Absence et présence de l'Indien : Identité, nationalité et indianité dans *Le Confessionnal* (1995) de Robert Lepage

Bruno Cornellier

Mémoire

présenté

à

L'École de cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle au grade de Maîtrise ès Arts (Études cinématographiques) Université Concordia Montréal, Québec, Canada

Septembre 2006

© Bruno Cornellier, 2006



Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street Ottawa ON K1A 0N4 Canada Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington Ottawa ON K1A 0N4 Canada

> Your file Votre référence ISBN: 978-0-494-20805-2 Our file Notre référence ISBN: 978-0-494-20805-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.



RÉSUMÉ

Absence et présence de l'Indien : Identité, nationalité et indianité dans *Le Confessionnal* (1995) de Robert Lepage

Bruno Cornellier

Une étude attentive de la réception locale du Confessionnal (1995) de Robert Lepage révèlent que si la critique médiatique interprète généralement l'expérience individuelle des personnages principaux en tant qu'allégorie de la « crise » identitaire québécoise, cette allégorisation de la nation, dans son désir de cohérence, implique aussi l'élision du personnage indien/autochtone (Moose) dans la description et la lecture du film. À partir de cette constatation, ce mémoire propose de réfléchir sur l'idée d'allégorie nationale, définie comme stratégie de lecture et mode spécifique d'énonciation, de production et de systématisation d'une collectivité en fonction de l'expérience individuelle d'un personnage ou d'un groupe de personnages. À ce titre, plusieurs critiques ont déjà commenté ce qu'ils considèrent comme la structure profondément hétérocentrique de l'allégorie nationale au Québec, alors que le corps queer vient généralement connoter l'immaturité identitaire et l'incapacité d'entrer en rapport avec l'autre. J'entends alors démontrer comment, dans le film de Lepage, le corps sauvage et sexualisé de l'Indien est associé au corps queer en tant que sujet colonial et représentant privilégié, en terre américaine, de toutes les marginalités. De sorte que cette indianité/américanité, qui unit dans le fantasme ces deux personnages, serait indicative de cette tension qui, dans le film, relie deux désirs qui semblent de prime abord vouloir s'opposer : d'un côté, il y a ce désir

évident de repenser l'identité individuelle/collective en terme processuel et en tant qu'acte individué de volition, hors de toute stabilité ontologique et en marge du modèle hétérocentrique dominant, et de l'autre, ce retour atavique vers le paradigme sauvage qui fait de l'Indien le miroir et le dépositaire silencieux et passif de la quête identitaire euro-américaine.

Remerciements

Le moment le plus réjouissant lors de la préparation d'un mémoire, d'une thèse ou d'un ouvrage est sans doute celui où, la rédaction terminée, il nous est permis de remercier publiquement ceux et celles ayant gracieusement participé ou collaboré, au fil des mois et des années, à son écriture.

À ce titre, j'aimerais d'abord remercier quelques-uns de mes professeurs, et plus spécialement Erin Manning, qui a accepté, avec une confiance, une curiosité, une ouverture d'esprit et un intérêt chaque jour renouvelés, de soutenir et superviser ce projet de recherche, tout en lui offrant l'espace et la liberté intellectuelle nécessaires à son développement et à son aboutissement. J'aimerais également remercier Martin Lefebvre, professeur extraordinaire, dont la rigueur et la générosité intellectuelles sont toujours une source d'inspiration. Je tiens aussi à remercier mon ami et collègue Germain Lacasse, complice de longue date depuis mes débuts à l'Université Laval, en 1999, et premier professeur à avoir reconnu et encouragé mon potentiel à compléter avec succès des études supérieures. Je voudrais enfin offrir mes plus sincères remerciements à Haidee Wasson pour son inestimable soutien à la fois professionnel, moral et financier tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Pour son travail de relecture, je tiens également à souligner la participation extraordinaire de Diane Cantin, dont le professionnalisme, la rigueur et la très grande générosité arrive encore et toujours à m'étonner. Pour ses commentaires et toutes nos longues discussions autour d'un café ou de quelques bières (du moins dans son cas), je

souhaite aussi exprimer ma reconnaissance à mon ami Bruno Dequen, dont le sens critique hypertrophié me tient constamment sur mes gardes.

Je désire également rendre hommage à mes parents, Louise Sanschagrin et Pierre Cornellier, qui n'ont jamais douté de ma capacité à mettre ce projet à terme avec succès. Sans leurs inconditionnels encouragements et leur indispensable soutien, j'aurais sans doute quitté depuis longtemps les bancs d'université.

Enfin, j'aimerais saluer et remercier très tendrement la merveilleuse et délicieuse Émilie Rabaraona, qui tout au long de la préparation et de la rédaction de ce mémoire, aura accompagné avec joie et ravissement mes (quelques) moments de grand enthousiasme, mais aura aussi et surtout su tempérer et désamorcer avec une patience, un flair et une sensibilité exemplaires mes (trop) nombreux moments de frustration. Le gage de ma reconnaissance et de mon affection est, à ce titre, sans commune mesure.

Je tiens aussi à remercier le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC-FCAR) qui a accepté de financer ce projet de recherche par l'entremise de son programme de bourses de maîtrise.

Montréal, Juillet 2006

À Louise et Pierre, ainsi qu'à la Baronne.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations	ix
Introduction	1
I. L'identité ou l'invention de l'autre	9
II. L'Indien, mon frère : sexualité, indianité et allégorie nationale	40
Conclusion	92
Ouvrages cités	100

Liste des illustrations

ILLUSTRATION 1: « Robert Lepage n'a pas séduit les Français », Le Quotidien (Chicoutimi, 18 octobre 1995)	26
ILLUSTRATION 2: The Adjuster (A. Egoyan, 1991)	54
ILLUSTRATION 3: The Adjuster (A. Egoyan, 1991)	55
ILLUSTRATION 4: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	59
ILLUSTRATION 5: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	63
ILLUSTRATION 6: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	67
ILLUSTRATION 7: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	76
ILLUSTRATION 8: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	82
ILLUSTRATION 9: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	85
ILLUSTRATION 10: Le Confessionnal (R. Lepage, 1995)	87

Introduction

Pendant plus de 30 ans, le cinéma québécois s'est cherché une voix qui était avant tout politique. Or, comme nous l'a rappelé le désormais célèbre discours de Jacques Parizeau, prononcé juste après la défaite référendaire du 30 octobre 1995, ce projet politique, celui de la souveraineté du Québec, repose d'abord et avant tout sur un non-dit; c'est-à-dire qu'il se heurte constamment à la présence de celui ou celle — l'Étranger, l'Immigrant — qui doit être occulté afin que la collectivité politique devienne pensable. Depuis, la question de l'« autre » et de son intégration au Québec et à l'idée de la souveraineté est au cœur des préoccupations des principaux groupes et partis souverainistes. La récente course à la chefferie du Parti québécois et la dernière campagne électorale du Bloc québécois, en vue des élections fédérales de janvier 2006, sont toutes les deux symptomatiques de ce désir d'affranchir le discours nationaliste de son contenu ethnique. Le cinéma québécois contemporain, tout comme la littérature, le théâtre, les arts visuels et les médias de masse, participe lui aussi à cet effort de redéfinition des modèles identitaires hérités de la Révolution tranquille. De sorte que l'« autre » continue de circonscrire le champ de bataille par lequel la souveraineté entre dans le discours public¹.

¹ Il nous restera toutefois à préciser la façon dont la souveraineté et la question de l'« autre » continuent d'occuper, depuis le référendum de 1995, le champ politique et les pratiques d'une nouvelle génération de cinéastes au Québec. En effet, il semble de plus en plus évident que le rapport au passé, à l'histoire et à l'identité (individuelle et collective) a connu, depuis environ une dizaine d'années, certaines mutations qui sont révélatrices, dans le cinéma québécois, d'une urgence de repenser les discours nationalistes locaux. De sorte qu'à l'ère de la mondialisation et du multiculturalisme, une certaine incertitude face à la destinée — mais aussi face à la nécessité, à la pertinence — du projet souverainiste, semble traverser tout un corpus de films québécois, entre autres ceux de Robert Morin, Denis Chouinard, Denis Villeneuve, Manon Briand,

À ce sujet, les peuples autochtones, figures d'altérité situées en marge et bien souvent hors de la scène publique et médiatique, occupent de façon toujours problématique le champ politique au Québec. En effet, malgré leur relatif silence politique et leur distance physique, les autochtones, pour des raisons historiques aussi bien que culturelles, judiciaires et économiques, constituent toujours la source de tensions considérables lorsque vient le temps de penser la question de la souveraineté au Québec. Car même si, comme j'entends le démontrer, le fantasme de l'Indien demeure constant dans les discours nationalistes et identitaires québécois, c'est paradoxalement en *l'absence* de l'autochtone que la souveraineté est rendue possible.

Par conséquent, sans la présence massive d'un véritable discours autochtone, il nous reste, dans le champ culturel du moins, tout un corpus de discours *sur* les autochtones. Ce projet de recherche a donc comme objectif principal d'analyser la représentation de l'Indien depuis un champ discursif organisé localement en fonction de stratégies et de relations concrètes de pouvoir. Il apparaît alors que comme toute formation discursive, l'expérience historique québécoise s'est elle aussi appuyée, dans son élaboration et sa construction de l'altérité (et donc de l'Indien), sur différentes stratégies d'exclusion et d'inclusion qui impliquent la pérennité d'une identité et d'une subjectivité (collective) à conserver, d'un territoire à policer et d'une nation à cartographier, à discipliner et à défendre. Les discours nationalistes contemporains, qu'ils soient civiques, ethniques ou territoriaux, participent d'une volonté semblable : celle

Denys Arcand et, dans le cas qui nous occupe, Robert Lepage. D'un autre côté, les récents succès populaires de toute une vague de films révisant et remettant en scène plusieurs importants textes, personnages et récits populaires et fondateurs canadiens-français (notamment *Un homme et son péché, Le Survenant, La petite Aurore, l'enfant martyre*, Maurice Richard, voire même Chevalier De Lorimier) semblent quant à eux symptomatiques d'une volonté de sécuriser le futur d'une nation en l'assoyant sur un socle bien ancré dans un passé localisable, distinct et bien à *nous*. C'est sans doute cette tension constante dans la façon de penser l'histoire, l'identité et la nationalité qui font du cinéma québécois contemporain un si fascinant objet d'étude.

d'identifier et de définir les corps récalcitrants afin que le même (le Soi) devienne possible, afin que l'identitaire se cristallise. C'est donc en fonction de cette tension fondamentale entre l'identité du sujet individuel et celle de la collectivité que l'idéal de la nation moderne surgit.

Ainsi, à partir d'énoncés, de formations discursives et de structures de savoir variables selon les lieux et les époques, les discours coloniaux euro-américains auxquels participent toujours, à divers degrés bien sûr, les francophones d'Amérique auront historiquement créé une présence autochtone bien à eux en la figure imaginaire de l'Indien. L'Indien est ainsi mis en récit, c'est-à-dire qu'il est fixé dans le temps linéaire de la narrativisation des nations émergentes et de leurs cosmogonies, dans la grande chaîne comparative et perfectible des races et des peuples. Or, ce n'est pas pour autant que cette absence historiographique de l'autochtone, devenu objet exotique de spectacle et de fantasme, puisse participer activement à la fondation de ces nations nouvelles. En effet, dans la mesure où l'Indien « [n'a] rien (d')écrit » (Thérien, « spectacle sauvage » 34), donc pas d'histoire, de voix ou de posture culturelle assez stable et institutionnalisée pour en faire un sujet ou un interlocuteur « égal » à l'intérieur de la culture dominante (canadienne ou québécoise), il ne nous reste bien souvent, pour penser sa présence, que les discours qui sont proférés à son endroit et en son absence. De sorte que l'Indien, « personnage de papier » (Thérien, Figures 25), objet de discours, est produit et consommé en ce qu'il appartient à un système sémantique de significations possibles qui sont relativement indépendantes de la réalité ou de l'actualité sociale et politique des communautés autochtones. Si bien que, comme l'indique Gilles Thérien :

[I]l apparaît nettement que ce n'est pas l'Indien comme référence ultime qui nous intéresse, mais bien le Blanc qui représente, met en scène l'Indien. Pourquoi le

Québécois (et peut-être aussi le Canadien) a-t-il besoin du phantasme de l'Indien, alors qu'il accorde bien peu d'importance à sa réalité? (« Indien imaginaire » 3).

Les conditions de possibilité qui gèrent les silences autochtones dans la culture coloniale sont à ce titre multiples et variables. Et la relation et le dialogue que les autochtones entretiennent avec cette présence fantasmatique qui leur est désignée comme on le ferait d'un miroir, sont toutes aussi complexes et imprévisibles. Il nous incombera alors de localiser, entre présence et absence (ou présence/absence), quelques-uns des différents visages que prennent ces silences criards. Pour emprunter la formulation de Jacques Derrida, il s'agit en somme d'essayer de « parler pour ces témoins muets sans parler pour eux, à leur place, et en tirer toutes sortes de conséquences » (13).

À ce propos, en ce qu'il est investi et encadré par l'État dans sa gouvernance de la production culturelle, le cinéma au Québec constitue un objet paradigmatique lorsque l'on cherche à comprendre certaines récurrences dans la circulation des discours identitaires au niveau national. *Le Confessionnal* (1995), le premier film du célèbre dramaturge et metteur en scène québécois Robert Lepage, constitue ici un fascinant cas de figure. En effet, sa trame narrative principale relate justement et explicitement la quête/enquête identitaire de deux frères franco-québécois, et ce, dans un mouvement de va-et-vient constant entre le présent et le passé, et entre l'ici et l'ailleurs. Toutefois, dans le cadre de ce projet qui propose de penser ensemble les discours identitaires locaux et la représentation filmique de l'Indien, ce sera autour du personnage de Moose, l'autochtone, que gravitera principalement ma réflexion. Or, avant d'aller plus loin, il me semble important de présenter ici un bref synopsis du film².

² Il est à noter que dans la mesure où il est presque impossible, aux fins d'une si brève description, de rendre justice à la complexité de la structure narrative du film, j'aurai dû, pour ce bref synopsis, prendre

Ce qui attire d'abord l'attention dans Le Confessionnal, c'est la façon dont le film superpose presque sans coupe ni interruption le Québec duplessiste de 1952 et celui, contemporain, de 1989, alors que Pierre Lamontagne (Lothaire Bluteau), exilé en Chine depuis quatre ans pour y étudier la peinture, revient à Québec à l'annonce du décès de son père. Son frère Marc (Patrick Goyette), qui fut adopté par les parents de Pierre après le suicide de sa mère, en 1952, gagne sa vie en se prostituant pour Massicotte (Jean-Louis Millette), un diplomate canadien. Il confie plus tard à son frère Pierre, après que ce dernier a réussi à le retrouver dans un sauna gai, vouloir découvrir l'identité de son vrai père. Pierre lui explique alors avoir entendu dire, lorsqu'il était enfant, que son père aurait été un prêtre. En effet, Rachel (Suzanne Clément), la mère de Marc (mais aussi la tante de Pierre), travaillait, en 1952, au presbytère où fut négocié, avec l'assistante d'Alfred Hitchcock (Kristin Scott Thomas), le tournage du film I Confess. Enceinte, Rachel y rencontre un jeune prêtre (Normand Daneau) à qui, dans le secret du confessionnal, elle dévoile l'identité du père de son enfant. Le jeune prêtre, lié par le secret de la confession et soupçonné d'être le père de l'enfant, sera forcé de quitter son poste. Nous découvrons alors, à l'insu de Pierre et de Marc, que ce prêtre est en fait le diplomate Massicotte, qui a depuis défroqué. Les deux frères se rendent ensuite à Charny, sur la Rive-Sud de Québec, afin de récupérer chez Manon (Anne-Marie Cadieux), une strip-teaseuse qui est aussi l'ancienne copine de Marc, un vieil album de famille qui, ils l'espèrent, leur permettra de retrouver la preuve photographique du lieu de baptême de Marc. Ils y font la rencontre de Moose (Bill Merasty), un Amérindien, avec qui Manon partage à la fois la scène et la chambre du motel où elle prend soin de son fils (qui est

certaines libertés quant au déroulement et à l'enchaînement exacts des différents temps et événements qui en forment le récit.

aussi, nous l'apprendrons, l'enfant de Marc). Emprisonné avec Moose après avoir été surpris illégalement sur le périmètre de l'Aquarium de Québec, Marc, en l'absence de Pierre, doit se tourner vers Massicotte afin d'être libéré. En route pour le Japon avec son jeune amant, Massicotte apprend alors à Marc qui était son vrai père. Troublé, Marc, tout comme sa mère 37 ans plus tôt, se suicide. Quelques mois plus tard, Pierre retourne au Château Frontenac pour confronter Massicotte qui lui dévoile enfin le secret du confessionnal. Parallèlement, le père de Pierre (François Papineau), au volant de son taxi, en 1952, avoue indirectement à Alfred Hitchcock, sous prétexte de lui suggérer un nouveau récit à suspense pour son prochain film, être le père d'un enfant illégitime, né d'une aventure amoureuse secrète avec la jeune sœur (Rachel) de sa femme (Marie Gignac). Retournant vers Charny, Pierre termine enfin son périple en marchant en équilibre sur la balustrade du pont de Québec, tenant dans ses bras le fils de son frère suicidé.

Mon analyse du film, de la quête identitaire qu'il projette et de la façon dont celleci gravite autour de la présence diffuse mais centrale de Moose, servira donc de prétexte
afin de dévoiler et comprendre quelques-unes des stratégies et des mythes agissant sur le
vocabulaire national québécois dans sa construction de l'identité et de l'altérité. En ce
sens, mon projet n'a pas comme volonté de déterrer une « vérité » sur l'autochtone qui
aurait été cachée et déformée par le film et son positionnement idéologique, ni non plus
de redonner une voix à l'autochtone ou bien de parler en son nom. Plutôt, ce dont je veux
discuter, en l'absence de l'autochtone, c'est d'une « présence », d'un objet textuel, le seul
que je peux prétendre, d'une certaine façon, pouvoir « connaître » et/ou entendre :
l'Indien. À cet objet discursif qu'est l'Indien, donc, nous prêtons une voix et un corps sur

lesquels, incessamment, nous nous projetons comme sur un écran vierge ou sur un territoire neutre et indemne, dont l'étrangeté est transfigurée en familiarité.

À propos de cette « inquiétante étrangeté » (Unheimliche³) de l' « autre », Julia Kristeva, dans Étrangers à nous-mêmes (1988), propose de concevoir le « problème des étrangers »

comme une invitation (utopique ou très moderne?) à ne pas réifier l'étranger, à ne pas le fixer comme tel, à ne pas nous fixer comme tels. Mais à l'analyser en nous analysant. À découvrir notre troublante altérité, car c'est bien elle qui fait irruption face à ce « démon », à cette menace, à cette inquiétude qu'engendre l'apparition projective de l'autre au sein de ce que nous persistons à maintenir comme un « nous » propre et solide (284).

D'où cette idée d'interpréter cette figure de l'Indien (qui, rappelons-le, n'est de toute façon pas un « étranger » au sens politique, mais bien un autochtone, c'est-à-dire un indigène du pays) dans le but non pas de révéler l'« autre », mais bien d'exposer, par cette « apparition projective » de l'Indien sur les écrans du cinéma québécois (et, dans le cas qui nous occupe, au sein d'un film en particulier), ce désir de nous définir nousmêmes dans notre effort de dire et représenter le « sauvage » de nos fantasmes.

Pour ce faire, je procéderai, dans un premier temps, à une étude de la réception médiatique nationale (canadienne et québécoise) du film de Lepage. Cette étude de réception servira à illustrer et encadrer une réflexion sur le concept de nationalité en tant que technologie d'exercice du pouvoir politique qui, dans sa gouvernance et sa production de l'identité et de l'altérité, sélectionne d'un côté et disqualifie de l'autre certains corps, certains événements et certaines postures (culturelles, langagières, physiques, intellectuelles, etc.) afin d'assurer la cohérence et la continuité d'une identité

³ Le concept d'*Unheimliche*, emprunté à Freud et plus ou moins heureusement traduit en français par « inquiétante étrangeté » — ou « uncanny » en anglais —, désigne, en allemand, « l'antonyme de heimlich, heimisch (du pays), vertraut (familier) ». Freud définit alors l'inquiétante étrangeté comme « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (31-33).

et d'une mémoire collective sur lesquelles se fonde l'idée de nation. Je développerai ensuite, dans le second chapitre de ce mémoire, ma propre analyse du film. Je m'intéresserai non seulement à la façon dont y est représenté le personnage autochtone, mais aussi et surtout à la manière toute spécifique dont ses traits sont intégrés à ceux des personnages principaux, et donc au grand roman familial/national qui, par allégorie, permet d'associer l'expérience individuelle et la quête identitaire des frères Lamontagne au destin incertain, imprévisible et instable d'une nation.

L'identité ou l'invention de l'autre

The person who knows has all of the problems of selfhood. The person who is known seems not to have a problematic self.

- Gayatri Spivak¹

En faisant ce film, je pensais échapper à cette fameuse quête identitaire québécoise. Je n'y échappe pas plus que les autres.

- Robert Lepage²

L'une des stratégies (ou l'une des technologies³) d'exercice du pouvoir politique qu'aura privilégié la pensée moderne, depuis le 16^e siècle, afin d'assujettir et de discipliner les corps individuels, aura été l'invention de l'État-nation. J'entends ici le concept de nation en tant que formation sociale, politique et culturelle qui organise et gouverne la cohérence des énoncés et des formations identitaires opérant à l'intérieur d'une collectivité, et ce, en fonction d'une culture définie par un langage, une histoire, des institutions, des traditions et des origines que partageraient ou reconnaîtraient les membres/citoyens d'une communauté géographiquement balisée. Dans le contexte québécois et canadien contemporain (et notamment dans le cadre d'une étude sur le cinéma national), la tâche critique que je propose, tout au long de ce chapitre, sera d'identifier comment et par quel vocabulaire la nation — son histoire, sa culture, son

¹ Cité dans Bird 91.

² Cité par Anne Boulay dans *Libération* (19 mai 1995).

³ Par *technologies* (sociales ou politiques), j'entends ici les dispositifs discursifs qui gèrent la production des rapports sociaux, de leur transformation, de leur matérialisation et des connaissances et énoncés émis à leur sujet.

identité — est dite et produite autour du *Confessionnal* de Robert Lepage, un film qui fait de la tension entre l'identité individuelle et l'actualisation de la mémoire (familiale et nationale) l'un des ses thèmes principaux.

Pour ce faire, plutôt que d'essayer, au niveau national, de cibler l'infrastructure générale du Pouvoir politique et d'en déduire *a priori* les effets universels et totalitaires, je propose, à partir de l'étude de la représentation de la nation dans la réception médiatique du film, de cibler quelques-uns des effets concrets des relations de pouvoir opérantes dans les discours critiques/médiatiques, et ce, afin d'en comprendre et comparer les stratégies locales d'assujettissement. Ce qui implique que l'on devra tenter de localiser, en marge de ces discours, les silences qui les autorisent; localiser les failles et les mécanismes d'exclusion afin de « restituer au discours son caractère d'événement » (Foucault, *ordre du discours* 53). L'Indien, cette trace virtuelle de l'« autre » au sein des fantaisies de l'identitaire nord-américain, servira alors de prétexte à une réflexion sur le concept d'identité tel qu'il est rendu possible par la production de l'altérité.

Le sujet, le pouvoir, l'altérité

Dans « Le sujet et le pouvoir », Michel Foucault définit son projet critique non pas en tant que théorie générale du pouvoir, mais plutôt en ce qu'il cherche à étudier « la manière dont un être humain se transforme en sujet » (1042). Autrement dit, il propose de faire la généalogie des différentes formes de pouvoir qui ont historiquement permis de faire des individus des « sujets ».

Foucault donne deux sens différents au mot « sujet ». Il y a d'abord le sujet qui est en position de soumission par rapport à un autre via le contrôle et la dépendance, puis le sujet assumant une identité qui lui est propre par la conscience et la connaissance de soi. Dans un cas comme dans l'autre, ce mot — le *sujet* — « suggère une forme de pouvoir qui subjugue et assujettit » (1046).

Ainsi, une relation de pouvoir ne s'articule que lorsque deux conditions fondamentales sont réunies : 1) que l'« autre » soit produit et reconnu comme tel, et 2) que s'ouvre devant la relation de pouvoir tout un champ, toute une série d'actions et d'effets possibles sur les actions de l'« autre » (1056). « Si je dis vrai sur moi-même comme je le fais, » écrit Foucault, « c'est que, en partie, je me constitue comme sujet à travers un certain nombre de relations de pouvoir qui sont exercées sur moi et que j'exerce sur les autres » (« Structuralisme » 1270) . En d'autres termes, je suis ce que je suis dans la mesure où je suis relationnel : en relation à « toi », à « il », à un environnement physique et social, à une culture, etc. Je suis déjà et toujours imbriqué dans l'« autre », et je suis autant dépositaire que responsable des structures de pouvoir qui sont imprimées sur mon corps et sur mes actions. Ce qui indique que ni l'identité ni l'altérité ne peuvent prétendre à une quelconque authenticité, immanence ou stabilité par rapport à laquelle l'individu pourrait se posséder et se reconnaître, intégralement et à jamais, en tant que sujet.

En somme, cette idée moderne d'un sujet souverain et autonome implique que nous serions d'abord les sujets de « quelque chose » ou de « quelqu'un ». Mon identité, en tant que sujet individuel, présuppose donc que je suis *ident-ique* à quelque chose; notre subjectivité serait, dès le départ, remplie de cette idée d'une identité (ou d'une identification) possible. Si bien que mon identité peut se transférer ou se déplacer d'un objet à l'autre, d'un sujet à l'autre, voire même appartenir à différents objets, et chacun à

la fois, en fonction du contexte ou de l'institution (famille, école, travail, nation, etc.) à l'intérieur desquels je m'inscris. Or, à chaque fois, je n'ai d'identité qu'en ce que je participe à une subjectivité qui me dépasse, qui est hors de moi, et à laquelle je m'identifie; à laquelle je suis l'*ident-ique*. En conséquence, l'identité, infiniment instable, ne serait que la matérialisation d'effets de pouvoir, qui pénètrent les corps et permettent la striation du « soi » et de l'« autre », ainsi que de l'espace qu'ils « occupent » (c'est-à-dire qu'ils habitent, mais aussi qu'ils remplissent de leur identité ainsi constituée en fonction de stratégies précises d'assujettissement). Si bien que l'identité crée l'espace, de la même manière que l'espace, lui aussi relationnel, crée l'identité.

Le pouvoir, du point de vue identitaire, ne sert donc pas à cacher, à supprimer ou à réprimer, bref à faire la négation d'une identité vraie, fondatrice et authentique, qui aurait au passage été contaminée et que l'on pourrait retrouver ou déterrer grâce au travail émancipateur de la critique raisonnée⁴; plutôt, ce sont les relations de pouvoir qui

⁴ C'est d'ailleurs sur la question du pouvoir que se situe le désaccord principal entre Michel Foucault et Jürgen Habermas, et qui devait être au centre d'un débat formel que la mort prématurée de Foucault aura fait avorter. Ainsi, Habermas, dans L'espace public, affirme que la critique et le pouvoir constituent deux entités distinctes, la première visant à tenir en laisse la seconde au nom de normes universelles arbitrées par la Publicité du discours critique raisonné. Le concept habermasien de la « sphère publique bourgeoise », tel que critiqué et prolongé par Alexander Kluge et Oskar Negt dans The Public Sphere and Experience, sera repris, en études cinématographiques, par des critiques tels que Miriam Hansen (Babel and Babylon; « Early Cinema, Late Cinema ») et, dans l'étude du cinéma québécois, par Scott MacKenzie, pour qui le cinéma, dès le tournant du siècle, aurait contribué à la formation de « sphères publiques alternatives » permettant aux différents individus, en ce qu'ils participent collectivement et simultanément à une expérience partagée, d'imaginer de nouveaux espaces discursifs autour du cinéma et en marge des institutions dominantes (culturelles, politiques, religieuses, savantes, etc.). Ainsi, écrit MacKenzie, si le cinéma ne peut promettre de résoudre ou d'éliminer par lui-même les inégalités sociales, il offrirait tout de même à ses spectateurs (et au « public » ainsi constitué) la possibilité d'imaginer une notion de la vie publique radicalement réorganisée et dont l'horizon de possibilités ne serait plus déterminé uniquement par les images, par le film ou par le cinéma (en tant que dispositif ou institution), mais aussi et d'abord par les communautés potentielles créées et imaginées autour des films (42). Ce projet critique est certainement emballant, entre autres lorsqu'il cherche à politiser le cinéma et la culture (audiovisuelle) non pas uniquement du point de vue de la production des textes, mais aussi et d'abord en fonction de l'imprévisibilité de leur consommation et de leur existence sociale. Or, le projet n'en est pas moins questionnable justement dans la relation explicite qu'on y tisse entre la critique et l'exercice du pouvoir, ou plutôt entre le Pouvoir et une Raison critique entendue comme outil d'émancipation ou de décontamination du sujet contre l'imposition d'un Pouvoir perçu comme fondamentalement et nécessairement oppressif.

produisent le sujet de l'identité. Le pouvoir n'agit donc pas négativement. Il agit positivement. Si bien que cette fameuse quête identitaire québécoise, malgré les prétentions ou les intentions de certains nationalismes, n'a pas pour tâche de révéler une identité québécoise fondatrice qui aurait été voilée, volée ou menacée de l'être par le pouvoir politique colonial ou fédéral. Plutôt, l'identitaire, en tant que stratégie positive d'exercice du pouvoir (et non en tant que contre-pouvoir qui viendrait mettre en échec le Pouvoir et ainsi restituer un état d'indemnité d'avant le Pouvoir), produit l'identité québécoise : le Québécois. Et de même, elle produit l'altérité, l'« autre », continuation et ligne de fuite du complexe identitaire.

Une mise en garde toutefois: il ne s'agit bien sûr pas ici d'affirmer que l'oppression historique des francophones d'Amérique et les excès dans l'exercice du pouvoir de l'administration coloniale britannique n'auraient pas existé, n'auraient pas eu lieu, n'auraient été que pures fabulations nationalistes ou inventions identitaires. Plutôt, il s'agit simplement d'affirmer, suivant Foucault, que le pouvoir ne se possède pas, mais se distribue. Il n'est pas la propriété d'une classe sur une autre, ni le fait d'un sujet dominant actif (le Maître) qui opprime et muselle verticalement un sujet passif et dominé (l'Esclave). Autrement dit, le pouvoir n'est pas une *propriété*, il est une *stratégie*. Il n'existe qu'en ce qu'il est relationnel. Si bien que lorsque Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans l'ouvrage qu'ils ont consacré à Kafka, parlent de la littérature des langues et des cultures « mineures » (celle québécoise ou canadienne-française par exemple⁵), ils

Le lecteur intéressé pourra consulter les travaux de Michael Kelly autour du débat Foucault/Habermas, ainsi que ceux de Dana Polan et Michael Warner, tels que rassemblés dans l'anthologie préparée par Bruce Robbins autour de la critique d'inspiration habermasienne et du concept de sphère publique.

⁵ À propos du contexte canadien(-français), Deleuze et Guattari écrivent : « Le regain des régionalismes, avec reterritorialisation par dialecte ou patois, langue vernaculaire : en quoi ça sert une technocratie mondiale ou supra-étatique; en quoi ça peut contribuer à des mouvements révolutionnaires, car eux aussi charrient des archaïsmes auxquels ils essaient d'injecter un sens actuel... De Servan-Schreiber au barde

ne supposent pas que ces littératures occupent un simple rôle réactif de résistance par rapport à une culture « majeure », hégémonique (celle de la métropole), qui les aurait muselées ou qui tenterait négativement de les réprimer, mais plutôt que ces littératures mineures seront chargées positivement de la formation de cette conscience collective et nationale qu'elles cristallisent. Elles se doteront donc des moyens « d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité⁶ » (31-2). Ainsi, qu'ils soient ou non justifiés en réaction à l'exploitation économique, à la discrimination linguistique et/ou aux excès de force physique ou bureaucratique de l'administration coloniale britannique (ou britano-canadienne) à l'endroit des franco-canadiens, les discours identitaires québécois, comme toute rhétorique identitaire d'ailleurs, produisent eux aussi des énoncés qui appartiennent à des relations de pouvoir opérant de façon positive (et non pas simplement réactive) à l'intérieur de la société québécoise⁷. De sorte que ces relations de pouvoir auront historiquement, et à divers degrés, pénétré les corps individuels des « sujets » nationaux ainsi imaginés en vue de la production (utopique et toujours inachevée) d'une identité

breton, au chanteur canadien. Et encore la frontière ne passe pas là, car le chanteur canadien peut aussi faire la reterritorialisation la plus réactionnaire, la plus oedipienne, oh maman, ah ma patrie, ma cabane, ollé ollé » (44-5).

⁶ Deleuze, dans un très beau chapitre de L'image-temps (« Les puissances du faux »), tient des propos semblables à propos du cinéma de Pierre Perrault et de la « fonction de fabulation » de son approche du direct. Il écrit : « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre »; de sorte que le cinéaste, qui devient un autre lorsqu'il « s'intercède » de ses personnages pris « en flagrant délit de légender », communique avec eux « dans l'invention d'un peuple » (196).

⁷ Il en sera d'ailleurs de même des populations autochtones. Car bien qu'elles soient généralement pensées (non sans raison, il va sans dire) en tant que « victimes » ou « exclus », ces communautés se construisent et s'imaginent tout de même en fonction de technologies sociales positives qui rappellent parfois les discours identitaires des idéologies nationalistes euro-américaines. De sorte que les relations de pouvoir n'opèrent pas unilatéralement d'un pôle d'énonciation (la culture hégémonique et impérialiste) vers son « objet » (la culture assujettie ou dominée). Plutôt, ces relations de pouvoir existent aussi à l'intérieur de la culture dominée dans son effort de se définir et de se construire une identité par rapport à celle du conquérant, du colonisateur, de l'impérialiste (qui devient alors et à son tour l'« autre » du discours).

collective qui soit à la fois cohérente, stable et inclusive.

Or, dans la mesure où toute collectivité est constituée d'éléments pluriels et hétérogènes, il faudra, dans notre façon d'imaginer une identité collective cohérente, trouver des façons de dire et de penser cette altérité (ou ces énoncés réfractaires) qui en menacent la stabilité et la pérennité. Ce qui nécessite le développement de stratégies discursives qui impliquent la sélection des énoncés compatibles et la discrimination des énoncés réfractaires, et ce, en fonction de certaines volontés agissantes. De sorte que les énoncés qui disent et produisent l'« autre » passent toujours par le langage du « nonautre », c'est-à-dire d'un sujet qui « identifie » l'altérité afin de pouvoir définir, stabiliser et discriminer ce qui le constitue et le distingue de cet « autre » ainsi constitué. Si bien que la question de l'identité et de l'altérité ne peut jamais être évacuée, mais seulement déplacée, toujours et indéfiniment.

L'Indien, l'autre

Ainsi, en l'absence de l'autochtone en tant que Totalité intégrable, ou plutôt en sa présence hétérogène et non intégrable, l'identitaire québécois aura créé l'Indien — un Indien imaginaire et homogène — par l'intermédiaire de technologies sociales, politiques, culturelles et intellectuelles particulières.

À ce sujet, la préface du livre d'Erin Manning, *Ephemeral Territories*, dans lequel l'auteur cherche entre autres à faire la généalogie du (des) nationalisme(s) canadien(s) et de leur construction/représentation de l'identité et du territoire (« Home »), est particulièrement éclairante en ce qu'elle reconnaît en son propre silence l'une des failles possibles de son projet. Elle écrit :

With any attempt to write a genealogy comes the risk of rewriting a history fraught with exclusions. In the case of *Ephemeral Territories*, what remains occluded is a reading of the native presence in Canada. [...] Unfortunately, the sheer distances that separate people in Canada make it difficult to speak of any experience other than that of proximity. In my case, this means having little firsthand experience of what it is to be 'native' and 'at home'. I recognize that history, as a Western construct, has rarely been able to accommodate a native presence. In my attempt to articulate a Canadian cultural politics, I run the risk of perpetuating this tendency (ix-x).

Ainsi, les deux principaux mécanismes de l'exclusion ou du silence autochtone sur la scène politique et culturelle canadienne et québécoise sont ici implicitement soulignés par Manning: d'abord l'exclusion physique des autochtones en fonction de la ségrégation ou du manque de proximité des corps, des individus, qui furent placés et/ou transportés à l'extérieur ou en marge du reste de la société (dans les réserves par exemple), et enfin leur exclusion au plan symbolique ou discursif; c'est-à-dire que pour rendre possible aussi bien la critique que la célébration de l'État-nation moderne, il nous faut d'abord, avant même d'en décrire les mécanismes d'exclusion, arriver à identifier sa structure d'adhésion et de cohésion. Autrement dit, il faut pouvoir rétablir sa cohérence si l'on veut pouvoir en démontrer l'incohérence. D'où cette difficulté à tenir compte de la présence indigène dans toute discussion à propos des nationalismes canadien et québécois. Car la présence autochtone en Amérique, même si elle ne rend pas l'exercice impossible, est à tout le moins problématique ou incommodante lorsque vient le temps d'analyser la nation canadienne ou québécoise en tant que système identitaire cohérent. Si bien que même au sein des discours de rupture avec l'État-nation, même lorsqu'un ou une critique se montre sympathique à l'endroit des peuples autochtones et de leurs revendications historiques, ne reste bien souvent à ces derniers pas d'autre posture que celle de voir reconnue et/ou condamnée leur exclusion. Que ce soit pour défendre ou pour déconstruire les discours

nationaux, les autochtones, question de commodité, demeurent bien souvent, et exclusivement, des *exclus*. Ils sont, avant même d'être « dits », *déjà* exclus.

Or, voilà justement (et peut-être ironiquement) l'une des raisons qui font de l'Indien un si fascinant objet d'étude quand vient le temps de penser la production de l'altérité dans la quête identitaire québécoise (et canadienne). D'abord parce que son antériorité sur le territoire américain aura forcé les colons européens à développer toute une série de stratégies discursives et politiques afin de justifier leur propre présence par rapport à celle des autochtones, et donc à justifier leur droit d'occuper et d'exploiter ces terres « nouvelles ». Ce qui implique, au niveau de l'identitaire et de la striation du sujet et du territoire, la nécessité de penser et produire l'« autre »; il s'agit alors de définir, par rapport à soi, l'altérité négligeable, et ce, malgré l'antériorité de son occupation du territoire.

Autrement dit, en ce que, contrairement à l'immigrant, l'autochtone est déjà là, il aura historiquement fallu aux puissances coloniales développer des stratégies discursives et politiques — tentatives d'extermination ou de transportation physiques; politiques officielles d'assimilation et plus tard d' « intégration »; etc. — afin de gérer et discipliner l'identité de l'Indien par rapport à la « nôtre » (et en conséquence imaginer, produire, gérer et discipliner l'identité du *nous* par rapport à laquelle l'Indien, en périphérie, devient possible, et devient autre). Ainsi, la formulation même du soi-disant problème Indien, au Québec et au Canada, implique donc qu'à côté de l'Indien existe un être à l'identité stable et non problématique — le fantasme d'une unité sans l'existence de laquelle le problème ne se poserait pas.

En d'autres termes, la complexité de la question autochtone provient du fait que

les Indiens, depuis la colonisation de la Nouvelle-France, sont à la fois perçus comme des étrangers de la colonie (des gens venus d'ailleurs) et des autochtones (ou indigènes), c'est-à-dire des gens natifs/issus du pays. Ce qui rend la position européenne d'autant plus contestable, et ses stratégies identitaires d'autant plus complexes et primordiales à l'instauration d'un pouvoir colonial stable et légitime. En tant qu'intermédiaires privilégiés pour la traite et le commerce européen des fourrures, les indigènes du 17^e siècle deviennent donc, en quelque sorte, des métèques en leur propre pays⁸! Ainsi, pour pouvoir faire de l'Indien un étranger⁹, il aura d'abord fallu asseoir et définir notre droit et notre souveraineté sur ces terres « vierges » et indemnes, et générer une sorte de cosmogonie nationale qui fait de cet ailleurs un « chez-soi », et qui fait de l'Européen, à côté de l'Amérindien, un « Amériquain 10 ». De sorte que si les autochtones sont exclus de la nation, l'Indien, lui, en tant que formation discursive, en tant que fantasme, aura toujours existé et continué d'évoluer dans la quête identitaire des nations nordaméricaines, et ce, depuis les premiers efforts de colonisation des Amériques par les grands empires coloniaux européens. Comme le souligne Daniel Francis : « At this point Whites set themselves the task of inventing a new identity for themselves as Canadians.

⁸ Pour une discussion détaillée concernant la traite des fourrures en Amérique du Nord-Est et des alliances commerciales et militaires négociées au 17^e siècle entre les puissances coloniales européennes (Français, Anglais et Hollandais) et les sociétés amérindiennes, lire l'excellent ouvrage de Denys Delâge, *Le pays renversé : Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est – 1600-1664*.

⁹ Dans Étrangers à nous-mêmes (Paris : Gallimard, 1988), Julia Kristeva explique que de façon générale, « l'étranger » est défini négativement selon deux régimes juridiques : jus solis (le droit selon la terre) et jus sanguinis (le droit selon le sang). On considère alors comme appartenant au même groupe ceux qui sont ou bien nés sur un même sol ou bien nés de parents indigènes (140). La question qui se pose alors à nous, dans le contexte québécois (et nord-américain en général), est celle de savoir à partir de quand le Canadien français devient un « indigène » du Canada, au-dessus des indigènes qui y sont déjà établis? À partir de quand, donc, mais surtout comment? En concédant dans le droit (et moins dans les faits) la spécificité nationale des amérindiens? En leur offrant la reconnaissance de former une nation distincte, mais une nation soumise à la souveraineté de la nation canado-européenne? Ainsi, il me semble que dans le discours constitutionnel et national contemporain au Canada (et au Québec), les autochtones, s'ils ne sont pas, du moins politiquement, définis comme « étrangers », sont tout de même relégués à un statut (légal et fantasmatique) similaire à celui de l' « étranger ».

¹⁰ À propos de la différence entre « Amériquain » et Américain, voir, dans ce mémoire, chapitre 2, 74n.

The image of the Other, the Indian, was integral to this process of self-identification. The Other came to stand for everything the Euro-Canadian was not » (8).

Cette fonction de l'Indien dans la quête et la construction de l'identitaire euroaméricain est au coeur du film de Lepage, même si sa présence dans la réception médiatique du film semble, à première vue, être négligeable, du moins mineure. Or, comme je viens de l'expliquer, et comme l'illustre ce court extrait du livre de Francis, c'est justement de l'oblitération de l'« autre », mais aussi et avant tout de son invention, que le même (le Soi) devient possible, que l'identitaire se cristallise.

Réception filmique et mémoire nationale

À propos de la réception et de la construction discursive d'un cinéma national, Janet Staiger, dans *Interpreting Films*, écrit:

Constructing an imaginary community called the nation and then defining a film by its national production circumstances offers viewers as much of a strategy for comprehending the movie as the reading strategy of genre. A reception studies researcher might, for example, investigate how the attribution of nationality or genre determines what salient items are featured in an interpretation (95).

De sorte qu'en tant que stratégie interprétative, l'inscription d'un film à l'intérieur d'un canon ou d'un corpus de films balisés par leur origine nationale et/ou par leur lieu de production implique d'un côté la réitération, à l'intérieur de ce corpus, de certains éléments discursifs définis comme essentiels, et donc relativement stables et constants, et de l'autre la disqualification des éléments jugés non pertinents, non représentatifs ou plus simplement marginaux dans l'élaboration et à la cohérence générale du corpus.

Staiger recycle ici à son compte le vocabulaire de Benedict Anderson, qui définit la nation « [as] an imagined political community – and imagined as both inherently

limited and sovereign ». Il poursuit : « It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion». Ainsi: « Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined » (6). De sorte que la nation comme le mythe, en tant que représentations, entretiennent « avec la réalité un rapport de pertinence qui ne relève pas de la vérité mais de l'efficacité symbolique, de la capacité à concilier durablement des éléments contraires » (Bouchard 391). Dès lors, la nation et le cinéma national, bien que « réels » (car ils existent bel et bien dans le discours), ne sont possibles que par la réitération des discours et des marques conventionnelles qui les (re)produisent en les disant. C'est en ce sens qu'au niveau identitaire, les discours nationaux constituent non pas des refuges d'authenticité, mais plutôt des stratégies et des technologies sociales, politiques et culturelles qui gouvernent la subjectivité de l'individu (ou la généricité d'un film) en fonction de l'autorité d'une communauté imaginaire (ou d'un corpus, d'un canon de films) qui lui sert de référence. Comme l'indique Bill Marshall : « There is no master hermeneutic of 'the nation' for decoding the films of a 'national cinema.' Rather, the nation is unfixed, not one reference point, not a refuge of stability faced with globalization, but a very mobile spiral » (*Quebec* 3).

À ce propos, Anderson précise que cette communauté politique est d'abord imaginée en fonction d'une conception du temps et de l'histoire qui, presque paradoxalement, assure la continuité et la stabilité de la nation en la projetant *en dehors* de l'histoire (dans ce qu'il appelle, suivant Walter Benjamin, un « temps homogène

vide¹¹ » [24]); c'est-à-dire que les membres de la communauté partagent la mémoire d'une origine et de mythes fondateurs qui, en principe, demeurent inchangés par les fluctuations de l'histoire. De sorte que bien que la nation existe et naît dans l'histoire, le lien qui unit ses membres et qui circonscrit leur expérience du monde (en tant que sujets nationaux) et leur identité (en tant que peuple) naît d'une tension constante entre, d'un côté, la mémoire individuelle de sujets historiquement finis et, de l'autre, celle d'une nation qui existe hors du temps et hors de toute conjoncture.

Ainsi, c'est parce qu'elle se cristallise dans la construction d'une mémoire collective, fondée et écrite dans l'Histoire (ou plutôt dans une histoire, un récit), que l'identité nationale devient possible. À ce titre, l'effort de mémorisation implique toujours un travail de sélection, de sorte qu'il produit nécessairement une série de rejets, de rebuts mémoriels. De toute façon, cette mémoire dite collective ne constitue pas le dépositaire d'expériences vécues; elle est avant tout un récit, une narration orientée vers le nous en direction duquel l'écriture de l'histoire abonde inlassablement. Comment, autrement, les membres individuels d'une collectivité fondée uniquement dans l'imaginaire pourraient-ils partager la mémoire d'événements disparates, distribués aléatoirement dans des temps et des espaces non contigus, sinon que dans l'écriture et la mémorisation d'histoires écrites par d'autres? « Je me souviens, » dit la célèbre devise nationale au Québec. Mais de quoi? De qui? Et surtout, selon qui? Car comment puis-je me souvenir d'un événement dont je ne fus pas le témoin?

Comme l'explique Michel de Certeau, « [l']histoire moderne occidentale commence [. . .] avec la différence entre le *présent* et le *passé*. [. . .] Elle fait parler le corps qui se tait. Elle suppose un décalage entre l'opacité silencieuse de la 'réalité'

¹¹ « Homgeneous, empty time » (ma traduction).

qu'elle cherche à dire, et la place où elle produit son discours » (15). De sorte que le passé dont nous parlons, et que nous n'avons, en somme, jamais connu, n'entre dans le discours qu'en ce qu'il ne peut désormais plus nuire ni parler : « Ces revenants trouvent accueil dans *l'écriture* à la condition de se taire pour toujours » (de Certeau 14). Similairement, cette mémoire nationale, fondement de *notre* histoire et ciment de *notre* identité, ne s'adresse à nous qu'en ce qu'un présent donne la parole à ce qui n'est pas ou n'est plus, mais que le travail historique installe tout de même dans le texte en fonction de volontés agissantes et de stratégies concrètes de pouvoir. Bref, la mémoire collective, en tant qu'objet *de* l'histoire, s'intéresse d'abord à ce qui importe pour rendre cohérente la collectivité qu'elle énonce. « Je me souviens » de quoi? De ce qui *nous* fonde en tant que peuple et cristallise *notre* identité autour d'une mémoire commune pensée en tant qu'expérience exclusive du monde. Le Québec, un peuple sans mémoire, répète-t-on inlassablement? Eh bien oui! Comment peut-il en être autrement?

Cette idée n'implique bien sûr pas que la « mémoire faillible » de la nation constitue son tombeau théorique. Bien au contraire : il s'agit plutôt de comprendre le processus créateur de l'oubli dans la production de la nation et de l'identitaire autour duquel elle s'articule. Dans *Généalogie de la morale*, Nietzsche décrira ce procédé mnésique en tant qu'oubli actif ou volonté active de la mémoire — « mémoire de la volonté » (*GM* II, 2¹²) —, en opposition à la « mnémotechnique » de l'ascète, de l'homme du ressentiment, qui « marque du fer rouge ce qui doit rester en mémoire » (*GM* II, 4). Contre cette mémoire *réactive* surgit donc l'idée d'un dressage, d'un acte de

¹² Suivant une convention non officiellement admise dans l'édition savante française, les renvois textuels au texte de Nietzsche seront présentés non pas en fonction du numéro des pages de l'édition moderne que nous utilisons, mais en suivant la numérotation par aphorisme des textes originaux de Nietzsche; la notice *GM* renvoie à *Généalogie de la morale*.

volonté redonnant à la pensée un espace de liberté et de création. Est alors envisagé un homme qui n'est plus que le simple dépositaire de la mémoire, mais qui devient un agent actif, lucide dans la construction de la mémoire : celle de la nation, de la collectivité, des individus. Le concept d' « histoire effective », que décrit Foucault dans son célèbre essai sur Nietzsche¹³, répond magnifiquement à une telle conception de la mémoire en tant que volonté de puissance. Ainsi, à travers cette « effectivité » de l'histoire, Foucault tente de réinvestir le concept nietzschéen de généalogie au sein de sa pratique historiographique, proposant alors de retourner sur elle-même l'écriture de l'histoire comme acte de mémoire (collective) afin d'en révéler l'historicité et la contingence plutôt que l'immanence et la cohérence.

La mémoire ainsi conçue ne répond plus aux nécessités de l'Histoire, mais bien aux contingences de l'histoire. Elle appartient, comme l'entend Bergson, à l'imprévisibilité et au non-lieu de l'action. Non pas à une topique ahistorique ou à un musée poussiéreux, mais bien à un non-lieu virtuel, à jamais réinscriptible. Un virtuel qui se transforme en actuel. En d'autres termes, la mémoire est animée non pas par la vérité du passé, mais par la volonté de vérité d'un présent, par cette « prodigieuse machine destinée à exclure » (Foucault, ordre du discours 22).

Dans le champ de savoir qui nous concerne, celui de la production du « vrai » dans la construction du sujet et de l'identité québécoise, le film de Lepage constitue un objet d'étude exemplaire en ce qu'il interpelle directement cette tension entre l'identitaire, le temps¹⁴ et la mémoire nationale. Y sont en effet reproduits et mis en scène

¹³ « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », d'abord publié en 1971 dans *Hommage à Jean Hyppolite* (Paris : P.U.F.), puis repris dans le premier volume de la nouvelle édition des *Dits et écrits*.

¹⁴ Je me réfère entre autres ici à la lecture deleuzienne du film que propose Bill Marshall, pour qui l'analyse de la chronologie distordue du récit de Lepage, c'est-à-dire le passage constant entre l'image-mouvement

quelques-uns des plus grands mythes de l'identitaire national moderne; entre autres : le retour de voyage¹⁵ (le retour « chez-soi »; le dedans et le dehors; l'ici et l'ailleurs); la relation entre le passé et le présent; la quête du père; le frère inadapté; l'allégorie famille/nation; etc. Ce que cette étude de la réception médiatique¹⁶ du film comme objet historique (et objet *de* l'histoire) proposera sera justement de débusquer les stratégies de pouvoir et d'excaver les formations discursives qui ont organisé, à un moment et en un lieu donné, la (les) lecture(s) du film (et de l'identité québécoise qu'il met en scène), mais aussi d'en relever les failles, les rejets : ce qu'elle(s) exclue(nt) et sélectionne(nt) afin de rendre possible la cohérence du discours national¹⁷.

hitchockienne et l'image-temps directe, permet une nouvelle conception de l'espace-temps national qui échapperait à la causalité des téléologies nationalistes et au temps homogène vide (« homogeneous, empty time ») dont parle Benedict Anderson dans son analyse de la nation moderne (Marshall, Quebec 311).

15 Précisons ici que ce motif du voyage n'est bien sûr pas spécifique au discours national moderne puisqu'il occupe la littérature occidentale depuis L'Odyssée jusqu'à la Genèse. Ainsi, si Richard J. F. Day dresse la généalogie des discours sur la diversité canadienne en ce qu'ils reproduiraient, en l'adaptant au contexte politique moderne, les schèmes de l'ethnographie d'Hérodote, il serait aussi intéressant d'analyser en quoi les discours nationalistes contemporains, dans leur quête identitaire, continuent de puiser dans l'imaginaire antique du voyage, du départ, du retour.

¹⁶ Pour les fins de cette recherche et dans le cadre restreint qui lui est imposé, je m'intéresserai essentiellement dans ce chapitre, même si non exclusivement, à la réception *médiatique* du film, c'est-à-dire aux articles et entrevues publiés dans les journaux et les revues spécialisées autour de la sortie en salle du film. Sont donc exclus de cette étude de réception les articles ou ouvrages « savants » ou « érudits », qui répondent à mon sens à un impératif et à un temps différent. En effet, où la critique médiatique vise d'abord à faire sens du film dans son actualité et son immédiateté, la critique savante, elle, semble obéir à une volonté de savoir différente. Ce qui n'implique bien sûr pas que le discours « érudit » n'appartient pas lui aussi au « corps » social et à l'actualité à partir desquels il (est) écrit (de Certeau 85). Or, il répond à une volonté et à un effort de conceptualisation et de théorisation plus « vaste », ou devrais-je dire moins impératif. C'est-à-dire que contrairement aux discours tenus dans la presse quotidienne ou dans les revues cinéphiliques, le discours savant ne parle pas du film parce qu'il est *là* maintenant, parce qu'il est public, et qu'il *faut* donc en parler. Il en parle dans la mesure où le film répond à un projet de recherche, à un effort de conceptualisation dont il n'est pas nécessairement la fin en soi, mais bien souvent le prétexte, ou sinon un objet de curiosité ou d'intérêt personnel, bref l'objet d'une attention indépendante de l'actualité de sa sortie en salle.

¹⁷ Il sera ici pertinent de relever la parenté de mon projet avec celui de Martin Allor et Michelle Gagnon qui, dans leur projet de généalogie et d'analyse de discours du champ de la production culturelle au Québec, proposent de rendre visible la « politique de vérité » qui œuvre à la régularisation des règles immanentes qui gèrent la production d'énoncés *vrais* et de nouvelles connaissances sur le *peuple québécois* (13); lire aussi à ce propos l'article de Martin Allor (« Cultural *métissage* ») sur l'interaction entre les institutions qui gouvernent la production culturelle (ici le cinéma et la télévision) et la circulation de discours sur le peuple et la nation.

Confessions autour du Confessionnal

« So what's a nice Jewish girl like me doing loving a film like this? »

-Noreen Golfman

De la manne d'articles, critiques, entrevues et essais consultés à propos du film¹⁸, quelques trouvailles ou constations s'imposent. Je pense d'abord à l'utilisation ou l'exploitation du film comme objet de polémique politique dans un cadre circonstanciel qui lui échappe et le dépasse : celui de la campagne référendaire de 1995 sur l'indépendance du Québec. De retour de Cannes où il a ouvert la Quinzaine des réalisateurs en mai 1995, le film est d'ores et déjà pris dans une ronde de tiraillements et de lobbying festivalier: la première œuvre filmique du réputé et internationalement célèbre dramaturge québécois/canadien ouvrira-t-elle le Festival des films du monde de Montréal ou le Festival international du film de Toronto? Lepage opte finalement pour Toronto. Ainsi, en pleine campagne référendaire sur la souveraineté du Québec, un film francophone, tourné dans la ville de Québec par l'un des plus célèbres auteurs et metteurs en scène de théâtre du Canada — qui de surcroît s'affiche ouvertement pour la souveraineté du Québec —, ouvre un festival de film dans la métropole du Canada anglais, Toronto, plutôt que dans celle du bastion francophone, Montréal. Suzanne Dansereau, de l'agence de presse canadienne (PC), participe à cette polémique lorsqu'elle écrit, le 9 septembre 1995 :

Doit-on faire une lecture symbolique du fait que Lepage, un souverainiste avoué, présente son film à Toronto, le jour même où la question référendaire a été dévoilée à l'Assemblée nationale du Québec? [. . .] Lepage serait-il le symbole de ce partenariat Québec-Canada que recherche le gouvernement souverainiste?

¹⁸ Pour des raisons évidentes ayant trait à l'archivage et à l'accessibilité des enregistrements audiovisuels, mon étude ne se limitera qu'aux articles émanant de la presse écrite et des revues spécialisées.

Cette dichotomie des deux « peuples fondateurs », anglais et français, dominera d'ailleurs, à divers degrés bien sûr, la réception canadienne du film : que celle-ci provienne de la presse populaire ou intellectuelle, des médias de masse ou des écrits cinéphiliques, du Devoir de Montréal ou du Soleil de Québec. L'article de Michel Dolbec (18 octobre 1995), dans Le Quotidien de Chicoutimi, est particulièrement intéressant dans la mesure où son compte rendu de la réception française du film s'inscrit sous l'en-tête et la tutelle des pages référendaires du journal [ILLUSTRATION 1]. La fleur de lys québécoise y est opposée à la feuille d'érable canadienne par la diagonale brisée : la binarité est assumée, affirmée, soulignée.



On se console toutefois en sou-lignant que Le Confessionnal s'est ressaisi pendant le week-end annès des débuts catastro-end annès des débuts catastro-le lle aété entourée du le impro-sionnal se corps et de l'hom

ILLUSTRATION 1

Au Québec d'ailleurs, cette « tradition » est bien souvent l'œuvre d'une impossible mutation entre des axes antagonistes. Et toute la géographie sociale, culturelle et politique du Québec le rappelle : conflit d'allégeance et de dissidence avec la France ancestrale, mais aussi avec l'Amérique anglo-saxonne (qu'elle soit canadienne ou étatsunienne); d'opposition relation entre la métropole économique multiethnique/plurilinguistique qu'est Montréal et le bastion politique, historique et symbolique canadien-français qu'est Québec et ses environs¹⁹; opposition politique intranationale entre citoyens d'allégeances souverainistes et fédéralistes; etc. Conséquemment, le Québec qu'imaginent les critiques du film de Lepage répondra fortement à cette allégorie fondamentalement dichotomique entre la quête identitaire des personnages principaux et l'identité de la culture québéco-canadienne prise dans son ensemble.

À ce sujet, Richard J.F. Day, dans *Multiculturalism and the History of Canadian Diversity*, retrace et analyse les « pratiques de division » (« dividing practices ») opérantes dans la culture politique canadienne et créant ses propres formes de diversités. L'auteur en conclut que les politiques multiculturelles canadiennes, loin d'enrayer le « problème » de la diversité, réinscrivent dans le discours national le même principe de différence basé sur l'origine ethnoculturelle, reproduisant de la sorte et faisant proliférer le « problème » (3-4). Toujours selon Day, le champ de la diversité canadienne, en tant que formation discursive comprenant certaines régularités, s'« autorise » des conditions de possibilité définissant ce en quoi consiste la vie et l'activité de celui qui est canadien et de celui qui ne l'est pas ou qui y aspire. Day écrit :

The problem of canadian diversity *has always been public*, it has always involved state-sponsored attempts to define, know, and structure the actions of a field of problematic Others (Savages, Québécois, Half-breeds, Immigrants) who have been distinguished from unproblematic Selves (French, British, British-Canadian, European) through a variety of means (civilization, humanity, race, culture, ethnicity, ethnocultural origin) (5).

Pourtant, note-t-il, malgré une histoire parsemée d'une série d'actions bureaucratiques et rationnelles avortées afin de régler le sort de la différence au Canada, les documents et

¹⁹ Plus que le dépositaire du premier pont séparant les rives du St-Laurent, Québec est d'abord le lieu des premières colonies françaises permanentes en Amérique, dès 1608, et le lieu fondateur, tragiquement connoté, de la victoire anglaise en 1759-60.

politiques officiels du multiculturalisme et du biculturalisme canadien, tels que produits et/ou commandés par l'État, prétendent toujours que le problème de la diversité canadienne fut de tout temps, et depuis ses origines coloniales, déjà réglé et assumé (Day 6). Or, le Canada a toujours été fracturé. Et fracturé non seulement en deux, comme le précise Day, « mais en de multiple fractures à l'intérieur même de ses fractures » (178, ma traduction).

Ainsi, le rapport de la Commission Royale sur le bilinguisme et le biculturalisme, tel que commandé par le gouvernement fédéral en 1963 afin de mettre un terme au « problème français » au Canada, définit son mandat comme suit : « to 'report upon the existing state of bilingualism and biculturalism in Canada and to recommend what steps should be taken to develop the Canadian Confederation on the basis of an equal partnership between the two Founding races ». On ajoute plus loin : « We should point out here that the Commission will not examine the question of the Indians and Eskimos. Our terms of reference contain no allusion to Canada's native populations » (cité par Day 180-1). Ainsi, si on établit une solidarité entre les groupes ethniques et les deux peuples (« races ») fondateurs — solidarité qui ne sera possible qu'en fonction et en vertu de la reconnaissance de la stabilité, du droit et de la plénitude identitaire des seconds — il en sera tout autrement pour les peuples autochtones. Day écrit :

This act of exclusion highlights a subtle, but important, difference between the status of the Native peoples and the Europeans within the regime of bilingualism and biculturalism. The Other Ethnic Groups were seen as potentially making 'contributions' to the 'cultural enrichment' of Canada, but the Native peoples were to enjoy their 'preserved' cultures in solitude (181).

D'un côté, donc, nous avons les arrivants d'origine européenne, possédant une culture et une civilisation qui peuvent être partagées; de l'autre, les Indiens, non-civilisés, qui, s'ils possèdent bien une culture, celle-ci ne peut être partagée ou comprise par les discours européens (Day 182).

Certes, le problème n'est pas que fédéral, mais aussi provincial. Comme le souligne Bill Marshall, la question autochtone représente l'un des défis politiques les plus importants pour le projet de souveraineté du Québec, et ce, malgré le fait que les populations autochtones représentent moins de 1% de la population totale de la province. Les groupes autochtones sont disséminés entre plusieurs nations, réserves et territoires, généralement hors des centres urbains, et leur mésentente ou leur manque de confiance dans le projet nationaliste québécois est en plus redoublé du fait que depuis la Confédération de 1867 et la Loi sur les Indiens de 1876²⁰, la plupart d'entre eux sont passés sous juridiction fédérale canadienne. Conséquemment, toujours selon Marshall, un référendum gagnant sur la souveraineté ou l'indépendance du Québec serait inévitablement suivi d'une longue période d'incertitude pour les populations autochtones (Quebec 239). Mary Ellen Turpel-Lafond, dans un article consacré aux rhétoriques québécoises et autochtones quant au droit à l'autodétermination, dénonce d'ailleurs ce qu'elle décrit comme la politique néo-coloniale des péquistes et des séparatistes québécois dans leur incapacité à reconnaître et à tenir compte du droit et du statut des peuples autochtones occupant le territoire du Québec. Elle écrit :

²⁰ C'est à partir de la Loi sur les Indiens de 1876 que les peuples autochtones passent officiellement sous juridiction fédérale. Leur statut au sein de la Confédération est alors équivalent à celui des enfants et des personnes mineures, si bien qu'ils n'obtiendront le droit de vote qu'à partir du début des années 1960 (et plus tard encore au niveau provincial). C'est à partir de cette loi que sera institué le système des réserves et des conseils de bande, et établi le statut officiel d'« Indien », impliquant que l'Indien occupe et habite une terre dont il ne deviendra propriétaire que s'il consent à « s'affranchir » de son statut d'Indien. Ce qui implique bien sûr qu'il devra s'assujettir au mode de législation et d'exploitation britano-canadien du territoire, ainsi qu'à la culture politique et à la langue des blancs. Si bien que l'Indien officiel, non-propriétaire, ne pourra solliciter d'emprunt ou d'hypothèque que s'il renonce à être reconnu comme « Indien ». Pour une discussion plus détaillée des questions juridiques et constitutionnelles relatives au droit autochtone au Québec et Canada, notamment depuis la Loi sur les Indiens de 1876, je référerai le lecteur à l'ouvrage de synthèse de Renée Dupuis, ainsi qu'à l'article de Bonita Lawrence.

In using the rhetoric of liberation and self-determination, a very inward focused movement has developed in Québec which seems to have no place for the recognition of Aboriginal peoples as other than a « minority » with a « special place » to be decided for them in a new republic. For a movement built on liberation ideals, it is ironic that they would sustain a colonial relationship with Aboriginal peoples, one contrary to self-determination or progressive attitudes to human rights. Perhaps the Québec secession debate is an illustration of how hijacked the liberationist aspect of self-determination has become to power politics and economic national self-interest. The decolonial character of selfdetermination rhetoric has been lost in Québec because it applies only to a privileged group (126).

La constitution de 1982, qui reconnaît pour la première fois les droits ancestraux des peuples autochtones, aura certes modifié légèrement la donne et offert aux autochtones un peu plus de poids politique dans la négociation et l'exercice de leurs droits constitutionnels. Or, comme le note Renée Dupuis, cette reconnaissance ne leur aura toujours pas permis d'obtenir un véritable contrôle sur leurs affaires, dans la mesure où ils n'ont toujours pas obtenu l'autonomie gouvernementale que reconnaissait et approuvait pourtant la Commission royale sur les peuples autochtones. En effet, dans son rapport remis en 1993, à la suite du rejet de l'accord de Charlottetown, la Commission stipulait que « le droit inhérent à l'autonomie gouvernementale fait implicitement partie des droits reconnus en 1982 » (Dupuis 112).

Bref, dans les politiques étatiques officielles, et dans l'instauration bureaucratique d'une identité canadienne « officielle », telle que définie par la politique du bilinguisme et du biculturalisme, et plus tard par la politique officielle du multiculturalisme, « the Indians, Inuit, Métis, and Half-breeds were not considered as possessing, or lacking, any sort of official identity at all. In being excluded from the process entirely, they once again disappeared from view » (Day 183).

Cette inconsistance plane d'ailleurs sur le cinéma québécois dans sa façon de

(re)présenter les Indiens comme cette population « autre », homogène et marginale, vivant à l'extérieur de la nation et plus ou moins exclue du projet national, si ce n'est que comme altérité atavique. À titre d'exemple, Bill Marshall décrit le cycle amérindien de Pierre Perrault en ce qu'il montre beaucoup de sympathie et de curiosité transculturelle à l'égard des populations autochtones, mais « hypostasizes their supposedly unmediated relationship with nature, and assimilates their alienation (from a formerly full and fixed identity, it is supposed) to that of the Québécois's consumption of baseball and Anglo-Saxon pop » (*Quebec* 240).

La réception critique du *Confessionnal* dans la presse écrite répond aussi fortement à cette représentation biculturelle de l'identitaire au Québec et au Canada. En fonction de la forte exploitation du paradigme « national canadien/québécois » entretenue par la presse et les revues cinéphiliques dans leur lecture allégorique du film, il n'est alors pas étonnant de constater que Moose, le strip-teaseur indien de Charny, ne sera mentionné nulle part dans l'abondante littérature critique²¹ consultée à propos du film²². De sorte que le Québec qu'imaginent les critiques du film de Lepage répondra fortement à cette adéquation directe entre la quête identitaire de ses personnages principaux et celle de l'ensemble de la collectivité nationale qui, bien qu'en « crise » identitaire, est conçue

²¹ La littérature savante présente toutefois deux exceptions. Je pense d'abord à l'ouvrage que consacre Alexandar Dundjerovic au cinéma de Robert Lepage, dans lequel s'il mentionne bien la présence de Moose en tant que « Native Canadian », ce n'est que pour évoquer le fait qu'à l'exception de la secrétaire d'Hitchcock (Kristin Scott Thomas), il est le seul personnage entièrement anglophone du film. Moose ne sert alors que de prétexte à une réflexion biculturelle sur l'identitaire canadien-anglais et québécoisfrançais. L'article de Martin Lefebvre, dans *Québec Studies*, est à ce titre beaucoup plus intéressant en ce qu'il tisse un lien explicite entre la présence de Moose et l'identité hybride, nomade et itinérante (« homeless ») de Marc. J'y reviendrai au chapitre suivant.

²² Même Nick James, dans le mensuel britannique *Sight & Sound*, fait abstention du personnage de Moose,

²² Même Nick James, dans le mensuel britannique *Sight & Sound*, fait abstention du personnage de Moose, et ce, malgré sa très longue et exhaustive description du synopsis du film. Il arrive d'ailleurs à décrire de façon précise la séquence de strip-tease dans le motel de Charny en omettant la présence de Moose, malgré que ce dernier habite avec Manon et occupe une place narrative, thématique et physique centrale à l'intérieur de cette séquence. Il écrit : « Pierre and Marc drive Paul-Émile's old Dodge to Charny, where Marc's female ex-lover '*Mowse*' ['Sourie', le surnom de Manon] performs sex stunts and lives in a motel with her young son » (36).

comme étant relativement homogène, cohérente et localisable (c'est-à-dire euro-américaine).

Ainsi interprète-t-on généralement la quête du père (celle de Marc cherchant son père biologique) comme une allégorie de la quête identitaire collective/nationale des Canadiens français/Ouébécois: celle incomplétude fondatrice d'une ramenant l'individuel à l'ébauche inachevée d'une collectivité. Par exemple, Steve Kokker, de l'hebdomadaire montréalais *Hour*, écrit : « it [would be] Lepage's intentions to show that, just as a person's past determines the unfolding of the rest of their life, so too does a society's past map the blueprint of its future » (28 septembre 1995); ou, selon Judy Gerstel du Toronto Sun, « the search for the father [in Le Confessionnal] is the search for the fatherland » (24 novembre 1995). Et de façon encore plus explicite, Brian D. Johnson, dans MacLean's, écrit à propos de Lepage : « like the country, his identity is in constant flux [...] a case study of Canada's split personality²³ [...]. No wonder he manages to reconcile a desire for Quebec sovereignty with an affection for English Canada » (56-8).

La presse francophone suit généralement le même filon : « Ces personnages qui se débattent entre le passé et l'avenir pour comprendre qui ils sont, maintenant, sont les enfants naturels de Québec » (Eric Fourlanty, *Voir*, 31 août 1995); « Du confessionnal religieux des années 1950 au prétoire libidineux d'un bar de danseuses de la Rive-Sud, Lepage réalise un trait d'union symbolique entre un Québec étouffé par le clergé et celui d'aujourd'hui, en pleine crise d'identité, à l'image de ces deux apôtres, Pierre et Marc » (Normand Provencher, *Le Soleil*, 19 mai 1995).

Christiane Lahaie, dans la revue Québec Français, ouvre sa lecture du film au-

²³ L'article de Gary Michael Dault, publié dans *Take One* deux ans après la sortie du film (au moment de la sortie en salle du *Polygraphe*, le second film de Lepage), fait à ce titre figure d'exception dans la mesure où il refuse de voir une quelconque polarité ou dualisme absolu dans la relation entre les protagonistes du film.

delà des frontières nationales et écrit, à propos du *Confessionnal* et du jeune cinéma québécois²⁴: « En se déplaçant de la collectivité vers l'individu, ce rôle [celui de la jeunesse] revêt une complexité d'autant plus grande que le Québec, de moins en moins limité par ses frontières géographiques, entre en contact avec d'autres systèmes de valeurs, d'autres visions du monde » (84). Toutefois, et au-delà de cette confrontation avec un « autre » venu de *l'ailleurs* de la nation, qu'en est-il de la différence existant à l'intérieur même des frontières? En limitant de la sorte la confrontation (voire même l'existence) de la différence aux pourtours et aux limites de la nation, l'auteur corrobore et participe ainsi à ce quadrillage identitaire binaire et homogène — c'est-à-dire à la ségrégation du dedans et du dehors de la nation — que sous-tendent les discours officiels et bureaucratiques dans la construction d'une identité nationale et de son « vocabulaire de (dis)qualification » (Manning, *Ephemeral* xvi).

Robert Lepage lui-même, malgré sa défiance ouverte et publique du nationalisme québécois²⁵, participe lui aussi, dans le cadre des multiples entrevues données à la presse écrite au moment de la sortie nationale du film, à cette lecture national(ist)e du *Confessionnal* autour d'un axe bipolaire: « Canada is the most schizophrenic place in the world you can live right now. It has these two personalities, these two cultures, these two solitudes living next to each other. There is no way to reconcile, and at the same time there's no way of separating » (« Le Confessionnal », *Toronto Star*, 24 mai 1995). Dans le cadre d'une entrevue donnée quelques années plus tard pour l'ouvrage qu'Aleksandar

²⁴ Son analyse s'attarde en fait à trois films en particulier : *Le Confessionnal, Cosmos* (Collectif, 1996) et *Eldorado* (C. Binamé, 1995).

²⁵ « Mais lorsque je reviens ici [au Québec], le discours qu'on tient sur le nationalisme est toujours petit et réducteur. Comme si les gens voyaient la souveraineté comme une vengeance. C'est un vieux débat, on est rendus beaucoup plus loin que ça. Je ne sens pas l'envie, la vraie, des souverainistes de s'ouvrir sur le monde. On semble un peu xénophobes et cultiver le goût de rester dans notre petite cour avec nos affaires » (Provancher, *Le Soleil*, 23 septembre 1995).

Dundjerovic a consacré à son œuvre filmique, Lepage souligne d'ailleurs (et avec encore plus d'insistance), à propos du référendum de 1995, ce qu'il perçoit comme la cohérence et l'immanence de cette structure bipolaire de l'identité canadienne. Il insiste alors sur la striation du « nous » et du « eux » de la dualité canadienne : entre une identité québécoise, sécurisée et bouillonnante, et entendue comme française, et une identité canadienne-anglaise, qui souffrirait d'un certain complexe d'infériorité par rapport à l'hégémonie américaine, face à laquelle elle se définit négativement, et par rapport à la fougue des discours identitaires québécois et du désir populaire d'affirmation nationale. Il déclare :

You can't have two communities that live together without meeting; you have to meet one way or the other. The thing about 1995 that was interesting for the referendum was that it wasn't just about Québec, it was about Canada [. . .]. It's interesting, English Canada believes that the only culture in this country that is strong is in Québec. So they don't want to lose us, because if they lose us they lose their shop window of culture (Dundjerovic 149).

Ainsi, si les films (et le théâtre) de Lepage, dans leur effort pour briser les schématisations et les dichotomies national(ist)es, semblent brosser un portrait beaucoup plus complexe et nuancé de la situation — entre autres par leur désir évident de faire déborder le global vers le local (et vice-versa) —, les déclarations publiques de l'auteur, quant à elles, semblent beaucoup plus consensuelles. Ici, l'identité, en tant que concept, ne semble pas problématique. Elle est l'apanage d'un sujet identifiable et totalisable, homogène et reconnaissable (et ici national), et conscient de lui-même et de la position qu'il occupe entre identité et altérité. Or, ce qui est pour moi le plus révélateur dans ce bref passage, c'est le diagnostique que pose Lepage — un Lepage qui se veut en quelque sorte rassembleur —, lorsqu'il affirme que deux communautés ne peuvent, en effet, sereinement cohabiter sans d'abord pouvoir se rencontrer. Ironiquement, dans cette

systématisation biculturelle de l'expérience identitaire canadienne, Lepage vient ici à la fois à évacuer la présence autochtone au Québec et au Canada tout en la résumant et la cristallisant : celle de communautés partageant et occupant elles aussi les territoires québécois et canadien, mais évoluant en marge du reste de la société, dans un état de presque invisibilité, et sans rencontre possible (si ce n'est devant les tribunaux). Ce qui est d'autant plus ironique compte tenu que Lepage, lors d'une question précédente, s'évertuait justement à décrire la présence et l'influence directe et *im*-médiate des autochtones (en tant que groupe singulier et uniforme) dans la société québécoise, hypostasiant une fois de plus, autour de pôles identitaires stables et finis, l'homogénéité des expériences autochtones et québécoises (mais aussi française et anglaise) en tant que *faits* distincts et localisables sur une échelle ethnographique généralisable. Il affirme :

[W]e [the Québécois] are not a patriarchal society but a matriarchal society. The culture survives because of the mothers, the women. [. . .] It's a matriarchal system that has been inherited — not by the French and not by the English, because they're both very patriarchal. In Québec I think we have inherited it from the North American Indians because the aboriginal culture here is matriarchal. The men go and hunt and the women take care of the politics; they are the ones who decide. Québec society, its heritage of the Native population, is the matriarchal thing, and because of that we don't have a lot of men who speak; it's the women or the gays²⁶ (Dundierovic 149).

Ceci étant dit, il serait malvenu de prétendre à une quelconque homogénéité du discours critique et médiatique entourant le film. Car bien sûr, outre le filon national(iste), plusieurs autres éléments et stratégies de lecture ont été exploités dans les différents actes de réception du film : l'esthétique filmique, la sexualité, l'intertextualité hitchcockienne, l'industrie, la construction narrative et temporelle du film, etc. À titre

²⁶ Pour une lecture féministe de la présence autochtone en Amérique, je réfère entre autres le lecteur au numéro spécial de la revue *Hypatia*, sous la direction de Inez Talamantez, M.A. Jaimes*Guerrero et Anne Waters, autour du thème « Indigenous Women in the Americas »; et notamment les articles de Lawrence 3-31; Jaimes*Guerrero 58-69; et Smith 70-85.

d'exemple, la presse française, peut-être en raison de son passé cinéphilique dans la tradition des *Cahiers du cinéma*, s'intéresse davantage (même si non exclusivement) à la piste de l'intertextualité hitchcockienne plutôt qu'à celle de l'allégorie nationale. Libérée de la lecture national(iste), elle s'attarde aussi principalement aux éléments esthétiques et thématiques du récit : sexualité, famille, corporalité, homosexualité, liens de pouvoir, iconographie catholique²⁷, etc. Christian Rioux, du quotidien montréalais *Le Devoir* (11 octobre 1995), le souligne d'ailleurs, dans son compte rendu de la réception française du film, lorsqu'il écrit : « Il n'est pas sûr par contre que les Français, peu fascinés par la quête d'identité, se passionnent pour le sujet ». De la sorte vient-il naturaliser la lecture nationale/allégorique comme *vérité* du texte : si les Français ne s'intéressent pas au film (ou du moins pas de la même manière que *nous* nous y intéressons), c'est qu'ils ne peuvent pas comprendre ou s'identifier au « sujet », à l'identitaire construit par le film.

À ce propos, Deleuze et Guattari soulignent d'ailleurs que dans le champ des littératures²⁸ mineures, tout prend une valeur collective et politique :

parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de *l'énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord (31).

Si bien que pour eux, comme je l'expliquais plus tôt, c'est la littérature qui sera positivement chargée d'élaborer et de soutenir une conscience nationale et collective, un *sujet* collectif, voire même un sujet révolutionnaire. À ce titre, l'argument de Rioux, dans *Le Devoir*, est signifiant : difficile pour la presse parisienne, celle de la métropole

²⁷ L'article de Pascal Merigeau, dans *Le Monde* (12 octobre 1995), et celui d'Élisabeth Lebovici, dans *Libération* (19 mai 1995), sont particulièrement représentatifs de ce type de réception.

²⁸ Il sera bien sûr possible de prolonger cet énoncé et de le faire déborder vers le cinéma.

culturelle du monde francophone, de participer au champ et à la conscience politique — au *sujet* collectif et identitaire — auxquels la presse canadienne et québécoise semblent souscrire presque naturellement dans leur allégorisation du film (de la même manière que les médias canadiens et québécois sembleront peu intéressés par la cause et les revendications identitaires de la marge autochtone, si ce n'est, bien souvent, que pour en dépeindre les violences et les coups d'éclat!).

Or, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, si l'aspect fantomatique de la figure de l'Indien dans le discours médiatique entourant *Le Confessionnal* peut probablement être expliqué et justifié autrement, ne serait-ce que par la présence physique somme toute négligeable, ou du moins marginale, de Moose à l'intérieur du film, sa présence symbolique, quant à elle, reste capitale sur le plan de l'identitaire. Car c'est autour de Moose, cet autochtone parlant anglais (et ne comprenant pas « un *maudit* mot de français²⁹ »), que se cristallise la quête d'identité *intra*-nationale (entre le soi et l'« autre ») et *inter*-nationale (entre l'ici et l'ailleurs) projetée par le film. Politiquement muet mais physiquement visible et spectaculaire, Moose se différencie du sujet national québécois par sa langue, son corps et son visage, bien qu'il évolue, lui aussi, à *l'intérieur* des frontières nationales. À la fois indigène et étranger, autochtone et apatride, il servira alors, au sein du parcours identitaire des frères Lamontagne, de figure d'altérité allégorique de toutes les marginalités.

Ceci dit, il ne s'agira pas, dans la suite de mon argument, d'essayer de faire

²⁹ Le fait que l'Indien ne parle pas français, ça aussi, au niveau de l'identitaire, c'est une question politique! De même, le fait qu'au Québec, bon nombre d'immigrants, les Italiens, les Juifs ou les Grecs par exemple, adoptent le plus souvent un mode de vie anglophone, cela participe aussi à cette dynamique politique entourant la question de langue. Ne l'oublions pas : au Québec, l'identité nationale et l'idée de culture distincte gravitent d'abord et avant tout autour du fait français et de l'exception linguistique franco-québécoise. Dès lors, le rapport à l'« autre » au Québec est traversé par cette tension ou cette urgence linguistique : celle de la survie et de la défense d'une minorité française en terre d'Amérique.

émerger, au-delà du silence de la critique, la « vérité » historique de l'Indien, telle qu'elle aurait été occultée, cachée ou corrompue par l'amnésie de l'homme blanc. Ce qui ramènerait d'office tout discours sur la présence autochtone en Amérique à une rhétorique essentialiste rappelant le paradigme sauvage que décrit James Clifford : c'està-dire un paradigme historique et géopolitique, omniprésent dans les récits ethnographiques et le marché de l'art en Occident, qui cherche à sauver de l'extinction et de l'obsolescence l'authenticité ahistorique d'une voix autochtone (ou primitive) cohérente, antérieure aux premiers contacts avec la civilisation européenne/occidentale et menacée de disparaître (121-22). Plutôt, j'essaierai de démontrer que même si silencieux, l'Indien, au Québec, n'est pas et n'aura jamais été absent de l'imaginaire et de l'historiographie nationale, et bien sûr de l'imaginaire filmique qui le re-produit et le réimagine sans cesse selon les fluctuations du présent. De sorte que si, comme l'affirme Michel de Certeau, le discours historiographique moderne naît d'abord d'un clivage entre deux « hétérologies » (deux discours sur l'autre) qui « se construisent en fonction d'une séparation entre le savoir qui tient le discours et le corps muet qui le soutient » (16), le travail déterminé par cette « coupure » (car l'historiographie, son nom l'indique, est d'abord une écriture, donc une pratique, un travail) naîtra nécessairement de certains actes de volonté qui fondent et produisent la genèse de cet « autre » qui, lui, permet au savoir sur soi de surgir. L'Indien, en tant qu'objet de discours, fabrication stratégique et invention colombienne, servira cette fonction, qui n'est opérante qu'en l'absence de l'autochtone. La suite de notre projet propose donc de dresser une généalogie sommaire de ce « lapsus » que constitue l'Indien du Confessionnal, lui qui tient le rôle de « ce qui [. . .] est devenu impensable pour qu'une identité nouvelle devienne possible » (de Certeau 17).

Ainsi, comprendre les discours sur l'Indien au Québec nous servira de prétexte afin de dévoiler et comprendre quelques-uns des mythes et des stratégies agissant sur le vocabulaire national local dans sa construction de l'identité et de l'altérité. La mémoire du peuple et la mémoire individuelle, vues comme actes de volition et volonté de puissance — comme pratique d'écriture —, deviennent donc l'objet de nouvelles interprétations, de nouveaux parcours, où il est possible de développer des stratégies qui nous permettront de faire glisser le lieu d'où nous écrivons et d'ouvrir le sol qui rend possible notre expérience de la nation. Dès lors, il nous incombera de voir l'identité et la nationalité non plus en tant que stabilité ontologique refoulée, qu'il nous faudrait retrouver et recouvrir si l'on veut être « vrai » à soi-même; plutôt, nous devrons les comprendre en tant que concepts opérant en fonction de stratégies et de relations de pouvoir concrètes et imprévisibles; en tant que concepts insaisissables qu'on ne peut que constamment déplacer.

L'Indien, mon frère : sexualité, indianité et allégorie nationale

Reworking memory and tradition as fantastic forms of cultural desire — rather than sites of authenticity — ontologies of loss can become allegories of desire

— Catherine Russell, Experimental Ethnography

En 1938, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, Paul Valery écrivait que « la conception actuelle du groupement des hommes en nations est tout anthropomorphique », c'est-à-dire qu'à ces « personnalités nationales, souveraines et propriétaires de territoires arbitrairement découpés », nous attribuons des sentiments et des devoirs, « des qualités et des défauts, des volontés et des responsabilités, par une habitude immémoriale de simplification » (119-121).

Cette idée d'anthropomorphisation de la nation, à laquelle on confère une identité (ou une crise d'identité), participe, dans le champ littéraire ou filmique, à une logique semblable lorsque le destin d'un personnage ou d'un groupe de personnages est associé par allégorie à celui d'une collectivité. C'est-à-dire que s'installe dans ou au-dessus du texte (ou du moins dans les stratégies interprétatives mise en place afin de le *comprendre*, ce texte) une adéquation entre l'expérience individuelle des personnages et la mémoire ou l'Histoire d'une collectivité¹.

¹ Cette individualisation ou anthropomorphisation de la nation ou d'une collectivité, en littérature, participe d'une logique ou de stratégies « textuelles » semblables à celles mises en place dans le discours ethnographique. Dans *Representing Reality*, Bill Nichols écrit : « Ethnography uses the actions of the one

Fredric Jameson, à propos des littératures du tiers-monde dans un contexte de décolonisation, appelle *allégorie nationale* ce mode spécifique d'articulation textuelle et symbolique du subjectif et du public (ou du politique); une idée souvent reprise d'ailleurs dans l'analyse et la critique de la littérature et du cinéma au Québec². Jameson écrit :

Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamics — necessarily project a political dimension in the form of national allegory; the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situations of the public third-world culture and society (« Third-World Literature » 69).

De sorte que la psychologie des textes, ou plutôt leur dimension libidinale, suscite selon lui une lecture qui se poserait d'abord en termes politiques et sociaux, et ce, à travers un parcours individuel³ (72).

Bien que je sois généralement d'accord avec l'argument selon lequel les textes des cultures « mineures », pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari, jouiraient d'une propension particulière à *susciter* une lecture allégorique et collective à partir « d'énonciation individuée », il faudra aussi admettre qu'une telle adéquation, directe chez Jameson, entre le privé et le public, reste, somme toute, assez problématique. Dans la mesure où elle sous-tend un mode particulier d'organisation sociale, prise comme bloc homogène — le « public » —, qui réitérerait et prolongerait de façon transparente (bien que symbolique) l'expérience individuelle, la lecture allégorique des textes nécessite, si

to signify the actions of the many » (218). De telle sorte que, selon Catherine Russell, cette allégorisation de l'« autre » dans le discours ethnographique vient extraire le sujet de sa réalité individuelle afin de l'inscrire à l'intérieur de structures sociales générales et englobantes. Ainsi devient-il le représentant de pratiques culturelles particulières, voire même de principes « humains » (5).

² À ce titre, Jameson, dans un essai sur Hubert Aquin, propose lui aussi une même lecture « tiersmondiste » de la situation politique québécoise des années 1960. À propos du Québec, il demande en effet s'il est « the last of the First World states, or the most prosperous of Third World colonized entities? » (« Euphorias » 221).

³ Ainsi, selon Jameson, si l'allégorie nationale est également présente dans la littérature occidentale, elle ne le serait que de façon « inconsciente », ou du moins « optionnelle »; elle participerait selon lui d'une structure et d'une nécessité différente, qui tendrait au contraire à *maintenir* ce fossé radical, inscrit à l'intérieur de la culture capitaliste moderne, entre le privé et le public, ou bien entre le poétique et le politique (« Third-World Literature » 78-9).

elle veut être *lisible*, la reconnaissance d'une expérience commune qui soit cohérente et identifiable. Cette expérience commune, orchestrée et allégorisée autour d'une mémoire collective qui consacre une identité qui est et puisse être partagée, exclut donc les énoncés réfractaires qui viendraient non seulement mettre en doute la cohérence de l'allégorie, mais aussi la possibilité même qu'elle soit produite comme énoncé se référant à « quelque chose ». Brcf, pour être lisible, l'allégorie doit servir de signifiant à un *objet* (ici la nation) qui doit être localisable, identifiable et discriminable par rapport à d'autres objets semblables (d'autres nations et d'autres identités définies comme telles, et définies comme « autres »). L'allégorie nationale implique donc la sélection et la disqualification des corps récalcitrants qui ne répondent pas à l'image d'un individu virtuel incorporant dans ces traits une communauté. Bien sûr, ce problème d'individualisation d'une communauté correspond aussi, par effet de miroir, au problème de l'identité individuelle dans un contexte national : l'individu y est défini comme sujet en fonction d'une communauté qui est elle aussi imaginée et anthropomorphisée en fonction d'impératifs psychologiques individualisants.

À ce titre, j'ai suggéré au chapitre précédent que c'est précisément cette adéquation toute allégorique entre les destins de Pierre et de Marc et celui de la nation qui fut privilégiée par la critique québécoise et canadienne dans son interprétation des relations humaines (individuelles et familiales) mises en scène dans *Le Confessionnal*. L'absence systématique de Moose, dans le corpus critique étudié, nous avait alors servi de prétexte afin de lancer une discussion sur l'identité dans un contexte national « mineur ». Comme je tenterai maintenant de le démontrer, l'analyse critique du film (et de l'indianité qu'il projette), dans un cadre allégorique national québécois, est

difficilement dissociable d'un discours sur la sexualité. Et similairement, ce discours sur la sexualité n'est rendu possible et intelligible qu'en fonction des corps individuels qui en sont l'objet.

Allégorie nationale et identité sexuelle : la relation à l'« autre »

Au Québec, en effet, l'allégorie nationale, dans le champ cinématographique et littéraire, est généralement pensée en fonction d'un récit identitaire selon lequel la filiation parentale et l'accession à la maturité (hétéro)sexuelle servent de condition de base à la capacité qu'ont les personnages (et donc la nation qu'ils représentent) d'entrer en contact avec l'« autre » et de s'affirmer en tant que sujet (national) dans le monde. Il sera alors intéressant d'essayer de cibler la façon dont s'exprime et évolue cette allégorie, mais surtout d'identifier ceux et celles qu'elle exclut et disqualifie afin d'assurer sa cohérence en tant que texte. Autrement dit, quelles énonciations l'allégorie nationale rend-t-elle possible et selon qui? Quelles conceptions de l'identité et de sa formation soutient-elle? Quels sont les corps récalcitrants, les fissures, les hétérogénéités qu'elle cherche à intégrer ou disqualifier afin d'assurer sa stabilité textuelle? Ainsi observera-ton, à partir de cette « collectivisation » de la famille Lamontagne dans Le Confessionnal, que les corps restants, les restes « sauvages » en marge de cette totalité culturelle qu'est l'allégorie nationale, sont d'abord et avant tout incarnés par trois figures d'altérité bien particulières qui seront associées dans le discours : le corps Indien, le corps queer et la sexualité féminine.

Dans son article sur *Le Confessionnal*, Martin Lefebvre, à propos du cinéma québécois, écrit : « Family, as is well known, is a fundamental *topos* of Québécois

cinema, where it is always related to identity⁴ » (96). Lefebvre propose alors une lecture du film où il relègue la quête identitaire et le suicide de Marc à une logique de l'aliénation selon laquelle la discontinuité et l'hétérogène relèverait d'un manque ou d'une absence au niveau de l'identitaire. Voilà pourquoi, selon Lefebvre, Marc, « [who] has no real identity » (95), retournerait à l'homogénéité et à la stabilité offerte par la relation homosexuelle que lui offre Massicotte, l'ex-prêtre devenu diplomate (une relation inscrite dans un rapport de domination). La mort de Marc, ou plutôt son suicide, constituerait dès lors une conclusion inévitable pour un individu/nation incapable de défier l'autorité mais refusant de s'y soumettre.

Cette lecture du film s'inspire directement de l'argument de Gilles Thérien qui, à propos du cinéma québécois des années 1980, proposait une allégorisation similaire de la relation homosexuelle en tant que symbole de l'inaboutissement identitaire des Québécois. Empruntant à Jacques Lavigne son concept d'« homosexualité symbolique », qui est associé au « faux féminin » et à un état antérieur à l'Œdipe (c'est-à-dire antérieur à la fixation du choix de l'objet sexuel chez l'enfant), Thérien, à propos du cinéma québécois des années 1980, note une constante dans la façon dont les films⁵ qu'il analyse connotent tous, à divers degrés, certaines formes d'homosexualité qui seront selon lui révélatrices de la capacité qu'ont les personnages (et par allégorie la nation qu'ils représentent) d'entrer en rapport avec l'autre.

⁴ Dans le même ordre d'idée, Donato Totaro, à propos du *Confessionnal*, écrit: « Thematically the film is not much of a stretch for a Québec film, centering on one of the constant themes in Québec cinema: sibling-parent tension. In this case, as in many other important Québec films, the tension revolves around an estranged father-son relationship » (par. 1).

⁵ Son analyse s'intéresse aux films *La bête lumineuse* (Pierre Perreault, 1982), *Au clair de la lune* (André Forcier, 1983), *Sonatine* (Micheline Lanctôt, 1984), *Mario* (Jean Beaudin, 1984), *Visage Pâle* (Claude Gagnon, 1985), *Anne Trister* (Léa Pool, 1986) et *Pouvoir intime* (Yves Simoneau, 1986). Pour une lecture plus approfondie du film de Claude Gagnon (*Visage pâle*) en rapport avec l'idée de l'Indien imaginaire et le concept d'homosexualité symbolique, lire Thérien, « Indiens de celluloïde »; et à propos de la conceptualisation de l'altérité dans un registre familial, lire Thérien, « Sans objet ».

Contrairement à « l'homosexualité réelle », l'homosexualité symbolique est ici définie en tant qu'attitude « affective et instinctuelle » à partir de laquelle le sujet fixera l'objet de son désir et de son attachement sexuel; ce qui lui permettra de définir sa relation avec lui-même, avec les autres, ainsi qu'avec le monde qui l'entoure :

Il s'agit fondamentalement dans l'homosexualité symbolique, d'une érotisation des rapports aux personnes du même sexe, érotisation qui devient le support de la relation père-fils, mère-fille ou éducateur-éduqué. Cette érotisation peut être intégrée tout normalement dans un comportement vraiment hétérosexuel ou demeurer fixée sur la personne du même sexe et alors donner naissance à une homosexualité réelle (Thérien, « Cinéma québécois » 104).

Ici, le rapport à l'altérité n'est rendu possible qu'à la condition qu'il s'inscrive dans un rapport affectif qui permet la différentiation des sexes autour d'un noyau identitaire commun d'où il sera alors possible d'entrer en contact avec l'autre. La maturation sexuelle passerait donc par un passage « normal » de l'homosexualité symbolique (l'attrait du même) vers une « hétérosexualité vraie » dont l'échec condamne à l'isolement et au mensonge, c'est-à-dire à la fixation de l'homosexualité symbolique qui devient homosexualité « réelle ».

Pour Thérien, « [s]i tous les films examinés font paraître l'homosexualité dans leur horizon, c'est [. . .] parce que pour les personnages, la relation parentale, la relation à l'autorité tant intellectuelle que sociale, n'existent pas ». Sans figure parentale stable qui servirait d'autorité et qui garantirait, dans la résolution de l'Œdipe, l'accession à l'autre, le Québécois (par allégorie dans les films) reste fixé sur l'objet de son désir initial : le Même. L'enjeu sera alors « le choix entre l'enfermement sur soi qui implique une défaite et le rôle du dominé ou le combat qui ne garantit pas la victoire » (113). Dans cette logique, le refus des Québécois pour l'indépendance nationale (ou plutôt pour la souveraineté-association), en 1980, serait, toujours selon Thérien, révélatrice de cette

incapacité ou de cette fixation préœdipienne qui rend le Québec incapable d'affirmer sa victoire contre « la hiérarchie verticale du pouvoir » (111). L'indépendance du Québec, associée à l'hétérosexualité véritable et à l'accession à la maturité sexuelle, est alors opposée à la dépendance et à l'inaboutissement identitaire d'une société qui reconnaîtrait « sagement » ses limites dans sa soumission à une autorité extérieure (113). N'ayant pas « fait son choix » (lire « le bon choix ») au moment de négocier son homosexualité symbolique, le Québécois s'inscrirait alors dans la reproduction du même et dans l'incapacité de s'affirmer et d'entrer en relation avec un autre. De son inaboutissement, l'homosexualité symbolique deviendrait donc homosexualité véritable qui, dans les termes de Lavigne, sera également fausse « puisqu'elle n'aura pas réussi à passer l'étape de l'homosexualité symbolique et se sera emprisonnée dans le faux féminin impliquant un retour narcissique sur soi » (Thérien, « cinéma québécois » 112).

L'une des principales critiques formulée à l'égard d'une telle allégorisation de la nation autour d'un système de parenté bien précis repose d'abord sur le fait que l'homosexualité, même si « symboliquement », n'y est définie (ou même rendue possible) que négativement. Dans un contexte de « crise » identitaire, l'identité positive sera alors accessible et énoncée à partir d'un *nous* qui est pris pour acquis, et qui implique que l'hétérosexualité détient le monopole de la différence, alors que l'anomalie homosexuelle n'est réduite qu'à la reproduction du Même et à un état de passivité. Dans cette énonciation du discours identitaire non plus selon une norme de performativité, mais plutôt selon une rhétorique de l'authenticité (entre mensonge et vérité, entre « faux féminin » et hétérosexualité « vraie »), il ne reste de différence qu'entre les sexes. Thérien semble alors prendre pour acquis que l'épanouissement identitaire d'une

collectivité n'est possible que dans l'indépendance politique, c'est-à-dire en fonction d'une conception de la souveraineté qui suppose, en filigrane, que l'identité individuelle puisse se cristalliser ou se confondre dans une identité nationale fondée dans l'imaginaire autour d'une norme hétérocentrique qui en assure la reproduction.

À ce propos, la critique formulée par Robert Schwartzwald est particulièrement cinglante. Dans un article où il décrit ce qu'il considère comme « les éléments homophobes⁶ du discours identitaire au Québec », il souligne

[qu']il est peut-être inévitable que le corps homosexuel, tellement invoqué pour renforcer la « certitude » des notions de l'identitaire fondées sur la stabilité des échanges entre le même et l'autre, ne puisse servir que par sa négativité; il ne sera jamais une articulation polymorphe de son propre droit, mais plutôt l'autre d'un autre, hors-système, remettant en cause perpétuellement et de façon hostile le système (« (Homo)sexualité » 122).

Schwartzwald sera d'ailleurs très sévère à l'endroit de Thérien et de Lavigne en ce qui concerne leur « 'essentialisation' de l'homosexualité » (Schwartzwald,

⁶ Certes, ce terme, « homophobie », est lourd de sens et ne devrait pas être traité à la légère. Schwartzwald est lui-même très prudent à ce propos et précise « [qu']avec cette affirmation, il ne s'agit nullement de faire le procès de la société québécoise quant à sa tolérance de l'homosexualité. À ce titre, il suffit de rappeler que la loi québécoise empêchant la discrimination envers les homosexuels fut la première du genre à être adoptée en Amérique du Nord. Cependant, ni une loi ni l'absence relative de violence homophobe ne sont en mesure de répondre aux inscriptions de l'homosexualité qui dépendent de ces représentations identitaires plus profondes » (« (Homo)sexualité » 120). Pour en revenir à l'article de Thérien et à ses sources chez Lavigne, il serait sans doute simpliste, et même injuste, de réduire son argument à ce sobriquet (« homophobie ») et de repousser ainsi notre critique du côté d'une telle logique confrontationnelle. Il y a à ce titre une distinction implicite, dans le texte de Thérien, entre le droit et l'intégrité des homosexuels en tant qu'individus « de chair et d'os » et cette façon toute symbolique qu'il a de traiter la figure de l'homosexuel et la façon dont elle est reproduite dans ce qu'il perçoit, à l'intérieur des films, comme la manifestation d'un imaginaire national. Mon objectif est donc non pas de condamner intellectuellement la démarche de Thérien, mais simplement de souligner ce que je perçois comme ses insuffisances et son incapacité à penser la question identitaire hors d'un paradigme de filiation parentale hétéronormatif, et la sexualité hors d'un système binaire qui, bien qu'imaginaire ou symbolique, « voudrait instaurer la primauté exclusive de l'Identitaire du sujet-nation aux dépens des représentations d'un national articulé avec l'hétérogène » (Schwartzwald, « (Homo)sexualité » 145).

⁷ D'autres auteurs, dans le champ des études cinématographiques, ont émis des critiques similaires en reprenant notamment les propos de Schwartzwald. Je pense entre autres à Marshall, *Quebec* 129-130; Marshall, « National Allegory » 273-278; et Dickinson 133-153; lire aussi l'article de Thomas Waugh (« Nègres blancs » 12-29), rédigé quelques années avant celui de Schwartzwald ; et enfin, dans un contexte non pas que québécois mais aussi canadien, je réfère le lecteur à Waugh, « Cinemas, Nations, Masculinities » 8-44.

« (Homo)sexualité » 138), qui devient pour eux la marque de « l'absence d'une maturité phallique » (143). Ainsi, en ramenant toute la question identitaire au système de parenté et à l'unicité du *topo* qui permet d'entrer en contact avec l'autre selon un principe hétérocentrique, l'homosexualité, en marge d'un régime identitaire hégémonique, est dès lors « dépourvue de toute autonomie en tant que pratique désirante » (145) et en tant que pôle positif et performatif d'identités.

Dans un article intitulé « Fear of Federasty », où il s'intéresse également à la récurrence des tropes homophobes dans le discours « phallo-nationaliste » québécois, Schwartzwald élabore un argument similaire à l'endroit du concept satyrique de « fédéraste » (une conjonction des termes « pédéraste » et « fédéraliste »), tel que mis de l'avant au Québec par certains discours nationalistes et anticolonialistes (plus particulièrement dans la revue *Parti pris*). Associant l'homosexualité à l'idée d'imitation, d'infantilisme, d'immaturité et d'inaboutissement (sexuel et identitaire), le corps *queer* représente ici l'échec ou la déroute de l'itinéraire œdipien, et est associé au discours colonial des « faux pères » de la nation (la bourgeoisie anglo-canadienne) et des collaborateurs du régime (surtout le clergé, ces « pères en jupe » qui participent à l'asservissement et à la « féminisation » de ses fils).

Thomas Waugh émet des critique similaires à propos de l'homophobie récurrente dans la tradition anticléricale et nationaliste québécoises après la Révolution tranquille, et dans la propension de son cinéma à établir « une équation entre l'accomplissement sexuel et l'accomplissement national⁸ » (« Nègres blancs » 13). Il écrit :

⁸ À ce propos et en référence au *Confessionnal*, Sid Adilman, du *Toronto Star*, propose justement, à la suite de Lepage lui-même, de décoder cette surenchère de figures paternelles dans le film « as it applies equally [...] to Quebec cinema in general and to Quebec's political drive for manhood as a separate country ».

le consensus nationaliste a renforcé la tradition du 'placard'. Le mythe de la collectivité nationale homogène, au centre du cinéma québécois des années 60, supposait que les lesbiennes et les gais, ainsi que d'autres minorités comme les autochtones et les immigrants, étaient à l'extérieur de cette collectivité⁹ (14).

D'ailleurs, Schwartzwald précise à ce sujet comment ce discours de « virilisation » de la nation est mis en scène autour ou en marge de la figure de l'Indien, cette « américanité primitive » identifiée à la virilité du combat anticolonial contre la féminité française et les « faux pères » canadien-anglais (« Fear » 188). J'y reviendrai.

Parallèlement à cette critique, c'est aussi le paradigme de la « crise » identitaire, galvanisé dans le champ culturel au Québec depuis la Révolution tranquille, qu'il nous faut aussi remettre en perspective. Comme l'indique Patrick Imbert, « [l]a crise est l'autorégulation du système dans les bornes acceptables au statu quo » (46). Prise dans une rhétorique de l'aliénation impliquant une obsession des Origines, cette idée

⁹ Le film λ tout prendre (1964) de Claude Jutra et la charge à la fois homophobe et xénophobe que Denys Arcand, en 1964, adressa à son endroit (dans Parti pris), servira pour Waugh d'exemple privilégié afin d'illustrer et commenter cette homophobie qu'il perçoit au Québec dans certains discours nationalistes de gauche. À propos de la relation de Claude (interprété par Jutra lui-même) avec la belle Johanne (Harelle), une québécoise d'origine haïtienne, Arcand écrit : « Pourquoi Claude ne peut-il pas avoir de liaison valable qu'avec cette étrange Johanne qu'il veut rendre plus étrange encore[?] Il y a pourtant des québécoises 'quotidiennes' autour de lui. [...] Ainsi, sur le plan cinématographique aussi bien que psychologique, \hat{A} Tout Prendre ne réussit pas à s'approcher dans la tendresse et la satisfaction des femmes du réel, du quotidien. Et en cela le héros du film est comme bien des [C]anadiens[]français de trente ans, cultivés et sensibles, à qui il faut systématiquement des femmes noires, jaunes ou rouges, en tout cas 'étrangères' pour connaître des liaisons enivrantes. Il y a là, me semble-t-il, un refus inconscient de coïncider avec son moi collectif, en même temps qu'une soif inassouvissable de se parfaire dans une extériorité mythique qui tient peut-être à la situation globale de notre peuple ». Il poursuit plus loin : « Il est d'ailleurs remarquable que Claude qui réclame pourtant sa liberté à grands cris tout le long du film, au moment où ses difficultés l'assaillent et où il lui faut prendre une décision, ne songe qu'à chercher refuge auprès de sa mère et d'un curé. Rien d'étonnant à ce qu'alors le film semble réclamer le droit à l'homosexualité. De toutes manières, notre littérature avec Jean-Charles Harvey, l'avait déjà réclamé avant la dernière guerre. Rien de très nouveau ni de très immoral là-dedans. La seule question est de savoir jusqu'à quel point l'homosexualité est une forme solide d'activité sexuelle et de quelle manière sa pratique pourrait être liée à un état spécial d'affirmation de soi-même, compte tenu de notre contexte global d'existence en regard de l'expression artistique. [...] [A] partir du moment où les cinéastes auront oublié leur maman pour déshabiller sereinement leur voisine qui s'appellera Yvette Tremblay ou Yolande Beauchemin, en plein soleil et avec un grand angulaire bien en foyer sur la caméra, à partir de ce moment là, nous pourrons envisager comme Jean Renoir un cinéma libre en même temps que férocement national. Un cinéma de joie et de conquête » (96-97). À propos du film de Jutra et du commentaire d'Arcand, lire Waugh, « Nègres blancs » 13; Waugh, « Fairy Tales » 102-25; et Marshall, Quebec 31-36; aussi, à propos du corps queer dans les films de Jutra, lire Waugh, « Claude Jutra ».

consensuelle de « crise » suppose la possibilité (constamment rejetée en avant) d'une conclusion (« narrative closure ») à la quête identitaire. Ce qui présume l'existence latente d'une identité stable (individuelle, nationale ou sexuelle) qui soit accessible, identifiable et réalisable. Or, l'identitaire, nous l'avons vu au chapitre précédent, est d'abord un objet stratégique et relationnel, gouverné par des objectifs et des volontés (individuelles ou sociales) instables et souvent incompatibles, et dont la finalité n'existe que dans son processus, c'est-à-dire dans un repositionnement constant et ponctuel face à un « autre » qui est produit et reconnu comme tel. De sorte que l'identité, au terme de relations de pouvoir se posant toujours sur de nouveaux objets, est en soi infinie et infiniment instable, interminable, voire même inaccessible. Elle ne renvoie jamais à une Origine; elle n'existe plutôt qu'en ce qu'elle incarne, conceptuellement, une volonté ponctuelle et individuelle de (se) savoir. Dans le champ culturel, cette volonté de savoir, en tant qu'acte de lecture et d'écriture, suppose donc nécessairement — comme toute formation ou énonciation de connaissances d'ailleurs — une violence qui tranche dans l'imprévisibilité de notre expérience du monde sensible et de nos relations à autrui au profit de catégories stables définies par un acte de sélection (et donc de disqualification et de discrimination).

Ceci dit, il serait simpliste de postuler que le discours national(iste) au Québec, dans son désir de cartographier et personnifier l'identité collective autour d'une normalisation de la sexualité « saine » et du système de filiation parental/national qui lui est associé, ne constituerait à terme qu'un régime totalitaire de répression et d'effacement de la marge et de sa différence. En effet, bien que l'on puisse à juste titre définir l'allégorie nationale et sa sexualisation des rapports à la collectivité comme discours

normatif, je m'intéresserai ici moins à son simple aspect restrictif qu'à sa façon de (re)produire les identités marginales et récalcitrantes au sein même du territoire imaginaire de la nation québécoise.

Colonialisme et érotisme du corps sauvage : The Adjuster

Comme je tenterai de le démontrer tout au long de mon analyse critique du film de Lepage, c'est d'abord et avant tout par le biais de sa sexualité et de celle du colonisateur que l'Indien entre dans le discours euro-américain. Et c'est son silence historique et son absence physique qui permet à l'imaginaire colonial de le « connaître », de le cartographier et de parler à sa place; de le condamner d'un côté, de le vénérer de l'autre; bref, de l'allégoriser et d'en faire symboliquement notre ennemi ou notre frère au sein d'un discours de filiation nationale et patrimoniale.

Avant d'entrer de plein fouet dans l'analyse du personnage indien dans le film de Lepage, je me permettrai d'abord un bref détour du côté d'un autre film, soit *The Adjuster* (1991), du canadien Atom Egoyan, qui nous permettra d'introduire de façon exemplaire cette érotisation du rapport à l'Indien dans la culture (post)coloniale contemporaine¹⁰.

Dans *The Adjuster*, Noah (Elias Koteas), un expert en sinistre pour une compagnie d'assurance, habite avec sa femme, son fils et sa belle-sœur dans la maison témoin d'un développement domiciliaire abandonné, en banlieue de Toronto. Son travail consiste à offrir sécurité (physique et financière) et réconfort à des gens vulnérables, victimes d'incendie, qu'il installe de façon transitoire dans un motel, en attendant que

¹⁰ Je tiens à remercier chaleureusement ma collègue et amie Charlotte Selb qui, la première, a porté à mon intention cette parenté ou cette ressemblance, dans la représentation de l'Indien urbain moderne, entre le film d'Egoyan et celui de Robert Lepage.

leur soit rendues la quiétude et la stabilité d'un nouveau « chez-soi ». Or, le paternalisme qui dicte et encadre l'attitude empathique et protectrice que Noah développe à l'égard de ses clients et clientes se confond, tout au long du film, à un désir sexuel mutuel et à sa consommation dans ce motel que Karen Wall, dans un article sur le film d'Egoyan, décrit comme un « territoire d'illusion domestique » (134). La chambre du motel sert alors d'espace allégorique à une domesticité idéalisée et mise au service de la volonté de puissance du donateur/protecteur.

Cette érotisation du rapport entre le pourvoyeur de biens et services et la « victime » passive qui en reçoit les fruits est en tout point semblable à la relation de pouvoir qui s'inscrit entre colonisateur et colonisé dans un régime colonial impérial. À ce propos, Ali Behdad compare le colonialisme à un « érotisme de la dissolution ». C'est-à-dire que le colonialisme chercherait à dissoudre la différence entre le sujet colonial et le colonisateur et à produire entre leurs identités divergentes un sentiment ou une impression de continuité. Il écrit :

Dissolution can be achieved either through a cold-blooded militarism — discipline, torture, and pain — or through a benevolence and humanism that embodies pleasure, desire, sexuality. [...] Both sides of imperial rule involve a violent binarism between the colonizer, who assumes the active role of sacrificing, and the colonized, who is forced into the position of passivity, as the sacrificed (203).

Le colonialiste « humaniste » ou « bienveillant », contrairement à son alter ego militariste, se pose alors comme le guérisseur des marques de violence laissées sur le corps meurtri et passif de la « victime » du colonialisme. Mais dans chacun des cas, l'objectif — c'est-à-dire la dissolution des identités dans le corps actif du colonisateur — est le même, et la direction du pouvoir est pensé de façon linéaire et unidirectionnelle. Autrement dit, l'exercice colonial, aussi bien dans sa version militariste que dans sa

version humaniste, participe d'une même *jouissance* qui s'inscrit dans une relation de pouvoir qui pose l'autre comme sujet passif.

Dans le même ordre d'idée, comme l'indique Wall à propos de *The Adjuster*: « Power over vulnerable people becomes power over their recovery of a sense of place » (136). C'est ainsi qu'en tant que donateur bienveillant, Noah cherche clairement à exercer une certaine forme de domination et de contrôle à l'intérieur de la relation de pouvoir qu'il entretient avec ses clients. Toutefois, lorsque sa maison lui est réquisitionnée pour un tournage (factice) de film, Noah, forcé de s'installer lui aussi au motel, souffre dès lors d'un évident malaise alors que les sinistrés reconnaissants proposent à leur tour de « prendre soin » de lui. De donateur, il devient donataire et perd du coup cette irrépressible pulsion, bref cette volonté de puissance, qui appartient au donateur bienveillant.

À ce titre, ce qui m'intéresse particulièrement dans ce film est la relation de donateur/donataire que Noah entretient avec l'Indien. Dès le début du film, une filiation imaginaire est assumée entre Noah et l'Indien chasseur-protecteur. Noah, arc et flèches à la main et debout au milieu de la plaine artificielle de cette banlieue déserte, entend son fils lui demander, par l'entremise d'Hera (Arsinée Khanjian), sa femme, s'il est un Indien. « What if I say yes? », répond-il. « He'll believe you ». Noah incarne ici deux rôles qui se dissolvent ensemble : celui du colon pourvoyant un logis (virtuel) pour lui et sa famille sur un terrain vidé et déboisé, « a manufactured wilderness » (Wall 130), et celui, tout aussi imaginaire, de l'Indien romantique et primitif, le chasseur-protecteur idéalisé par l'humanisme colonial.

Cette relation avec l'Indien est plus tard rendue explicite lorsque Noah visite un couple gai, formé d'un jeune anglo-canadien blanc et d'un Amérindien, dont la maison a été détruite par un incendie. Noah et le jeune homme blanc, chétif et dévasté, regardent ensemble des photographies du jeune couple, prises à l'intérieur de leur maison, afin de pouvoir définir la valeur strictement monétaire du « chez-soi » disparu. Le jeune Indien, silencieux et « dissout » — c'est-à-dire hors foyer, à l'arrière-plan —, est explicitement mis à l'écart et exclu de cette discussion qui s'inscrit dans une logique économique rationnelle/occidentale à laquelle il ne participe pas, si ce n'est que par un rire étouffé, mélange de sarcasme et de mépris, qu'il lance vers Noah pour faire écho à la vanité de son entreprise de quantification de la vie domestique et affective du jeune homme. C'est à ce moment que l'Indien se voit offrir un cadre — un gros plan —, qui l'inscrit dans l'alternance (maintenant tripartite) du champ/contre-champ, et donc dans le processus d'échange et de négociation entre les différents partis. [ILLUSTRATION 2]. Toutefois, la monnaie d'échange de l'Indien n'est pas matérielle/monétaire, elle est, on s'en doute, érotique. Et son regard, exprimant un entre-deux entre défiance et séduction (ou prédation), détone violemment de la passivité et du profond accablement qu'exprime son amoureux blanc¹¹.

¹¹ Selon le commentaire audio enregistré par Egoyan lui-même pour accompagner l'édition DVD de son film, le jeune Indien serait en fait attiré, peut-être même excité, par le pouvoir que représente et projette Noah. Noah, en effet connaît la valeur monétaire des choses, et jouit donc d'un certain pouvoir car il détient, en somme, un monopole sur le langage, le discours.



ILLUSTRATION 2

L'Indien retourne plus tard, seul, rencontrer Noah pour lui montrer d'autres photographies. Peu révélatrices du décor et des biens immobiliers qui, eux, serviraient l'analyse économique/matérielle de Noah, ces photographies ne montrent que le corps nu, érotisé et esthétisé, du jeune Indien. Enfin, vers la fin du film, c'est sans surprise que l'on constate que cette relation de pouvoir, axée sur une économie du désir érotique entre le pourvoyeur désirant et l'objet passif de son désir, se solde par la consommation de la relation (homo)sexuelle : Noah, debout, observe alors son jeune amant, couché, nu et immobile sur le lit de la chambre du motel, imitant avec exactitude la posture qu'il prenait sur la photo (ILLUSTRATION 3).





ILLUSTRATION 3

Ce qui est également révélateur, et ce, autant dans le film d'Egoyan que dans celui de Lepage, c'est que l'Indien dont il est ici question n'est pas l'Indien traditionnel, ou bien l'Indien des réserves, mais bien l'Indien « intégré » et « moderne », adoptant le mode de vie des blancs, tout en continuant de « jouer à l'Indien » pour eux. Or, l'Indien « intégré » à la société occidentale moderne est silencieux. Ou bien il ne parle pas le bon langage, ou bien il ne parle du tout. En somme, il ne possède pas le pouvoir que confère à l'homme blanc la parole et le discours. En contrepartie, l'Indien n'a de langage que sexuel. Sa présence n'est qu'érotique et représentationnelle. Il ne communique que par le signe et le geste de sa nudité primordiale qui, seule, séduit et intéresse le colonisateur. Si bien que Noah, qui observe le corps nu de l'Indien qu'il a « eu », l'observe en ce qu'il reproduit la posture, le geste photographique érotique/exotique qu'il assume à l'intérieur d'un processus d'échange d'abord articulé en fonction de celui qui parle et regarde.

De la nudité primordiale de l'Indien

Cette posture n'est bien sûr pas nouvelle et n'est pas spécifique au discours québécois et canadien contemporain. L'érotisation du corps et du geste « sauvage » et la sexualisation des rapports coloniaux font partie de la littérature occidentale depuis

Hérodote, voire même, dans le mythe et la religion, depuis la Genèse. Dans le contexte de la conquête de l'Amérique par les puissances impériales européennes, la nudité du « sauvage » est rendue explicite et occupe presque tout le champ du discours et de la représentation des peuples indigènes dans les écrits et les récits de voyage des explorateurs. À ce titre, l'une des premières entrées du journal de Christophe Colomb, juste après que son équipage a abordé pour la première fois, en octobre 1492, les populations autochtones d'Amérique centrale, résume et introduit en une courte phrase tout le champ épistémologique qui permettra à ses contemporains de comprendre et de penser l'Indien : « Alors ils virent des gens nus... » (cité dans Todorov 48).

Ainsi, comme l'explique Daniel Defert, c'est par sa nudité que ce monde nouvellement découvert peut être dit « nouveau », et c'est aussi cette nudité qui servira à décrire les peuples qui y habitent. Ce qui enflammera, il va sans dire, l'imagination coloniale dès la fin du 15^e siècle! D'un autre côté, cette nudité rend aussi ces peuples irreprésentables dans la mesure où « le signifié imaginaire de leur nudité » l'emporte sur toute autre description, « occupe [. . .] tout le champ du discours » (10) et les rend « indiscernable[s] dans l'universelle variation sociale » (15). Nus et de la sorte perçus comme étant fondamentalement pauvres et dépouillés de toute culture (le vêtement servant ici à mesurer les rites, coutumes et traditions d'un peuple à l'intérieur d'un ordre ethnographique hiérarchique¹²), le corps sauvage des indigènes d'Amérique signe d'entrée de jeu sa différence. Son corps en mouvement, gesticulant, devra donc être immobilisé, systématisé et fixé dans un passé-présent narratif stable afin d'être assujetti à la discipline coloniale et à son régime de savoir. Comme l'indique Marie-Christine

¹² À propos de la nudité et/ou de la pauvreté des indigènes comme signe de leur état de culture (ou comme signe de leur *absence* de culture), lire Todorov 48-50; Gagnon et Petel chap. 3 et 4; et Thérien, « spectacle sauvage » 19-35.

Gomez-Géraud : « Le récit est le lieu de production de gestes en série » (184). C'est donc par sa mise en récit que le corps sauvage se voit assigné un habitus social qui permet sa consommation visuelle et discursive, et qui tend alors à la typologie et au stéréotype (Defert 16). Il s'agit donc de quadriller et d'organiser les corps sauvages en *types* sociaux et en gestes arrêtés dans le temps, offerts de façon transparente à la description ethnographique (en tant qu'objet de savoir, et donc en tant qu'objet *connaissable*).

Le stéréotype de l'Indien nu et dansant que décrit Gomez-Géraud est alors rendu possible par l'organisation de la gestuelle sauvage en séries de gestes discriminés et isolés les uns des autres. Contre l'*homo faber* européen qui use d'ingénierie afin de transformer la nature à ses fins, l'imaginaire colonial oppose l'Indien dansant, cet homme du gaspillage qui, par ses gesticulations, dépense ses énergies de façon contreproductive. Perçue comme vaine et improductive, la danse peut toutefois devenir spectacle, ce qui lui prête alors sens et fonction. Et pour l'*homo economicus*, elle peut même devenir monnaie d'échange (Gomez-Géraud 186-187). Ainsi :

La description du geste de l'Indien peut donc bien avoir des visées ethnographiques, ses retombées n'en sont pas moins idéologiques, puisqu'il ne s'agit pas tant de reproduire le geste que de produire du geste. Inventer un Indien capable de servir et d'aider les projets de conquête et d'établissement, voilà l'enjeu primordial de la perception du geste sauvage. Enfermé dans le discours des voyageurs, le geste indien subit des réductions, s'anémie en stéréotype mais reçoit la grâce par imposition d'un sens, et tout cela au bon plaisir de l'idéologie qui, avec de l'irréductible, a su faire de l'utile (191).

De l'Indien nu et dansant des Écrits de la Nouvelle-France et des journaux et récits de voyage de Colomb et de Las Casas, il n'y a désormais qu'un pas à franchir afin d'arriver jusqu'à la figure filmique contemporaine de Moose, le strip-teaser. Il ne faudrait pas pour autant présumer d'une identité exacte entre le discours de la Renaissance sur l'homme sauvage et sur le Nouveau Monde, et celui, contemporain,

portant sur les peuples autochtones au Québec et au Canada. En effet, le champ épistémologique qui gère les conditions de possibilité de la représentation du « sauvage » évolue en même temps que ses formes et expressions varient, se multiplient et se transforment d'un siècle à l'autre et d'un contexte politique et géographique à un autre. Par contre, il est sans doute exact d'affirmer que, malgré l'imprévisibilité de ses manifestations, la logique coloniale qui gère et génère l'écriture et la perpétuation du stéréotype contemporain de l'Indien demeurent, historiquement, sensiblement la même.

Déshabiller l'Indien d'à côté : Moose

Avant d'entrer de plein pied dans l'analyse du film de Lepage, revenons brièvement sur ce qui a été dit précédemment à propos de *The Adjuster*. J'affirmais alors que le seul corps masculin ouvertement sexualisé dans le film était celui de l'Indien, quasi muet, dont le corps, la présence et le regard servaient un régime représentationnel saturé par l'attraction (homo)érotique suscitée directement par sa nudité primordiale. De même, dans la séquence onirique qui, dans *Le Confessionnal*, sert d'interlude ou de « pont » narratif au film, « l'Indien dormant », par sa sensualité, fait directement écho à sa présence scénique : celle de « l'Indien dansant ».

Une brève description de cette séquence s'impose. Alors qu'il s'apprête à tatouer l'épaule de Pierre, Moose, sentant un train s'approcher, interrompt son travail afin d'éviter les turbulences. Dès lors, c'est le temps qui s'arrête et se met en spectacle. La porte de la chambre du motel s'ouvre et laisse entrer une bouffée de vent accompagnée d'une lumière violette qui baigne alors toute la pièce et caresse, dans le plan suivant, les corps dormants de Manon et de son fils, de Pierre et de Marc, et enfin de Moose. Dans la

« tranquillité » du sommeil et de la nuit, comme le rappelle la chanson de Depeche Mode (« Waiting for the Night ») qui accompagne cette séquence, le drame fait une pause : la mère et son enfant, sur le canapé-lit, s'enlacent avec tendresse; les deux hommes/frères, sur le lit, se bordent affectueusement dans un geste protecteur; enfin, Moose, au milieu, est couché non pas sur un lit, mais directement sur le sol, alors que son torse nu, lisse et imberbe, est caressé par le vent et la lumière diffuse. Bref, entre ces deux images de tendresse et de sécurité, de protection et de filiation désexualisée, on découvre Moose, seul, la chemise ouverte et une main fermement logée dans son pantalon [Illustration 4]. Sa présence marginale est alors explicitement marquée — tout comme sur les photos que l'Indien de *The Adjuster* tendait à Noah — d'une aura de sensualité qui, elle, est bel et bien sexualisée.



ILLUSTRATION 4

À ce titre, l'argument d'Elizabeth Bird, à propos de la représentation des Amérindiens dans les médias et la culture populaire nord-américaine, est particulièrement éclairant. Elle écrit:

Whereas the African-American male has been stereotyped exclusively as a sexual predator (at least until very recently), an important dimension of the objectification of the Indian male has long been an acknowledgement of his erotic appeal, even if that appeal is forbidden. [...] As long as Indians were not a threat,

their physical beauty was often admired and their « innocent » enjoyment of their nakedness was even envied (68).

Ainsi, lorsque, à partir de la fin du 19^e siècle, les tensions entre colonisateurs et autochtones commencent à se résorber en Amérique (particulièrement aux États-Unis après les guerres indiennes), l'Indien « mâle », qui n'est plus alors perçu uniquement comme « problème politique », peut enfin (re)devenir pour l'homme blanc un objet de désir. Son corps peut alors être représenté en ce qu'il est à la fois disponible et exposé au regard colonial masculin, et ce, comme seul le corps de la femme blanche, et jamais celui de l'homme, pouvait jusqu'alors l'être (Bird 69). Or, cet Indien érotique, apparaissant autant dans la littérature romantique et les feuilletons féminins que dans le fantasme masculin du retour à la nature et à la sauvagerie, est d'abord et avant tout un Indien absent ou en voie de le devenir. Il est le guerrier déchu, incarnant dans ses traits la fin de sa race, « the vanishing Indian¹³ » (70). Icône de la contre-culture américaine, et ce, jusqu'aux années 1990¹⁴ et au-delà, il est placé et fixé dans un temps historique mort, dans une tradition homogène disparue, hors du temps, et surtout hors de la modernité :

What these romantic young Indian men have in common is relative powerlessness. They are physically strong, of course, but structurally impotent.

¹³ À propos du « vanishing Indian », lire aussi Francis chap. 2.

¹⁴ Cette idéalisation romantique du sauvage évanescent, c'est-à-dire du vieux sage ou bien du jeune guerrier intempestif, noble et insoumis, qui tous deux servent de miroir à la corruption de la société occidentale américaine moderne — révélant ainsi une authenticité perdue—, constitue toujours, en effet, une figure récurrente dans la culture populaire nord-américaine, notamment à Hollywood. Pensons par exemple à un film comme Legends of the Fall (E. Zwick, 1994), qui associe l'intempérance sauvage et passionnelle de Tristan, le personnage interprété par Brad Pitt, à la parole du vieux sage Indien. Je pense aussi aux films de Terrence Malick, plus particulièrement The Thin Red Line (1998) et The New World (2005), qui opposent de façon explicite un ethos indigène, associé à la nature, à la violence génocidaire et fratricide de la culture euro-américaine. La figure du vieux sage apparaît aussi à de multiples reprises et en fonction de schèmes similaires dans les films d'Oliver Stone, notamment dans Natural Born Killers (1994), mais surtout dans The Doors (1991), où cette parenté imaginaire, cultivée par Jim Morrison lui-même, envers le vieux patriarche autochtone et « dansant », pousse le stéréotype aux limites du ridicule. (Je remercie à ce titre mon ami et collègue Bruno Dequen qui m'a fait découvrir le film d'Oliver Stone.) J'aborderai plus loin dans ce chapitre la façon dont cette association entre l'homme blanc euro-américain et l'Indien évanescent s'inscrit, au Québec, dans un registre de victimisation coloniale où l'Indien est allégoriquement intégré à un discours de filiation patrimoniale.

Constantly, they represent a dying culture, even when not dying themselves, as they are loved by more powerful white women or serve as the sidekick for more powerful white men. They evoke admiration and pity, but they are not a threat. This, especially in the past, was the key to being able to view them as exposed, naked, and objectified, in a way that white men could not be viewed (75).

Dans les films d'Egoyan et de Lepage, l'« intégration » de l'Indien à la modernité urbaine occidentale passe aussi par sa représentation à travers ce paradigme sauvage ou cette nostalgie primitiviste, tels qu'imaginés par l'humanisme colonial de la culture blanche dominante. Et c'est cette relation de pouvoir, opérante dans le discours et l'imaginaire colonial, que chacun de ces films rend explicite. Dans chaque cas, l'Indien est imaginé avant ou afin d'être intégré. En jouant à l'Indien, il joue donc à être représenté, ou plus précisément à servir la représentation blanche du jeune guerrier indien. Et chaque fois il s'inscrit dans un régime scopique où il est avant tout l'objet d'un regard exclusivement mâle. D'un côté, sur les premières photographies qu'observent Noah, il représente, au sein des convives (mâles) rassemblés, l'érotisme exotique de l'ethnicité autochtone; de l'autre, dans l'atmosphère virile et machiste du bar de striptease de Charny, il évoque l'attraction d'une sexualité primitive et exotique dont la puissance homoérotique est détournée par sa « castration » scénique.

Moose fait cinq apparitions dans *Le Confessionnal*: la première, dans le bar de Charny, lors du spectacle de strip-tease avec Manon; la deuxième, en continuation de la première, dans la chambre du motel (encore un motel, ce lieu de passage, théâtre de domesticité), alors que Marc lui demande de tatouer sur l'épaule de son frère ivre mort le pictogramme chinois de leur nom de famille; la troisième, le lendemain, alors qu'il nourrit les phoques avec Marc à l'Aquarium de Québec (avant d'être arrêté par les gardiens puis amené au poste de police de Sainte-Foy); la quatrième, lorsque Marc, avant

de quitter pour le Japon, demande à Moose de donner son blouson de cuir à son frère Pierre; puis la cinquième et dernière, vers la fin du film, où on le voit, avec Manon, saluer les clients du bar peu après leur prestation scénique. Moose sert donc deux fonctions principales dans le film : d'abord, celle d'objet sexualisé du regard (mâle), tel que nous venons de le décrire, et ensuite, celle de médiateur ou de passeur entre Marc et Pierre. Je m'attarderai d'abord à la première de ces deux fonctions à travers l'analyse du spectacle de strip-tease.

D'entrée de jeu, cette séquence vient marquer visuellement le silence et l'anonymat de Moose, qu'on ne voit que de dos tout au long de sa performance scénique. La séquence débute lorsque Pierre, depuis la gauche, entre dans le cadre, à l'arrière-plan. Le chétif Pierre, au centre, contraste visiblement au sein de cette petite foule de campagnards et de banlieusards aux allures très « virilement » connotées et appuyées (c'est le moins que l'on puisse dire!). Il marque d'ailleurs sa maladresse lorsqu'il trébuche en tentant de s'asseoir sur l'une des chaises du bar. Moose, lui, est bien campé sur scène, les pied et les bras écartés et montrant son dos et ses fesses au public rassemblé autour de quelques bières. Ses jambes sont solidement postées sur une peau de bête et ses bras agrippent fermement la barre d'un trapèze. Devant lui et faisant face au public, Manon, elle aussi accrochée au trapèze et serrant ses cuisses contre l'abdomen de Moose, domine manifestement ce dernier et, plantée au-dessus de lui, elle fixe du regard les spectateurs tout en retirant violemment son soutien-gorge. Elle glisse ensuite vers le bas, sur la peau de bête, rampant entre les jambes de Moose qui, cadré des fesses jusqu'aux mollets, garde la même position de soumission. Manon sort alors un poignard qu'elle prend soin de bien montrer au public; puis, agrippant d'une main les fesses de son acolyte

et brandissant l'arme de l'autre, elle feint de lui asséner un coup brutal aux parties génitales, alors que Moose, sous les sifflements et applaudissements du public, disparaît d'un geste acrobatique en remontant les jambes vers le haut du trapèze (et donc hors du cadre) [ILLUSTRATION 5].



ILLUSTRATION 5

Emblème de l'Amérique nue et sauvage, Moose, anonyme et sans visage, sert principalement ici à appuyer la performance scénique de la femme blanche. Loin du bon sauvage rousseauiste, nous sommes ici dans le territoire du sauvage ignoble, dans le fantasme de la captivité et de la sexualité primitive, ostentatoire et animale. Si, historiquement, les récits et fantaisies d'enlèvements faisaient de la femme blanche la captive de l'Indien menaçant, sombre et sexuellement actif¹⁵, la version mâle du fantasme fait ici de l'insubordination (sexuelle) du sauvage l'objet de la captivité et de la soumission, et de la femme exotique et mystérieuse le pôle actif de la narration et de la punition.

À ce titre, et contrairement à l'Indien d'Egoyan, qui se laissait représenter comme objet de désir à l'intérieur d'un rapport de séduction explicitement et ouvertement homosexuel, Moose, lui, appartient à un récit érotique hétérosexuel, au sein duquel il se présente en tant que proie ou « victime » de cette nouvelle Salomé d'Amérique. Ainsi, ce n'est pas n'importe quelle femme blanche qui émascule l'Indien. En effet, le personnage scénique de Manon se drape des traits et de l'accoutrement que l'on confère au stéréotype de la squaw : celui de la femme indienne sexualisée et brutale, maîtresse ou amante de l'homme blanc autant que de l'Indien, qui est redoublé ici du fantasme de la femme fatale et de sa primitive violence castratrice (tout comme chez Beardsley et les peintres symbolistes), alliant de la sorte fascination morbide, idéalisation érotique et terreur misogyne.

Le stéréotype de la squaw est décrit par Elizabeth Bird comme l'autre visage, vaniteux, sauvage, inhumain et sexuellement inassouvissable, de la belle Pocahontas, la

¹⁵ À propos des récits d'enlèvement et de captivité de la femme blanche par l'Indien, lire Bird 66-7.

vertueuse princesse indienne qui assistait son vaillant amoureux colonial blanc dans ses efforts pour surmonter la sauvagerie et la brutalité de ses compatriotes indigènes. Comme la femme blanche (également strip-teaseuse) du film de Gilles Carle (La mort d'un bûcheron, 1973), dont le personnage scénique incarnait dramatiquement et indirectement l'intempérance sexuelle et animale de la femme sauvage, la référence à l'indianité, dans le cas de Manon, est cette fois explicite, elle qui est bardée de plumes et accroupie, prédatrice, sur une peau de bête. Toutefois, le subversif pouvoir d'insoumission et de violence sexuelle qu'exerce cette dernière sera minimisé par sa position bien précise dans la hiérarchie de l'échange (échange de regard et échange d'argent) entre l'espace scénique qu'elle occupe et celui du regardant/client. Ainsi, à l'intérieur de cette violente mise en scène de prédation hétérosexuelle, la sexualité de Manon et de Moose est vite rendue inoffensive. D'abord consommé sexuellement, Moose, soumis et impuissant, est castré, c'est-à-dire que de personnage en apparence passif, il est rendu doublement impuissant par sa castration aussi bien symbolique que physique. Les hommes du bar assistent donc non pas à la séduction ou à l'idéalisation de son corps sauvage, mais plutôt à son inverse : à son humiliation, sa servitude et son châtiment, qu'ils « commanditent » (ils paient) pour assouvir la positivité de leur propre désir. Enfin, le pouvoir de séduction exercé par Manon sur l'homme/client est bien vite récupéré dans l'isoloir/confessionnal où les pôles de la relation de pouvoir sont renégociés.

En effet, Manon, après sa performance scénique, est appelée au « Confessionnal no 2 », soit l'isoloir de strip-tease qui sert ici de prolongement au confessionnal religieux de 1952. Les deux espaces assurent d'ailleurs une même fonction : la surveillance et la discipline de la sexualité féminine. La logique est ici la même que celle qui était mise en

scène lors du spectacle érotique avec Moose : celle de la personnification du fantasme, impossible car inassouvissable, du Maître et de l'Esclave — c'est-à-dire une conception utopique de la relation de pouvoir qui s'exercerait de façon totale et unilatérale, sans statique. Ainsi, entre les jambes de Manon, la menace n'est plus arme « blanche », poignard ou autre artillerie phallique. La menace s'incarne maintenant dans le langage, soit dans l'appropriation désespérée de ce mot, « POWER », écrit en grosses lettres sur le T-shirt du voyeur de l'isoloir qui, dans le fantasme, s'autoproclame Maître du discours [ILLUSTRATION 6]. D'ailleurs, l'absence de langage constitue un autre élément qui associe Moose, l'Indien, à Manon, la squaw blanche. Car bien qu'ils savent tous les deux *parler*, chacun, par leur mauvais usage de la langue, s'exclut d'emblée de la culture hégémonique et se présente comme « autre » : d'un côté, Moose maîtrise la « mauvaise » langue (l'anglais), de l'autre, Manon, qui se tatoue sur la main, avec une faute d'orthographe, le surnom français (« Sourie ») que lui ont donné ses collègues anglophones, fait l'étalage d'une maîtrise déficiente de la langue officielle (le français) 16.

¹⁶ La séquence d'audition (en anglais) des jeunes filles, en 1952, devant Alfred Hitchcock et son assistante, pour le tournage d'*I Confess*, illustre bien comment le contrôle du (ou d'un) langage détermine la direction du pouvoir, ou du moins sa balance entre le sujet colonial — celui, atavique, du Québec imaginaire d'Hitchcock —, et celui qui a les moyens (technologiques et langagiers) de la représentation. À ce titre, Massicotte, le prêtre défroqué devenu diplomate canadien, se démarque justement du reste de sa congrégation, dès 1952, par sa maîtrise de l'anglais (alors qu'il sert d'interprète auprès du diocèse pour l'assistante d'Hitchcock).



ILLUSTRATION 6

Ainsi, cette intempestive sexualité sauvage, en ce qu'elle est narrée, disciplinée et consommée dans et par le langage et le régime représentationnel ahistorique imaginés par le discours colonial, ne sert en fin de compte que de simple commodité pour la culture hétéronormative dominante. Par la façon dont elle *image*-ine leur indianité, cette culture vient légitimer l'échelle de valeur ethnographique qu'elle projette sur l'altérité qu'elle tente d'intégrer ou d'exclure physiquement ou symboliquement. Certes, la femme (phallique) est ici celle qui tient le couteau et qui dès lors, pourrions-nous dire, détient symboliquement le pouvoir. Or, sa construction scénique, en tant que sujet colonial sexuellement connoté, indique bien qui, en bout de ligne, est maître du langage et de l'échange dans le régime représentationnel à l'intérieur duquel elle parle et danse.

Est-ce dire pour autant que l'autochtone (ou la femme blanche) qui accepte de « jouer à l'Indien » puisse être défini comme simple « victime » ou collaborateur passif

dans l'économie binaire des jeux de pouvoir coloniaux et de leur vocabulaire 17? Comme l'explique Louis Owen, l'Indien nord-américain, s'il veut accéder au langage et être entendu, doit souvent accepter de son plein gré de porter et d'assumer le masque que lui tend l'homme blanc, soit celui d'une étrangeté familière ou d'un exotisme contrôlé (« managed exoticism ») (17-18). À ce propos, Julia Kristeva explique que cette « soumission » volontaire « renforce l'étranger dans son masque », c'est-à-dire dans cette « seconde personnalité impassible », cette « peau anesthésiée dont il s'enrobe pour se procurer une cachette » (16). Ainsi devrions-nous parler moins d'une « soumission » que d'une forme d'esquive ou d'exploitation positive et délibérée du faux-semblants. Toutefois, cette idée de « faux-semblant » ne renvoie pas ici à une authenticité perdue, mais plutôt à l'exploitation stratégique de la rhétorique de l'authenticité. Comme l'indique Philip J. Deloria, « The authentic [. . .] is a culturally constructed category created in opposition to a perceived state of inauthenticity. [...] Because those seeking authenticity have already defined their own state as inauthentic, they easily locate authenticity in the figure of an Other » (101). Dès lors, « If being a survivor of the pure, primitive old days meant authenticity, and if in turn that meant cultural power that might be translated to social ends, it made sense for a Seneca man to put on a Plains headdress, white America's marker of that archaic brand of authority » (189).

¹⁷ Dans Experimental Ethnography, Catherine Russell explique par exemple comment la circulation et la réappropriation d'un film comme Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922) par les communautés Inuit suggère que si le paradigme sauvage, tel qu'embrassé par le film, constitue certainement, en tant que discours colonial, l'allégorie ethnographique d'une communauté homogène vivant hors de l'histoire, cette allégorie peut aussi servir la préservation d'utopies culturelles et mémorielles d'une certaine valeur historique pour les communautés autochtones. Russell écrit : « Despite the imperialist paradigms in which these silent ethnographic films [Nanook and In the Land of the War Canoes (Edward Curtis, 1914)] were made, native viewers need to be credited with the ability to read against the grain of colonialism. In the attempts of native communities to maintain cultural identity through traditional languages and activities, the films offer a unique image of the previous generation's attempt to do exactly the same thing » (113).

Ainsi, comme je l'ai suggéré précédemment, les relations de pouvoir qui existent entre colonisateur et colonisé — mais aussi entre le colonisé et l'image qui lui est renvoyée de lui-même à l'intérieur de la culture dominante — ne sont possibles, pour reprendre la terminologie foucaldienne, qu'en ce qu'elles sont relationnelles. C'est-à-dire que les relations de pouvoir s'exercent « pour une part extrêmement importante à travers la production et l'échange de signes » entre des « 'sujets libres' » (Foucault, « sujet » 1055-56). Ce qui distingue alors l'esclavage du rapport de pouvoir colonial, c'est que même si les moyens de résistance offerts d'un côté comme de l'autre sont généralement inégaux et, le plus souvent, à l'avantage du colonisateur, l'exercice du pouvoir colonial opère tout de même sur des sujets individuels ou collectifs « qui ont devant eux un champ de possibilité où plusieurs conduites, plusieurs réactions et divers modes de comportement peuvent prendre place » (1056). Ce qui sera alors intéressant d'observer, ce sont les conditions et les moyens offerts à l'Indien, dans le film de Lepage, pour qu'il puisse transformer les relations de pouvoir qui gouvernent sa parole, son identité et son utilisation dans l'allégorie nationale et/ou le roman familial qui le représente.

Or, si Moose tire assurément un certain profit pécuniaire en acceptant de porter le masque qu'on lui tend, le film lui procure-t-il pour autant les outils nécessaires pour qu'il puisse renégocier le rapport d'échange qu'il entretient avec ses « créanciers »? Cette créance le lie d'abord à Pierre et à Marc, qui trouveront dans l'Indien un certain refuge identitaire; ensuite, aux clients du bar, qui, par allégorie, renvoient au régime discursif et

¹⁸ J'emprunte cette idée de « roman familial » à Heinz Weinmann qui, tout comme Gilles Thérien, exploite un système de filiation parentale inspiré par la psychanalyse afin de construire sa lecture allégorique du cinéma et de la culture québécoise. Lire Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois*; aussi Weinmann, *Du Canada au Québec*.

représentationnel mis de l'avant par le savoir colonial dans sa façon de penser, connaître et discipliner le corps sauvage.

D'ailleurs, n'y a-t-il pas quelque chose de problématique dans cette constatation que chez Lepage (tout comme chez Egoyan), seuls les corps de la femme et celui de l'homme « sauvage » ou « queer » (ou les deux à la fois) peuvent être érotisés? Il demeure intéressant toutefois de constater comment le film, plutôt que de simplement reproduire cet Indien imaginaire et érotique, s'intéresse aussi à sa mise en scène et à aux stratégies d'énonciation mises en place pour le dire et le montrer. Autrement dit, Lepage s'efforce d'illustrer explicitement la relation de pouvoir afférente à cette érotisation et cette spectacularisation de l'autochtone dans le discours colonial. Par contre, jamais l'Indien ne se voit pour autant offrir une voix qui lui appartienne et avec laquelle il puisse servir à autre chose que d'être un simple signifiant dans l'allégorisation des discours identitaires nationaux dont il est, de toute façon, déjà exclu. Ni non plus n'arrive-t-il à soutenir le regard colonial et à le retourner vers lui-même. L'Indien est ici silencieux car sans langage; il est passif : un simple canevas pour *nos* représentations, *nos* « crises » identitaires et *nos* fantasmes érotiques.

Malgré tout, peu de films québécois récents ont mis en scène si clairement (bien que très subtilement et à mots couverts, en chuchotant) les mécanismes de l'ostracisme et du silence indien dans la société québécoise. Toutefois, comme je viens de l'expliquer, c'est avec assez peu de variation que Lepage en prolonge et reproduit les codes. Or, s'il est lui-aussi marginal ou en excès du discours phallocentrique dominant, l'Indien, dans *Le Confessionnal*, joue aussi un rôle productif dans sa façon d'incarner par l'excès, à côté du corps *queer* (et lui aussi excessif, ou du moins *en excès*) de Marc, cette marginalité

que se réappropriera, à la fin du film, le corps neutre de Pierre. L'identitaire s'exprimera alors non plus en termes de plénitude ou d'aliénation, mais plutôt en tant qu'expression positive de désirs qui permettront aux hétérogénéités d'exercer leur autonomie en dehors des stabilités ontologiques du sujet-nation et indépendamment de toute rhétorique de l'authenticité. Dès lors, l'intérêt du film repose moins sur sa « subversion » du paradigme indien que sur ce qu'en font les personnages blancs en s'associant, dans leur négociation de l'identitaire (national et individuel), avec Moose.

Américanité et indianité

À ce titre, le film de Lepage s'inscrit dans une importante tradition de films québécois qui font de la sexualisation des rapports coloniaux entre blancs et Indiens l'un de leurs thèmes principaux. Pensons, pour ne nommer que ceux-là, à Gilles Carles (*La mort d'un bûcheron*) et Jean-Pierre Lefebvre (*Les maudits sauvages*, 1971), qui mettent en scène de façon explicite cette érotisation du corps « sauvage ». Le corps sexualisé est ici celui de l'effeuilleuse, la femme, dont la sexualité est représentée négativement afin de connoter sa victimisation et son assujetissement au pouvoir et au voyeurisme (mâle) du sujet colonial dominant. Une nuance s'impose cependant, car comme je le mentionnais plus tôt, l'effeuilleuse du film de Carle — tout comme Manon dans *Le Confessionnal* d'ailleurs — n'est pas amérindienne, mais bien blanche. C'est donc au niveau figuratif que l'association à l'Indien s'opère. Ainsi, si le corps « de chair et d'os » est blanc, ses traits, eux, rappellent ceux du corps nu de la femme sauvage en tant que symbole et icône de l'Amérique-Terre Nouvelle, tels que reproduits dans l'iconographie

coloniale depuis Colomb jusqu'à Cartier et Champlain¹⁹. Mais lorsque cette indianité est associée, chez l'homme, au corps métis ou bien à celui du blanc nomade, ce « Québécois-devenu-Indien » — tel qu'idéalisé au Québec dans la figure emblématique du *coureur des bois*²⁰, depuis Radisson²¹ jusqu'à François Paradis (dans *Maria Chapdelaine*) —, cette sexualité occupe soudainement un pôle actif et dominant, par exemple dans *Red* (Gilles Carle, 1970), dans *Visage Pâle* (C. Gagnon, 1985) ou chez le coureur des bois des *Maudits sauvages*.

Martin Lefebvre, dans son article sur *Le Confessionnal*, est à ce titre le premier critique — et à ma connaissance le seul — qui, quoique brièvement, fait état à la fois de la présence de Moose dans le film et du rôle que joue son indianité dans le récit identitaire des personnages (blancs) principaux. Il écrit :

Marc, in refusing to come home with his brother, refuses to identify with a past he believes is not his. One has roots while the other is transient. In fact, the closest Marc has to a home is a sleazy bar and motel in Charny (just outside Quebec City) where his ex-girlfriend Manon works as a nude dancer and lives with their son and her Native partner, Moose. In this context, it is hard not to see Marc as the archetypal nomadic or homeless or orphaned or abandoned, illegitimate marginal we have seen in Québécois film [...] since *La Petite Aurore*, *l'enfant martyre* and *Tit-Coq* (95).

En effet, Marc, enfant de « mauvaise naissance » — un Métis en somme —, est le fils illégitime d'un père canadien-français, chauffeur de taxi et porteur d'eau pour l'élite économique, politique et ecclésiastique (et même narrative lorsque, à la fin du film, il devient chauffeur pour Alfred Hitchcock) et d'une mère ménagère qui travaille au

¹⁹ Lire à ce sujet Gagnon et Petel 91-116; Forges 308-330; Defert 291-307; Todorov 48-68; et Bird 78-9. ²⁰ À propos du coureur des bois canadien-français et du métissage avec l'Indien, Marshall écrit : « Native questions challenge accounts of 'pure' identity in favour of *métissage* and hybridity. They suggest a line of flight away from national territorialization and into the vast expanses of 'America'. The liminal figure in Quebec's historical identity of the *coureur de bois* is a crucial point of tension here : hybrid but very masculinized (French and *canadien* men intermarried with native women and not the reverse), he negotiates Oedipal and non-Oedipal identity constructions » (*Quebec* 240).

²¹ À propos de Radisson et de la figure du coureur des bois, lire Vaillancourt 23-30.

presbytère. Comme l'Indien, comme sa mère et comme Manon, Marc, « pute de service » pour Massicotte, est aussi au service « sexuel » du Confessionnal, c'est-à-dire d'un régime religieux/politique de surveillance et de discipline de l'identité et de la sexualité. Inadapté, nomade et indocile face à l'autorité, Marc, tout comme le coureur des bois du film de Jean-Pierre Lefebvre, résume en ses traits cette parenté imaginaire, omniprésente dans la littérature québécoise depuis et avant la Révolution tranquille, entre l'Indien et le Canadien français devenu Québécois.

Ainsi, lorsque, sous le régime britannique, le Français de la Nouvelle-France devient, comme l'Indien, un colonisé, et lorsque le Canadien français, contre la métropole culturelle franco-européenne (Paris) et contre le régime colonial local (Ottawa), se fait Québécois, sa quête identitaire est projetée horizontalement au fil du territoire diffus et imaginaire d'une Amérique dont l'Indien constitue l'originalité et le référant primordial :

For Quebec and its inchoate « nationhood, » « America » represents a possible identity, a possible extension of itself in space [...] and in time [...], a leap-frogging over the restrictive and limiting Canadian state. [...] At the same time, Quebec's history as « colonized » meant for some time that the process of modernization-Americanization had itself to be challenged, now not from the position of Catholicism and traditionalism but in a dialectical surpassing that would embrace Third World revolution and identity with the marginalized of the continent (Marshall, *Quebec* 49).

Comme l'indique l'historien Gérard Bouchard à propos de celles qu'il appelle les « collectivités neuves » — c'est-à-dire ces enclaves coloniales qui se distinguent à partir du moment où ses « immigrants primitifs ou leurs descendants accèdent au sentiment de former une société autre, à distance » de la métropole (13) — c'est l'Indien qui vient généralement connoter l'américanité de la nation émergente, bref, sa nouveauté face à la culture métropolitaine européenne. Ainsi, selon que l'on s'inscrive en continuité ou en rupture face au régime colonial métropolitain, l'Indien sera ou bien relégué au rang

d'altérité négligeable (il servira alors au mieux d'intermédiaire commercial et sera disqualifié au plan de l'identitaire), ou bien il sera intégré (symboliquement et non pas physiquement) à l'intérieur de récits identitaires qui tenteront de dresser une filiation (réelle ou imaginaire) avec l'Indien, soulignant de la sorte cette américanité qui nous distingue de l'altérité métropolitaine ou européenne. Il existera donc toujours une tension dans la figuration de l'Indien, qui connote à la fois une pauvreté culturelle privée du prestige du Monde Ancien et une primitivité salutaire qui ouvre la voie au recommencement sociétal et à une relation nouvelle au territoire et à la nature sauvage.

Bref, lorsque le Français d'Amérique passe lui aussi à l'état de colonisé, l'Indien devient alors l'objet de toute une nouvelle série de projections fantasmatiques où il incarne, à côté du Canadien français, l'oppression, la marginalité et le déracinement face au colonisateur anglais. N'est-il pas alors logique, pour celui qui cherche à inscrire sa souveraineté sur ce territoire, d'assumer cette filiation avec l'Indien qui en constitue l'habitant d'origine? D'où la complexité de la position de l'Indien dans la culture québécoise : il est « autre », mais il n'est pas étranger. Si bien que je romps avec la métropole et je me fais « Amériquain²² » en m'associant, dans le fantasme, à l'Indien, l'habitant d'origine. Or, je ne suis pas pour autant immigrant. Je suis « chez moi ». Comment alors régler cette contradiction, sinon que de dresser un lien de parenté avec l'Indien, mon frère...? De sorte que l'Indien, relativement silencieux dans le cinéma et la culture populaire et littéraire, ne sert bien souvent qu'à prolonger ou servir d'analogie à

²² J'utilise ici le terme « Amériquain », que j'emprunte indirectement à l'article de Normand Doiron (« Discours sur 'l'Origine des Amériquains' »), plutôt que l'appellation courante d'« Américain », qui, elle, connote généralement les citoyens des États-Unis et donc, au niveau de l'identitaire dans un contexte national « mineur », l'aliénation et l'assimilation. « Amériquain », suivant le sens que je donne à ce mot, désigne ici la continentalité américaine du Québécois, qui le distingue de l'Européen, mais qui n'en fait pas pour autant un États-unien (bien que l'États-unien partage avec le Québécois cette filiation ou cette continentalité « amériquaine », s'appropriant lui aussi ce fantasme transnational et intercontinental de l'Indien pour désigner son appartenance aux « terres nouvelles »).

l'oppression des franco-québécois. Et par le métissage réel ou imaginaire de l'homme blanc avec les cultures autochtones, l'Indien sert enfin à idéaliser cette intempérance et cette insubordination que l'on reconnaît à l'homme québécois. Ce que Massicotte, dans le film de Lepage, appelle le côté « dionysiaque » des Québécois. Du coup, cette filiation imaginaire permet en même temps d'oublier ou de réprimer l'attitude toute coloniale qui persiste toujours aujourd'hui, au Québec, à l'égard des « Premières nations »²³.

Marc se fait donc « Amériquain » par la filiation avec l'Indien. Il est d'ailleurs le seul personnage du film qui parle à Moose, qui sait communiquer avec lui. Comme l'Indien qui vit dans un motel, Marc est nomade et errant, sans domicile fixe, sans « chez soi ». Pareillement à Moose, qui vit de l'autre côté du pont, hors de la ville, Marc est associé à la nature sauvage qui, elle, s'oppose à l'idéal de civilisation. Ce qui est très tôt illustré dans le film par l'incapacité de Marc à évoluer dans les règles culturelles de l'étiquette et des « bonnes manières », alors que son frère Pierre, tout juste revenu de Chine, essaie sans succès, en servant le thé, de lui apprendre le raffinement oriental dans l'utilisation des baguettes. Cette parenté avec l'idée de sauvagerie est également exprimée par le rapport direct que Marc et Moose entretiennent avec certains animaux sauvages. Or, ce rapport à l'animalité est toujours soumis à certains dispositifs de contrôle et de surveillance.

Ainsi, lorsque les truites congelées que ramène Moose (« l'orignal ») dans la chambre du motel commencent à pourrir, les deux hommes se rendent ensemble à l'Aquarium de Québec afin d'en nourrir les phoques. Pris en chasse par les gardiens de ce zoo marin, Marc termine sa course par un choc violent dans un mur de verre, avant d'être conduit au poste de police. L'aquarium en tant que cage de verre et dispositif

²³ Lire à ce sujet Turpell-Lafond 119-130; et, dans un contexte canadien, Lawrence 3-31; et Dupuis.

zoologique/ethnographique d'observation et de surveillance est d'ailleurs un motif récurrent dans le film. Il se manifeste d'abord et de façon explicite lorsque Pierre, à la réception de L'Hippocampe, le sauna gai, s'arrête devant un bocal rempli d'eau et observe avec étonnement les poissons rouges qu'il contient et qui tournent en rond²⁴ [ILLUSTRATION 7].





ILLUSTRATION 7

Peter Dickinson, dans son analyse des films de Lepage, s'intéresse lui aussi à l'aquarium (celui de L'Hippocampe) en ce qu'il est représentatif, par analogie, de ces deux dispositifs foucaldiens de surveillance et de discipline que sont le confessionnal catholique et le panoptisme²⁵. Selon Catherine Russell, le zoo (ou dans ce cas-ci

²⁴ Ce motif du poisson rouge qui, isolé, tourne en rond dans un bocal, apparaît à nouveau et de façon encore plus marquée dans le dernier film de Lepage, *La face cachée de la lune* (2003). Et étrangement dans ce film, le poisson meurt congelé, figé dans la glace, tout comme les truites que Moose offrent à Marc dans *Le Confessionnal* et qu'il laisse dégeler dans la « tranquillité » de la nuit.

²⁵ Michel Foucault, dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité*, affirme que le puritanisme moderne, contrairement à l'évidence populaire, n'a pas supprimé ou réprimé la sexualité, mais l'a plutôt inventée; c'est-à-dire que dans sa volonté de la comprendre — bref dans sa volonté de savoir — l'Occident, depuis le 17^e siècle, a systématisé la sexualité afin de pouvoir la discipliner et la surveiller. Ainsi Foucault essaie-t-il de démontrer comment, du confessionnal catholique au cabinet de médecin, se développe une obsession institutionnelle incitant, dans les champs d'exercice du pouvoir, à une multiplication des discours « vrais » sur le sexe. À ce titre, la pratique de l'aveu — et donc de la confession —, est particulièrement révélatrice de ce régime de discipline de l'identité sexuelle et de l'inéluctable volonté de vérité qui l'anime.

l'aquarium), émerge dans la culture coloniale en tandem avec les pratiques ethnographiques. En tant que régime disciplinaire partageant avec l'ethnographie une même volonté de savoir et de maîtriser l'inconnu et le lointain, le zoo constitue un dispositif de surveillance exemplaire: « As a form of representation, the zoo is a technology of vision; the zoological gaze is an apparatus that is also a cultural practice in which the Other (species) is brought close and yet kept apart, at a safe distance » (123). Ce motif de l'aquarium comme dispositif anonyme d'observation à distance se manifeste ensuite dans le restaurant pivotant (Le Concorde), cette immense cage de verre circulaire qui reflète sur ses parois les visages de Pierre et de Marc. Ceux-ci se confondent avec les lumières de la ville, alors que les observe, à une table voisine, le corps queer, anonyme et désirant d'un homme plus âgé. Toute la séquence du sauna participe aussi à cette logique : celle de l'observation dissimulée du corps queer et anonyme, vu de haut à travers un grillage qui rappelle la grille du confessionnal de 1952. Dickinson souligne à ce titre la récurrence, dans le film, de ces cadrages en extrême plongée qui rappellent le panoptisme foucaldien et qui, à ce titre, « position [the gay male body] metonymically even further as the disciplined object of the gaze » (137). Ainsi, « [these overhead shots'] combined imagistic weight adds up to a positioning of the queer male as forever outside — even when inside — the bourgeois family, to the point of Marc's ultimate selfdisciplining of his own body through the act of suicide » (139). Dickinson conclut alors que dans ce grand « projet commun » qu'est l'imaginaire national québécois, le corps

Enfin, à propos du *Panopticon*, tel qu'imaginé par Jeremy Bentham — c'est-à-dire un bâtiment pénitentiaire en forme d'anneau, au centre duquel une tour permet aux gardiens d'observer les prisonniers dans leurs cellules sans toutefois être vus d'eux —, Foucault écrit, dans *Surveiller et punir*: « l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce » (234).

queer est, fondamentalement, obsolète ou en excès. « Like the Oriental body, it functions as an arrested Other against which to measure the normative progress of an autonomous selfhood; but also like the Oriental body, it is, in the end, unassimilable » (149).

Mais qu'en est-il du corps indien? En effet, s'il est exact d'affirmer que, de façon générale, c'est bien l'Orient (la Chine, le Japon) qui, autant au théâtre qu'au cinéma, intéresse généralement Lepage dans sa volonté évidente de renégocier localement les conditions de possibilité d'une identité et d'une mémoire individuelles et collectives, il est intéressant de noter comment, dans Le Confessionnal, l'Indien — laissé de côté par Dickinson et par la critique dans son ensemble — vient lui aussi complexifier cette réflexion sur la gouvernance de l'identitaire entre l'ici et l'ailleurs de la nation. En effet, tout comme le corps queer de Marc, l'Indien, sans domicile fixe, appartient également au territoire intérieur sur lequel est imaginée l'identité, bien qu'il n'y soit jamais tout à fait chez lui. Et comme Marc, l'Indien est en excès car il ne rentabilise rien²⁶. Il s'épuise dans la fête et le geste, dans l'éphémère et l'irrécupérable, plutôt que dans la stabilité du travail et du « chez soi ». Marginal dans sa propre maison, il n'entre dans la relation d'échange qu'en tant que « corps de plaisir » (de Certeau 269), et ce, au profit de ceux qui sont producteurs de richesse et agents actifs du langage : d'un côté les clients du bar de Charny, de l'autre Massicotte et le corps diplomatique (en 1989) et ecclésiastique (en 1952).

²⁶ À ce sujet, Michel de Certeau, dans *L'écriture de l'histoire*, écrit, à propos des textes de Jean de Léry sur les Tupis du Brésil : « Pour l'artisan qu'est Léry, qu'est-ce qu'ils [les Tupis] 'fabriquent' donc? Ils font la fête, pure expression qui ne conserve et ne rentabilise rien, présent hors du temps, excès. Dans le miroir tupi, apparaît ainsi l'image inversée du travailleur. Mais l'opération qui ne laisse à la différence qu'une extériorité a pour effet de la muer en un théâtre de fête. Elle produit une *esthétisation du sauvage*. Personnage de spectacle, le sauvage est pourtant, à ce titre même, le représentant d'une autre économie que celle du travail. Il la réintroduit dans le tableau. Disons, à titre d'hypothèse, qu'il est le retour, sur le mode esthétique et érotique, de ce que l'économie de production a dû refouler pour se constituer » (271).

De même, on consomme le corps de Marc en ce qu'il renvoie à une certaine idée de sauvagerie et d'exotisme, à une certaine altérité. Mais cette altérité sauvage, comme celle de Moose et comme celle des phoques de l'Aquarium — mais aussi celle du poisson rouge dans son bocal, des vieillards homosexuels dans le sauna et, enfin, de la femme/mère illégitime de 1952 et de 1989 —, doit d'abord, si elle veut être intégrée au discours colonial et hétéronormatif dominant, être assujettie à un certain régime identitaire et domestique. Par contre, s'il est vrai que le corps queer de Marc est exclu en ce qu'il est inapte ou incapable d'exprimer, à l'intérieur ou en marge de la culture hégémonique, la positivité de son désir et de son identité, l'Indien, lui, en tant qu'objet de discours — et contrairement au corps oriental dont parle Dickinson — appartient bel et bien à l'imaginaire national dominant. Or, s'il est intégré, il l'est sous un régime discursif qui le stabilise et le gouverne afin de servir et d'assurer la stabilité du discours identitaire de l'homme blanc. Moose participera donc activement à la quête identitaire de Pierre, en ce que, associé au corps nomade et indomptable de Marc, il devient le passeur entre Pierre et une certaine idée d'américanité incarnée par son frère. Moose est, dans le film de Lepage, le médiateur à travers lequel l'identité est renégociée, et le corps queer réintégré.

De Lamontagne à la rivière : palimpseste

Pour résumer ce qui a été dit précédemment, l'hétérosexualité mâle, dans le film de Lepage, détient le haut du pavé. Elle est spectacle et spectaculaire. Elle constitue, comme dans le film d'Egoyan d'ailleurs, le pôle qui gère et génère les échanges (économiques et identitaires). La sexualité féminine, au contraire, est soumise à un

régime de contrôle strict; d'abord par le discours ecclésiastique, puis ensuite par sa parodie sexualisée dans le bar de strip-tease. Il en est de même pour la sexualité queer, qui est elle aussi placée sous surveillance; elle est anonyme, cachée et exclue. Si bien que, dans une perspective allégorique, elle échappe au discours national et ne s'exprime que dans les interstices de la nation. Moose, enfin, qui n'a de présence dans le film que sexuelle, est quant à lui associé symboliquement au corps queer de Marc. Son corps nu et érotisé, plus explicitement pendant la scène de strip-tease dans le bar de Charny, appartient à un régime scopique hétérosexuel, alors que sa puissance de suggestion (homo)érotique est détournée par la mise en scène explicite de sa castration sur scène (par Manon déguisée en squaw); le tout en une sorte de parodie érotique du Wild West Show de Buffalo Bill Cody où l'Indien joue son propre rôle (ou plutôt joue le rôle qu'on lui assigne dans le discours colonial) à l'intérieur du grand cirque de la victoire euro-américaine sur l'Amérique sauvage (Bataille 3).

Or, Moose, de toute évidence, essaie aussi, à sa façon, de se positionner à l'intérieur d'un discours de virilisation masculiniste. Ainsi, en se moquant de la coiffure un peu « tapette » (« faggoty hair ») de Marc, Moose s'inscrit de pied ferme dans ce discours viril de résistance nationale que Schwartzwald associait à l'Indien imaginé par les discours phallo-nationalistes québécois. Cependant, rendu impuissant sur scène et en excès du discours hétéronormatif dominant, il incarnera positivement, à côté du corps queer de Marc, cette marginalité que se réappropriera, à la fin du film, le corps neutre de Pierre. L'identitaire s'exprimera alors non plus en termes ontologiques, mais plutôt en tant qu'expression positive de désirs qui permettent aux hétérogénéités de « vivre [leurs] rapports avec les autres en dehors des systèmes binaires » (Schwartzwald,

« (Homo)sexualité » 137). Il sera alors possible de concevoir l'identité comme objet processuel et performatif, qui permet à la marge de se reproduire sur un corps, celui de Pierre, qui exprime à la fois — et ensemble — le soi et l'autre, le passé et le présent.

Le rôle de médiation que l'on confère ainsi à Moose dans ce grand roman familial est d'abord rendu explicite lorsque Marc, peu avant son départ pour le Japon (et donc peu avant son suicide), demande à son acolyte autochtone de donner son blouson à son frère Pierre. Les cheveux longs et noirs (à « l'indienne ») et portant fièrement les bottes et le blouson de cuir de Marc, c'est donc en assumant cette filiation aux corps sauvage et queer (tels qu'associés dans le discours) que Pierre, plus tard, confronte et interroge Massicotte, dans sa suite du Château Frontenac [ILLUSTRATION 8]. C'est d'ailleurs lors de cette séquence que Pierre découvre l'identité du père biologique de Marc. Puis, c'est sous les mêmes oripeaux que Pierre traverse enfin, avec son neveu, le pont de Québec. Toutefois, comme je viens de le préciser, le corps sauvage qui traverse le pont, et qui renvoie par allégorie à celui de la nation, n'est plus celui du grand récit national hétéronormatif que décrivait Schwartzwald, c'est-à-dire celui de l'Indien en tant que représentant viril du combat anticolonial. Ainsi, si une lecture allégorique du film implique qu'entre le passé et le présent, c'est le destin d'une collectivité que Pierre porte sur ses épaules, il sera intéressant de constater quel(s) corps et quelle(s) identité(s) il porte en lui.

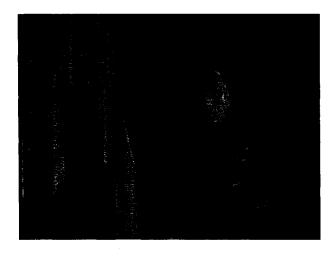


ILLUSTRATION 8

L'image complexe et éclatée de filiation familiale sur laquelle se conclut le film, sur le pont de Québec, répond magnifiquement à cette interrogation. Résumons : Pierre porte sur ses épaules le fils illégitime d'une strip-teaseuse de la Rive-Sud et de son frère Marc, lui-même adopté bien que partageant avec Pierre un lien de filiation (paternelle) directe. Tendant la main à l'enfant, Pierre lui propose de jouer au funambule en se tenant en équilibre sur la balustrade d'un pont qui connote à la fois le retour à la maison et l'ouverture vers l'ailleurs, mais aussi le suicide tragique de sa tante (qui est aussi la mère de Marc, donc la grand-mère de l'enfant). Pierre porte donc en lui d'abord le corps délinquant de Marc, ce corps érotisé et discipliné par la caméra-panoptique et par le confessionnal catholique, puis celui de Rachel qui, pareillement à son fils Marc, se suicide 37 ans plus tôt. Pierre embrasse aussi le corps de Manon, strip-teaseuse sans domicile fixe et mère de l'enfant dont Pierre, à la toute fin, assume de toute évidence la paternité en l'absence de Marc (son vrai père) et de la mère. Enfin, chacun de ces corps marginaux transite via le corps sauvage de celui qui, dans le fantasme, exprime pour le Québécois sa marginalité « victimaire », tout en incarnant dans ses traits l'idée d'une

continentalité/américanité ouverte à la nouveauté, au changement et à la reterritorialisation de l'identité : l'Indien. Si bien que le corps « asexué »²⁷ de Pierre, le seul *visible* à la fin du film, devient une sorte de palimpseste d'identités marginales, et du coup le seul pôle d'identification possible (ou restant). Toutefois, ce corps « féminisé » ne sert plus, à l'intérieur du roman familial/national, un discours de l'échec, mais propose plutôt l'affirmation d'un amalgame d'identités possibles. Toutes reléguées aux antichambres du discours phallo-nationaliste, c'est donc par un étonnant retour des choses que ces identités marginales se rejoignent et, projetées sur le corps neutre de Pierre, s'associent dans le fantasme au corps virtuel et imaginaire de l'Indien. L'identitaire s'incarne désormais sur un corps « mineur », nomade et polymorphe, à la fois ici et nulle part, entre le chez-soi et l'ailleurs, *in transit* entre deux rives, instable sur la structure d'un pont.

L'acte du tatouage renvoie aussi à cette tension constante dans le film entre permanence et instabilité. Et c'est d'ailleurs à Moose à qui l'on demande de tatouer dans la chair de Pierre, alors que ce dernier est assommé par les effluves d'alcool, le pictogramme chinois de son nom de famille (Lamontagne). Certes, ce choix scénaristique renvoie sans surprise à un certain habitus culturel qui confère à l'Indien un savoir artisanal traditionnel : celui du tatouage. Il ne faudrait pas négliger pour autant les implications de cette décision dans la poursuite du film. En effet, le tatouage va souligner, d'abord par l'absurde, ensuite par la tragédie, la violence, mais aussi l'instabilité, afférentes à l'acte même de *nommer* (et donc à celui de conférer une identité).

²⁷ Dickinson 136; et Marshall, Quebec 310.

Ainsi, on fixe d'abord par le tatouage, sur le corps de Manon (la squaw blanche), un nom qui, je le rappelle, lui a été donné en Ontario par des Canadiens anglais : « Souris ». Mais ce nom, pris entre deux mondes, est tatoué dans sa chair avec une faute d'orthographe : « Sourie ». Similairement, si le nom donné aujourd'hui aux « Indiens » ramène toujours à l'erreur onomastique des premiers colons et explorateurs du 15^e siècle, qui projetaient sur l'Amérique nouvellement « détectée » le fantasme oriental des récits de Marco Polo, le nom donné par l'autre, dans le cas de Manon, appartient lui aussi à une erreur onomastique qui rappelle l'aspect à la fois arbitraire et relatif qu'implique l'acte de nommer.

Dans le cas de Pierre (et de Marc qui partage le même nom), le tatouage sert de trait d'union entre le corps présent et le souvenir d'une insoutenable tragédie familiale. Lorsque, attablé avec Marc dans le restaurant pivotant, Pierre trace avec du vin rouge, sur un napperon de dentelle, le pictogramme chinois de leur nom, il explique : « Regarde. Ça, c'est notre nom en Chinois. Ça veut dire *Montagne*. Ça, c'est la ligne d'horizon, ça, c'est le sommet des montagnes. Puis si t'enlèves le trait du dessous, ça devient la *Rivière* » [ILLUSTRATION 9]. Ainsi, entre « Lamontagne » et « la rivière », il y a donc une ligne, un « pont ». Si, comme le rappelle Pierre, on retire ce trait/pont qui soutient Lamontagne, le nom tombe dans la rivière, tout comme Rachel, la mère de Marc, qui, en 1952, sombre et meurt dans le fleuve St-Laurent, sous le pont de Québec. Le nom que l'on tatoue sur le corps de Pierre désigne donc un entre-deux ou un lieu de passage tragiquement connoté : non pas une identité assise sur la terre ferme, mais une identité en équilibre, instable, audessus de la rivière. De plus, ce nom, « Lamontagne », renferme en lui même le fantôme du passé et le souvenir du suicide de la mère, rendue muette par un régime disciplinaire à

la fois confessionnel et familial, et chaque fois régi par la loi du silence. En conséquence, c'est tout naturellement que le film s'ouvre et se clôt sur un plan fixe du Pont de Québec, avec en voix-off la même phrase qui sert d'écho au récit: « Dans la ville où je suis né, le passé porte le présent comme un enfant sur ses épaules ».



ILLUSTRATION 9

L'inquiétante étrangeté de cette image du pont de Québec (et de la musique polyphonique lourde et écrasante qui l'accompagne) rappelle d'ailleurs, comme l'indique Peter Clandfield, le *spectre* des deux catastrophes — l'une le 29 août 1907 et l'autre le 11 septembre 1916 — jalonnant la construction du pont qui, par deux fois, s'est effondré (avec ses ouvriers²⁸) au fond du fleuve St-Laurent (7-8). Erin Manning, à propos du film de Lepage, insiste d'ailleurs sur cette idée de *spectralité*, c'est-à-dire l'apparition ou la réflexion de ce qui a été ou a pu être, mais qui ne peut jamais être tout à fait vu ou perçu comme tel, si ce n'est que par spéculation ou par divination. C'est l'idée du retour d'un

²⁸ Clandfield précise d'ailleurs que lors du premier effondrement, en 1907, plusieurs des victimes étaient des ouvriers de la communauté Mohawk de Kahnawake, qui, à l'approche du centenaire du désastre, en 2007, exercent toujours des pressions afin que soit officiellement commémoré l'événement (14n).

fantôme en somme, et de son inquiétante étrangeté. Elle écrit : « Separating the ground from its structure, the specter troubles the notion of the home, of the stable entity that is both the container and the contained: the specter haunts the home » (« Haunted Home » 49). Ainsi, lorsque, en retournant « à la maison », Pierre propose à son neveu de jouer au funambule sur la balustrade du pont — alors qu'il vient d'apprendre de la part de Massicotte le secret qui a « hanté » tout le film (c'est-à-dire celui de sa filiation héréditaire avec Marc, son frère adopté, qui était en fait l'enfant illégitime de son propre père et de sa tante suicidée) —, le chemin du retour prend un sens nouveau. En effet, le pont connote, comme l'indique Pierre à son neveu, le retour « chez soi » (« On est presque arrivé à la maison », lui dit-il). Mais ce retour à la maison ne peut jamais se faire, comme le rappelle Manning, vers un chez-soi inchangé par le temps et l'histoire. Ce n'est donc pas en vain si la caméra de Lepage, à la toute fin du film, ne s'arrête pas sur la « maison » (le motel, à Charny), mais bien sur le passage vers la « maison » : la structure d'acier du Pont de Québec²⁹ [ILLUSTRATION 10]. Le retour est donc marqué par l'instabilité et le vertige, sur les traces évanescentes mais toujours présentes qui lient Lamontagne et « la rivière », la vie et la mort, la certitude et la (les) catastrophe(s).

²⁹ Clandfield écrit à ce propos : « the bridge itself exemplifies the past carrying the present, as well as the uncertain futures, of the Lamontagne family and, less literally, of Québec. Furthermore, the pan, especially through the way it gradually leaves behind the two human figures, expresses the dynamism of the bridge itself, stressing that such structures are essentially about movement and are methods of transportation, not just static landmarks » (7).







ILLUSTRATION 10

De Lamontagne (le nom, l'identité) à la rivière (la mort, le chaos), il n'y a donc qu'un pas à franchir. C'est-à-dire que pour Pierre, l'identité n'est pas produite sur un sol et un territoire stable, mais bien sur un transit entre deux rives, en équilibre précaire. L'issue n'est donc pas la stabilité mais la possibilité de tomber, de sombrer et de devoir tout recommencer. Son nom lui-même et sa graphie orientale annonce d'ailleurs cette ambivalence entre le soi et l'autre; bref, entre celui qui nomme et celui qui est nommé, entre l'identité et l'altérité, l'ici et l'ailleurs, la permanence et l'éphémère. Contre la stabilité identitaire, le corps en mouvement de Pierre cherche donc à se tracer un chemin, à se redéfinir et à se reconstruire dans un mouvement de flux. Bref, son tatouage renvoie constamment à cette idée que l'identité ne se distingue du chaos que par une très mince et très fragile ligne de démarcation qui risque à tout moment de s'effondrer.

À propos de son film *Meditation on Violence* (1948), Maya Deren écrivait, en 1965 : « The film begins in the middle of a movement and ends in the middle of movement, so that the film is a period of vision upon life, with life continuing before and after for infinity » (cité dans Sitney 24). En ouvrant et en fermant son film sur la structure du pont de Québec, Lepage, tout en donnant une couleur locale au film, vient lui aussi inscrire le drame familial qu'il met en scène dans un mouvement de transition projeté

vers l'infini. Sa description de la ville de Québec est donc bordée par le pont qui l'ouvre au dehors et qui permet autant d'y entrer que d'en sortir. De même, l'époque qu'il met en scène est inscrite dans un même mouvement de flux qui permet de penser le présent en ce qu'il coexiste avec le passé (et vice-versa) en fonction d'une multitude de mondes possibles.

À la fin du Confessionnal, la question de l'identité collective et individuelle reste donc irrésolue car impossible à résoudre. Sa résolution ramènerait l'identitaire non plus à son aspect relationnel, mais bien à la possibilité d'une totalité culturelle qui exclut d'office les corps absents et restants. C'est en ce sens que je décris le « corps amalgamé » de Pierre, sur le pont de Québec, en tant que palimpseste infiniment réinscriptible : il est de nulle part et partout à la fois; il est possiblement tous et effectivement personne. Ainsi, si Pierre, à la fin du film, demeure la principale — sinon la seule — figure allégorique prompte à générer une identification possible avec le spectateur et avec une collectivité nationale, il s'agit d'une identification qui est changeante, plurielle et instable. Son corps en mouvement propose un amalgame d'identités en devenir ou qui cherche à devenir « quelque chose », mais sans pouvoir prédire quoi. N'est-ce pas d'ailleurs la base de ce terme, « identification », qui, en tant que processus, se distingue du mot « identité », ce dernier suggérant un terme, un aboutissement au processus qu'est l' « identification »? De sorte que Pierre, au bout de sa quête inachevée (et inachevable), dynamise ces voix hétérogènes et ces identités marginales qu'il s'approprie et fait siennes; il est un site de tensions, s'exprimant en marge de la culture dominante et défiant le temps linéaire d'une Genèse qui consacre le cheminement logique des sédimentations identitaires nationales.

En somme, Pierre Lamontagne est peut-être, dans le cinéma québécois contemporain, le personnage qui incarne et résume le mieux le célèbre mot d'ordre de Foucault : « Ne me demandez pas qui je suis, et ne me dites pas de rester le même » (Archéologie 28). Paradoxalement toutefois, ce « corps amalgamé », projeté vers l'infini, a aussi comme corollaire et comme condition un certain statu quo dans la représentation et l'utilisation du personnage indien. Car en faisant de l'autochtone notre semblable à l'intérieur d'un discours allégorique de filiation familiale/nationale, le film de Lepage — bien qu'il ouvre au personnage principal (Pierre) une fenêtre lui permettant de penser l'identitaire en fonction de sa performativité plutôt qu'en termes de stabilité et de quête des Origines —, inscrit encore une fois cette allégorisation de l'Indien à l'intérieur d'un champ de savoir où ce dernier ne servira que de prétexte au régime identitaire et représentationnel de l'homme blanc euro-américain. Ainsi, par cette exploitation du corps fantasmatique de l'Indien comme représentant et véhicule privilégié pour l'expression de toutes les marginalités, le film de Lepage ne risque-t-il pas de tomber dans le piège de l'humanisme colonial que décrivait Behdad?

D'un autre côté, si notre lecture du film de Lepage nous permet de penser l'identité non plus en terme de plénitude renvoyant le sujet individuel à l'ébauche d'une collectivité, mais bien en terme processuel et en tant qu'acte individué de volition et affirmation positive de désirs personnels, soyons alors bon joueur et laissons à Lepage, dans sa mise en scène de la structure désirante et créative des discours identitaires, le soin de retravailler en se l'appropriant cet objet culturel qu'est l'Indien nord-américain : une figure qui appartient à la fois à tous et à personne, et pas plus à l'autochtone qu'à l'homme blanc. Car si nous refusons explicitement, dans notre réflexion sur l'Indien, de

retourner à un discours de l'authenticité qui nous permettrait de clamer « l'inauthenticité » du paradigme indien et « l'aliénation » des « vrais » autochtones, comment pourrions-nous alors reprocher à Lepage de réintégrer et de fantasmer à son tour et à sa façon cette identité possible parmi bien d'autres?

Le problème toutefois est que derrière ce jeu de langage et d'images, c'est tout un pan de la population qui est laissé en marge et condamné au silence. Si bien que plutôt que d'ouvrir un véritable dialogue entre les Québécois d'origine euro-américaine et les populations autochtones du Québec et du Canada, le paradigme indien nous offre la possibilité et la sécurité de pouvoir parler « d'eux » pour « nous », mais sans « eux ». De sorte que du point de vue culturel et identitaire, ce sujet bien réel qu'est l'autochtone, qui devient dans le fantasme notre frère indien, est rendu virtuellement inoffensif à l'intérieur d'un régime narratif/colonial dans lequel il est vu mais rarement entendu. Bref, le film de Lepage, pris entre deux feux, se démarque d'un côté par son désir évident de renégocier les stabilités identitaires (québécoises) selon une logique processuelle, mais, de l'autre, il retourne pour ce faire, dans sa figuration de l'Indien, au paradigme sauvage où le représentant contemporain de la culture dite primitive sert à prolonger dans la modernité l'expérience et la victimisation des cultures mineures (et par extension celle du Québécois) à l'intérieur des régimes de pouvoir coloniaux.

Objet de vénération, d'adoration et de contemplation, l'autochtone marque ainsi sa présence en pointant vers une absence. L'Indien nous permet alors de penser l'autochtone, et il fonde du même coup pour celui-ci la seule posture qui, encore aujourd'hui, lui permet d'entrer dans le discours hégémonique et de clamer une identité.

Conclusion

Soyons de nulle part, donc, mais sans oublier que nous sommes quelque part...

- Julia Kristeva, Étrangers à nous-mêmes

« The *indians* », écrit le romancier et essayiste anishinaabe Gerald Vizenor, « are the romantic absence of natives; [. . .] natives are the presence, and *indians* are simulations, a derivative noun that means an absence, in my narrative » (14-5). À ce titre, les discours identitaires et coloniaux euro-américains se sont efforcés, depuis Colomb, de codifier et normaliser cette absence afin de lui donner corps et présence en fonction de stratégies locales d'assujettissement. Comme je l'expliquai, l'exercice ethnographique de systématisation et de classification de la diversité humaine en catégories stables et identifiables nécessite l'articulation de récits fixant l'« autre » (l'Indien) à l'intérieur d'une suite narrative qui lui attribue certains gestes, coutumes et habitus culturels qui lui sont spécifiques. Ainsi lui confère-t-on une identité précise qui existe hors de la nôtre et qui nous permet de penser et construire cette altérité ainsi constituée en fonction d'intérêts politique, économique, fantasmatique et identitaire spécifiques.

Similairement, en s'appropriant ces représentations coloniales de l'Indien comme emblèmes du nouveau statut de colonisé du Canadien français/Québécois en terre d'Amérique, la littérature et le cinéma national se sont réappropriés et ont renouvelé ces séries narratives, fixées dans un temps mythique et homogène — ou plutôt hors du temps —, et ce, aux fins d'une quête identitaire assujettie à un régime politico-culturel de résistance anticoloniale. De sorte que sous prétexte d'une sympathie et d'une fraternité

interculturelle et transaméricaine envers l'Indien, les discours anticolonialistes québécois poursuivent et prolongent indirectement une tradition coloniale toujours existante envers les peuples autochtones, eux qui n'ont de voix que s'ils acceptent d'incarner pour et par l'homme blanc un Indien absent, même si toujours présent dans le texte.

Similairement, ce qui, dans Le Confessionnal, arrive à Moose, dans le motel de Charny, c'est précisément qu'on le rend non menaçant sous le régime scopique hégémonique ambiant. On en fait une potiche érotisée/exotisée, puis castrée par la femme blanche déguisée en squaw. Certes, cette représentation explicite du discours colonial euro-américain sur le corps du jeune guerrier indien est significative, d'autant plus que, littéralement « mise sur scène » à l'intérieur du film, c'est tout le régime scopique qui accueille et suscite cette représentation qui est par le fait même mis sur la sellette. Par contre, le film n'arrive jamais par la suite à relever cette « menace », à offrir à Moose un pôle d'énonciation où il serve à autre chose qu'à sa posture symbolique connotant l'indianité de l'homme blanc et une certaine idée d'américanité. Jamais, dans cette communauté mâle qui le constitue comme marge érotique/exotique, n'arrivera-t-il à retourner le regard qu'on dirige vers lui et à clamer une voix qui lui permettrait de défier cet « orientalisme » nord-américain le reléguant au stéréotype atemporel de l'Indien traditionnel pris hors du temps et voué à l'extinction. Certes, comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, ce n'est pas passivement que Moose joue ce jeu. Et sans doute y trouve-t-il son change. Or, non seulement il ne parle pas (ou ne parle pas le bon langage), mais il disparaît dès que son utilité allégorique ou symbolique est épuisée par le film. Passif, c'est lorsque ses « traits » (physiques et psychologiques) sont intégrés à ceux du héros blanc/métis que l'Indien devient actif dans le texte. De sorte que jamais ne lui sont offertes les conditions de possibilité qui lui permettraient de relever le défi ou la remise en cause qu'il aurait pu représenter ou incarner face aux stratégies discursives et identitaires qui le construisent, le disqualifient, l'assujettissent et en font un outil et un symbole pour *nous*, un objet allégorique de notre propre américanité.

J'ai à ce titre défini l'allégorie nationale non pas comme un simple outil textuel de négation ou de répression des identités marginales — bien qu'il soit aussi possible de la penser en ces termes —, mais bien comme un mode spécifique d'énonciation, de production et de systématisation d'une collectivité en tant qu'objet de désir. L'allégorie est en somme l'expression positive du désir individué et imprévisible d'un sujet à la recherche de ce *nous* qui, bien que virtuel, lui permet d'espérer la collectivité, et donc la sociabilité (et, en bout de ligne, la stabilité d'une identité qui lui est extérieure mais dont il peut prétendre faire partie). La logique du cinéma national fonctionne de façon similaire. En tant que catégorie critique, tout corpus national de films naît d'un désir de normalisation de l'identité des films et des collectivités qu'ils représentent (c'est-à-dire qu'ils projettent sur écran, et en lieu desquels ils se présentent devant d'autres collectivités nationales et/ou devant la communauté nationale locale qui se reconnaît en eux). Comme l'explique Angela Stukator, « To designate a critical category (e.g. women's cinema, national cinema) is to formulate a representation of a whole. It is to proclaim unity and uniqueness against the fact of disunity and heterogeneity » (118).

Toutefois, si le cinéma national, en tant que catégorie critique, dépend en effet d'actes électifs qui impliquent certaines formes d'exclusion, le corpus de film ainsi créé n'en est pas moins *producteur* de sens et de connaissances qui dépassent les films euxmêmes. Certes, chaque connaissance ainsi produite, comme toute connaissance opérant à

l'intérieur d'un champ spécifique de savoir, est nécessairement incomplète et exclusive, et écarte toujours certains éléments au profit d'autres. Dès lors, le cinéma national et l'allégorie nationale, comme toute catégorie critique ou comme toute stratégie de lecture, sont inévitablement restrictifs et opèrent une certaine « violence épistémologique » à l'intérieur d'une masse indifférenciée de textes, d'identités et de films possibles. Or, bien qu'exclusives, il s'agit toute même de catégories et de stratégies de lecture difficilement contournables. Et au-delà de leur simple aspect normatif ou homogénéisant, ces stratégies nous permettent d'entrer dans les films, d'engager un dialogue avec une communauté ou une localité qui se reconnaît en eux et, enfin, de produire, à propos de ces communautés imaginaires, certains « effets de sens » qui ne sont pas toujours inintéressants. Autrement dit, ce que j'appellerais « l'effet de corpus », qui rappelle cette adéquation allégorique, tel que l'entendent chacun à leur façon Jameson, Deleuze et Guattari, entre le texte individuel (le film, le roman, le personnage) et l'ensemble de la communauté politique qu'il désigne, est presque inévitable dans l'étude des films produits dans un cadre national mineur. D'ailleurs, même la plus antinationaliste des lectures d'un film ou d'un cinéma national s'appuiera, dans sa discussion des stratégies identitaires locales, sur des récurrences thématiques ou allégoriques que le ou la critique perçoit et reconnaît dans le corpus étudié ou dans la tradition et/ou les énoncés idéologiques mis en scène par le/les films.

Là où cet « effet de corpus » devient problématique, c'est lorsque l'on cherche à dissimuler l'acte de volition à la genèse d'une telle catégorie et à en établir la stabilité et la cohérence, plutôt que d'identifier le simple effet de récurrence et de similitude entre les enjeux esthétiques, éthiques et culturels mis en scène par les films; bref, lorsque l'on

cesse de percevoir la catégorie comme « option ». D'autant plus si l'on inscrit cette catégorie critique à l'intérieur d'un discours sur l'identité. L'allégorie nationale, en tant que figure textuelle et objet critique, devient alors insuffisante et d'une efficacité limitée en ce qu'elle tend (ou vise) à généraliser et stabiliser l'identité (individuelle et collective) autour de discours homogénéisants servant à perpétuer ou légitimer le travail politique et culturel opéré par la catégorie ainsi instituée comme immanente. Comme l'indique Andrew Higson :

In considering cinema in terms of cultural identity, it is necessary also to pay attention to the process by which cultural hegemony is achieved within each nation-state; to examine the internal relations of diversification and unification, and the power to institute one particular aspect of a pluralistic cultural formation as politically dominant and to standardise or naturalise it. Historical accounts of national cinemas have too often been premised on unproblematised notions of nationhood and its production. The search for a stable and coherent national identity can only be successful at the expense of repressing internal differences, tensions and contradictions¹ (43).

Ainsi, ma tâche aura été de présenter une analyse critique du *Confessionnal* mettant en valeur la complexité et l'instabilité des processus identitaires collectifs et individuels, tels qu'ils sont produits dans un cadre national. La critique *queer* et féministe, nous l'avons vu, est à ce sujet d'une utilité considérable dans sa façon de déconstruire et d'investir les normes identitaires phallocentriques et hétérosexistes dominantes dans l'élaboration des discours nationalistes et anticolonialistes au Québec depuis la Révolution tranquille. Moins souvent cités toutefois sont les travaux provenant des études amérindiennes, qui, en tant que discours locaux mais aussi continentaux (ou transaméricains), s'inscrivent (tout comme la critique *queer* et féministe d'ailleurs²) dans

¹ Higson écrit plus loin : « Proclamations of national cinema are thus in part one form of 'internal cultural colonialism' » (44).

² À propos de l'importance de la critique féministe et de son influence, au sein des études postcoloniales, dans certains débats contemporains en ethnographie et en *cultural studies*, notamment autour de la question

une rhétorique identitaire qui dépasse et travestit le champ, les frontières et le vocabulaire national(iste).

Certes, afin d'assurer la cohésion et l'efficacité de mon argument, j'ai choisi, dans le cadre quantitativement limité de ce bref mémoire, de limiter mon étude à un seul film (si l'on exclut, il va sans dire, cette incursion laconique du côté d'Egoyan). Dès lors, si l'on veut bien considérer ce travail comme le préambule théorique d'un projet de recherche qui, à long terme, voudrait explorer le cinéma québécois contemporain de façon beaucoup plus générale, exhaustive et, disons-le, ambitieuse, je propose donc de lire et percevoir la production locale en termes de spécificité et de récurrence, plutôt qu'en termes d'exclusivité et de cohérence. En effet, nul ne pourra nier qu'à côté du « cinéma américain » ou du « cinéma français », une certaine récurrence et une certaine spécificité existent, par exemple, dans la figuration et l'allégorisation de l'Indien dans le cinéma francophone du Québec. Ce qui ne se réclame en rien ni de la stabilité ni de l'homogénéité du corpus, non plus que de l'exclusivité ou du monopole du paradigme indien qu'il met en scène (notre brève analyse de The Adjuster en est un exemple manifeste). En d'autres termes, il s'agit non pas de nier les spécificités locales et ainsi tomber dans l'utopisme d'un cosmopolitisme internationaliste, mais plutôt d'observer l'expression locale et individuelle de traditions culturelles (littéraire, filmique, politique, mythique, etc.) qui sont constamment contaminées (de l'intérieur comme de l'extérieur)

de l'identité et du paradigme sauvage, James Clifford écrit : « A significant provocation for these changes of orientation has clearly been the emergence of non-western and feminist subjects whose works and discourses are different, strong and complex but clearly not 'authentic' in conventional ways. These emergent subjects can no longer be marginalized. They speak not only for endangered 'traditions' but also for crucial human futures. New definitions of authenticity (cultural, personal, artistic) are making themselves felt, definitions no longer centered on a salvaged past. Rather, authenticity is reconceived as hybrid, creative activity in a local present-beecoming-future. Non-western cultural and artistic works are implicated by an interconnected world cultural system without necessarily being swamped by it. Local structures produce *histories* rather than simply yielding to *History* » (126).

par l'instabilité et la porosité de leurs frontières (à la fois esthétiques, culturelles et géographiques). Je propose donc, à long terme, de chercher, à l'intérieur du corpus national de films ainsi constitué, des textes ou des lectures permettant de négocier et d'appréhender différemment le contexte politique, historique et économique, ainsi que les normes représentationnelles, narratives et discursives autour desquelles est élaborée, célébrée et/ou allégorisée, en tant que totalité culturelle, l'idée d'identité, de « québécité » et, enfin, d'indianité.

Or, dans ce Québec post-Révolution tranquille, où le grand mythe laïc a remplacé ou masqué la présence sociale de Dieu et de l'Église, la « grande messe » nationaleculturelle exige toujours la dissolution de la culpabilité posée par une histoire qui, comme toute histoire nationale et coloniale, est lourde du sang de ses exclus. L'Indien du discours appartient à ce registre historiographique : lorsqu'il ne sert pas explicitement un projet raciste qui consiste à démoniser, ridiculiser ou bestialiser les autochtones afin de justifier et légitimer leur exclusion (ou critiquer les soi-disant privilèges dont on ne leur pardonne pas de jouir), le stéréotype romantique du noble sauvage et le projet allégorique de filiation avec l'Indien opprimé sert généralement, quant à lui, à alléger la culpabilité de notre complicité et/ou de notre collaboration historique, en tant que « collectivité nationale », dans l'exploitation et l'exclusion des peuples autochtones du Québec et du Bas-Canada — ou d'un point de vue continental (si l'on veut parler d'américanité), dans le génocide des autochtones d'Amérique du Nord. J'ajouterais même que, depuis la Révolution tranquille, ce nouveau statut de colonisé du Québécois, que l'on cherche à la fois à assumer et garantir comme marque de notre différence (par exemple dans la célébration du joual et par la filiation imaginaire avec notre frère l'Indien), tend à faire

oublier l'attitude colonialiste et paternaliste entretenue à l'égard des Indiens non pas que par les « pères fondateurs » de la Nouvelle-France, mais aussi par le gouvernement présent, par l'industrie, par les médias et par la culture populaire en général au Québec. Dans un autre ordre d'idée, c'est ce vers quoi pointe ce cinéma récent du « néo-terroir » : un cinéma révisionniste, nationaliste et soi-disant laïc, s'empiffrant du récit duplessiste de la « grande noirceur » et de l'oppression d'une théocratie catholique rurale, que l'on se complaît, dans des films récents comme *Séraphin : un homme et son péché* (C. Binamé, 2002), *Le Survenant* (E. Canuel, 2005) ou *Aurore* (L. Dionne, 2005), à opposer de façon binaire à notre modernité québécoise séculaire, ouverte et libérée. Tout comme d'ailleurs un film comme *C.R.A.Z.Y.* (J.-M. Vallée, 2005), qui relègue lui aussi vers un passé révolu et imaginaire, le spectre de l'homophobie et de l'intolérance. Du moins, *Le Confessionnal* aura eu le mérite de briser une telle lecture binaire et téléologique de l'histoire du Québec et de la filiation avec les spectres de son passé.

Toutefois, bien que le film de Lepage s'efforce de déboulonner les totalités culturelles et de repenser l'identité au terme d'un processus qui affirme l'expression positive de l'hétérogène, il n'en reste pas moins que dans sa renégociation de l'identitaire, il projette à nouveau, comme bien d'autres films avant lui, son désir de Soi sur un personnage qui n'a d'autre choix que d'enfiler les oripeaux d'une autre totalité culturelle, elle aussi issue de l'imaginaire colonial, s'il veut, en tant que corps désirant, pouvoir vivre et affirmer, seul, son étrangeté et sa différence.

Ouvrages cités

- « Le Confessionnal three films in one. » Toronto Star 24 mai 1995 : D1-D4.
- Adilman, Sid. « Deciphering Le Confessionnal. » *Toronto Star* 24 novembre 1995 : D1-D2.
- Allor, Martin. « Cultural *métissage*: national formations and productive discourse in Quebec cinema and television. » *Screen* 34.1 (printemps 1993): 69-75.
- Allor, Martin et Michelle Gagnon. « Singular Universalities : Québécois articulations of *le culturel*. » *Public* 14 (1996): 6-22.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* 2^e ed. London & New York: Verso, 1991.
- Arcand, Denys. « Cinéma et sexualité. » Parti Pris 9-11 (été 1964) : 90-97.
- Bataille, Gretchen M. (dir.) Native American Representations: First Encounters, Distorted Images, and Literary Appropriations. Lincoln: U of Nebraska P, 2001.
- Behdad, Ali. « Eroticism, Colonialism, and Violence. » *Violence, Identity, and Self-Determination*. Hent de Vries et Samuel Weber (dir.) Stanford: Standford UP, 1997. 201-207.
- Bergson, Henri. Matière et mémoire. Paris : PUF, 1939.
- Bird, S. Elizabeth. « Savage Desires: The Gendered Construction of the American Indian in Popular Media. » *Selling the Indian: Commercializing & Appropriating American Indian Cultures*. Carter Jones Meyer et Diana Royer (dir.) Tucson: U of Arizona P, 2001. 62-98.
- Bouchard, Gérard. Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Montréal : Boréal, 2001.
- Boulay, Anne. « Robert Lepage et son double. » Libération 19 mai 1995 : 34.
- Clandfield, Peter. « Bridgespotting : Lepage, Hitchcock, and Landmarks in Canadian Film. » Canadian Journal of Film Studies 12.1 (printemps 2003) : 2-15.
- Clifford, James. « Of Other Peoples : Beyond the 'Salvage' Paradigm. » *Discussions in Contemporary Culture 1* Hal Foster (dir.) Seattle : Bay Press, 1987. 121-130.
- Dansereau, Suzanne (Presse canadienne). « *Le Confessionnal* de Robert Lepage jette les cinéphiles torontois par terre. » *La Presse* 9 septembre 1995 : [n.p.].

- Dault, Gary Michael. « Robert Lepage's Le Confessionnal & Le Polygraphe : A Rumination. » *Take One* (printemps 1997): 17-21.
- Day, Richard J.F. *Multiculturalism and the History of Canadian Diversity*. Toronto: U of Toronto P, 2000.
- de Certeau, Michel. L'écriture de l'histoire. Paris : Gallimard, 1975.
- Defert, Daniel. « Raisons pourquoi on ne peut bien du tout représenter les sauvages. » Thérien *Figures* 291-307.
- Delâge, Denys. Le pays renversé : Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est 1600-1664. Montréal : Boréal, 1991.
- Deleuze, Gilles. L'image-temps. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- Deloria, Philip J. *Playing Indian*. New Haven: Yale UP, 1998.
- Derrida, Jacques. Foi et savoir. Paris: Seuil, 2000.
- Dickinson, Peter. « Space, time, auteur-ity and the queer male body : the film adaptations of Robert Lepage. » *Screen* 46.2 (Été 1995) : 133-153.
- Doiron, Normand. « Discours sur 'l'Origine des Amériquains'. » Thérien Figures 46-60.
- Dolbec, Michel. « Robert Lepage n'a pas séduit les Français. » Le quotidien 18 octobre 1995 : 37.
- Dundjerovich, Aleksandar. *The Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*. London: Wallflower Press, 2003.
- Dupuis, Renée. Quel Canada pour les autochtones? Le fin de l'exclusion. Montréal : Boréal, 2001.
- Forge, Jacques. « L'allégorie des quatre continents. » Thérien, Figures 308-330.
- Foucault, Michel. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.
- ---. *Dits et écrits*. 2 vol. *I* : 1954-1975; *II* : 1976-1988. Daniel Defert et François Ewald (dir.) Paris : Gallimard, 2001.
- ---. Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 1976.

- ---. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire. » Foucault, *Dits et écrits I* 1004-1024.
- ---. L'ordre du discours. Paris : Gallimard, 1971.
- ---. « Le sujet et le pouvoir. » Foucault, Dits et écrits II 1041-1062.
- ---. « Structuralisme et poststructuralisme. » Foucault, Dits et écrits II 1250-1276.
- ---. Surveiller et punir : Naissance de la prison. Paris : Gallimard, 1975.
- Fourlanty, Éric. « Le Confessionnal. » Voir 31 août 1995 : 15.
- Francis, Daniel. *The Imaginary Indian*: *The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1992.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Trad. Fernand Cambron et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 2001.
- Gagnon, François-Marc et Denise Petel. Hommes effarables et bestes sauvaiges : Images du Nouveau-Monde d'après les voyages de Jacques Cartier. Montréal : Boréal, 1986.
- Gerstel, Judy. « Intimate film of longing, belonging. » *Toronto Star* 24 novembre 1995 : D1-D4.
- Golfman, Noreen. « Salvation Through Cinema: Confessions of a *Le Confessionnal* lover. » *Canadian Forum* 74.847 (mars 1996): 9-10.
- Gomez-Géraud, Marie-Christine. « La perception du geste sauvage et de ses enjeux : regards sur l'Indien de la Nouvelle-France (1534-1632). » Thérien *Figures* 11-31.
- Habermas, Jürgen. L'espace public: Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. Trad. M. B. de Launay. Paris: Payot, 1962.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass. & London: Harvard UP, 1991.
- ---. « Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. » *Viewing Positions: Ways of Seeing.* Linda Williams (dir.) New Brunswick NJ: Rutgers UP, 1994. 134-152.
- Higson, Andrew. « The Concept of National Cinema. » *Screen* 30.4 (automne 1989) : 36-46.

- Imbert, Patrick. « Question sociale, question nationale et marxisme dans la littérature québécoise (1930-1980). » *Littérature* 66 (1987) : 34-46.
- Jaimes*Guerrero, M. Annette. « 'Patriarchal Colonialism' and Indigenism: Implications for Native Feminist Spirituality and Native Womanism. » Talamantez, Jaimes*Guerrero et Waters 58-69.
- James, Nick. « The Confessional/Le Confessionnal. » Sight & Sound 6.6 (Juin 1996) : 36-7.
- Jameson, Fredric. « Euphorias of Substitution : Hubert Aquin and the Political Novel in Québec. » *Yale French Studies* 65 (1983) : 214-223.
- ---. « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. » *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- Johnson, Brian D. « The Visionary. » MacLean's 11 septembre 1995 : 56-61.
- Kelly, Michael (dir.) Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate. Cambridge, Mass. & London: MIT, 1994.
- Kluge, Alexander et Oskar Negt. *The Public Sphere and Experience*. Trad. P. Labanyl, J.O. Daniel et A. Oskiloff. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Kokker, Steve. « Probing the Past. » Hour 28 septembre 1995 : 17.
- Kristeva, Julia. Étrangers à nous-mêmes. Paris : Gallimard, 1988.
- Lahaie, Christiane. « À propos de trois films récents. » Québec Français (avril 1997) : 82-84.
- Lavigne, Jacques. L'objectivité : ses conditions instinctuelles et affectives. Ottawa: Lemeac, 1971.
- Lawrence, Bonita. « Gender, Race, and the Regulation of Native Identity in Canada and the United States: An Overview, » Talamantez, Jaimes*Guerrero et Waters 3-31.
- Lebovici, Elisabeth. « Dans le secret du confessionnal. » Libération 19 mai 1995 : 34.
- Lefebvre, Martin. « A Sense of Time and Place : The Chronotope in I Confess and Le Confessionnal. » *Quebec Studies* 26 (automne/hiver 1998/99) : 88-98.
- MacKenzie, Scott. Screening Québec: Québécois moving images, national identity, and the public sphere. Manchester & New York: Manchester UP, 2004.
- Manning, Erin. Ephemeral Territories: Representing Nation, Home, and Identity in

- Canada. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- ---. « The Haunted Home: Colour Spectrums in Robert Lepage's *Le Confessionnal*. » *Canadian Journal of Film Studies* 7.2 (automne 1998): 49-65.
- Marshall, Bill. « National Allegory in Francophone Canada. » French Cultural Studies: An Introduction. Jill Forbes et Michael Kelly (dir.) Oxford: Oxford UP, 1995. 273-278.
- ---. Quebec National Cinema. Montreal & Kingston: McGill-Queen's UP, 2001.
- Merigeau, Pascal. « L'ombre d'Alfred Hitchcock plane sur 'Le Confessionnal'. » Le Monde 12 octobre 1995 : 27.
- Nichols, Bill. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. Généalogie de la morale. Trad. Éric Blondel et al. Paris : Flammarion, 2002.
- Owens, Louis. « As if an Indian Were Really an Indian: Native American Voices and Postcolonial Theory. » Bataille 11-25.
- Polan, Dana. « The Public's Fear; or, Media as Monster in Habermas, Negt, and Kluge. » Robbins 33-41.
- Provancher, Normand. « Le Confessionnal: Attention, chef-d'œuvre. » Le Soleil 19 mai 1995 : A1-A2.
- ---. « Le culte du cinéma. » Le Soleil 23 septembre 1995 : C1-C12.
- Rioux, Christian. « Le Confessionnal sur les écrans parisiens. » Le Devoir 11 octobre 1995 : A1.
- Robbins, Bruce (dir.) The Phantom Public Sphere. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Russell, Catherine. Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. Durham: Duke UP, 1999.
- Schwartzwald, Robert. « Fear of Federasty: Québec's Inverted Fictions. » Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text. Hortense J. Spillers (dir.) New York & London: Routledge, 1991. 175-195.
- ---. « (Homo)sexualité et problématique identitaire. » *Fictions de l'identitaire au Québec*. Sherry Simon et al. (dir.) Montréal : XYZ, 1991. 115-150.

- Sitney, P. Adams. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Smith, Andrea. « Not an Indian Tradition : The Sexual Colonization of Native Peoples. » Talamantez, Jaimes*Guerrero et Waters 70-85.
- Staiger, Janet. Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Stukator, Angela. « Critical Categories and the (II)logic of Identity. » *Canadian Journal of Film Studies* 2.2-3 (1993) : 117-128.
- Talamantez, Inez, M. A. Jaimes*Guerrero et Anne Waters (dir.) « Indigenous Women in the Americas. » *Hypatia* 18.2 (printemps 2003).
- Thérien, Gilles. « Cinéma québécois : La difficile conquête de l'altérité. » *Littérature* 66 (1987) : 101-114.
- --- (dir.) Figures de l'Indien. Montréal : Typo, 1995.
- ---. « Les Indiens de celluloïde. » *L'Indien imaginaire. Matériaux pour une recherche.* Gilles Thérien (dir.) Montréal : GREL, 1991. 173-187.
- ---. « L'Indien imaginaire : Une hypothèse. » Recherches amérindiennes au Québec 17.3 (1987) : 3-21.
- ---. « Sans objet, sans sujet... » *Protée* 12.1 (hiver 1994) : 21-30.
- ---. « Le spectacle sauvage. » *L'Indien imaginaire. Matériaux pour une recherche*. Gilles Thérien (dir.) Montréal : GREL, 1991. 19-35.
- Todorov, Tzvetan. La conquête de l'Amérique : La question de l'autre. Paris : Seuil, 1982.
- Totaro, Donato. « Le Confessionnal 10 Years Later : A Québec Classic Revisited. » *Offscreen* 9.1 (31 mai 2005) : 23 pars. 18 mai 2006 http://www.offscreen.com/biblio/essays/le confessional/>.
- Turpel-Lafond, Mary Ellen. « Oui the People? Conflicting Visions of Self-Determination in Québec. » *Public* 14 (1996): 119-31.
- Vaillancourt, Daniel. « Figures de Radisson : De la cour aux bois. » Recherches amérindiennes au Québec 17.3 (1987) : 23-30.
- Valery, Paul. Regards sur le monde actuel. Paris : Gallimard, 1945.

- Vizenor, Gerald. Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence. Lincoln: U of Nebraska P, 1998.
- Wall, Karen L. « 'Déjà vu/jamais vu' *The Adjuster* and the Hunt for the Image. » *Canadian Journal of Film Studies* 2.2-3 (1993) : 129-144.
- Warner, Michael. « The Mass Public and the Mass Subject. » Robbins 234-256.
- Waugh, Thomas. « Cinemas, Nations, Masculinities. » *Canadian Journal of Film Studies* 8.1 (Printemps 1999): 8-44.
- ---. « Je ne le connais pas tant que ça : Claude Jutra. » *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois* 2 (été-automne 2004) : 16 pars. 18 mai 2006 http://cinema-quebecois.net/edition2/parler waugh 01b.htm>.
- ---. « Fairy Tales of Two Cities, or Queer Nation(s)/Urban Cinema(s). » *Canadian Journal of Film Studies* 10.2 (automne 2001): 102-25.
- ---. « Nègres blancs, tapettes et 'butch' : les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois. » *Copie zéro* 11 (1981) : 12-29.
- Weinmann, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois* : *De* La petite Aurore à Jésus de Montréal. Montréal : L'Hexagone, 1990.
- ---. Du Canada au Québec : Généalogie d'une histoire. Montréal : L'Hexagone, 1987.