Dossier thématique : *Québec*

sous la direction de Vincent Bouchard
et de Fabrice Leroy

ETUDES FRANCOPHONES
ISSN 1093-9334

Volume 25, numéros 1 & 2
Printemps et Automne 2010

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GUIDE DE RÉDACTION

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

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

TABLE DES MATIERES

Présentation du numéro 7
Vincent Bouchard et Fabrice Leroy

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

I. Le Québec en regard du monde francophone

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

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

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

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

II. Le Québec face à ses enjeux

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

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

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

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

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

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

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

Entretien avec André Gladu 191
Barry Jean Ancelet

Index des articles publiés dans *Etudes Francophones* 207

Représentation autochtone et cinéma québécois : la langue comme territoire de l'âme.

Karine Bertrand
Université de Montréal

Depuis les temps immémoriaux, bien avant que l'écriture ne se développe comme instrument de la mémoire, la transmission orale des connaissances d'une génération à l'autre servait à véhiculer une sagesse pratique et assurer la cohésion d'un groupe, à travers ce lien tacite bâti autour d'un savoir partagé et d'une volonté de survie. De même, la langue utilisée pour véhiculer à voix haute les mythes et légendes propres à un peuple se fait à la fois baromètre et vecteur, instrument de pouvoir et pierre d'assise où s'érige et se développe la notion d'identité d'un groupe réuni autour de signifiants communs. Ceci est particulièrement vrai pour les peuples minoritaires, qui ont bien souvent tissé en huis clos cette langue de l'intimité aux accents vernaculaires, difficile à altérer car elle est celle « qu'on a parlé enfant, qui a bercé l'attente, exprimé l'amour et la tendresse, permis de manifester la ferveur et la colère, établi ses frontières à l'intérieur de l'être, [celle pour qui] des hommes et des femmes peuvent se battre et risquer leur vie » (Kattan 75). Exprimée d'abord à travers une parole vivante, cette langue du dialecte et de l'échange a survécu, (non sans écorchures) à ce que Zumthor décrit comme le passage d'une oralité primaire (sans contact avec l'écriture) à une oralité secondaire (recomposée dans un contexte où l'écriture prédomine) et médiatisée (qui implique une séparation du contexte d'émission et de réception) (67-68). Aujourd'hui encore l'oralité joue un rôle prépondérant dans nos sociétés, connaissant un regain de popularité chez les uns, par exemple parmi les peuples autochtones qui tentent de renouer avec une tradition orale millénaire bafouée depuis les soixante dernières années, tandis que pour d'autres, elle se perpétue et se métamorphose selon l'air du temps et à l'image des instruments qui permettent sa prolifération. Chez les Inuit du Nunavut, les conditions d'émergence d'une conscience historique collective privilégiant la perspective des aînés sur l'histoire ont permis un renouvellement de la tradition orale, celle-ci se voyant récupérée et surtout réactualisée par de jeunes créateurs (cinéastes, musiciens) soucieux

de faire connaître leur culture. De même, le peuple québécois renoue depuis quelques années ses liens avec l'oralité à travers l'œuvre de jeunes artistes tels Fred Pellerin (conteur) et Marjolaine Beauchamp (slammeuse) qui contribuent à transporter la tradition orale dans un contexte contemporain.

Dans un premier temps, cet article souhaite explorer la notion de langue (entendue comme élément de la parole) et son rapport à l'identité de deux peuples, les Premières Nations du Québec (Hurons et Inuit) ainsi que le peuple Québécois. À travers l'analyse et la comparaison des films *Le festin des morts* de Fernand Dansereau (1965) et *Ce qu'il faut pour vivre* (2008) de Benoît Pilon, nous verrons comment le traitement de la langue participe à la construction d'une image qui reflète les relations de pouvoirs entre ces nations. Nous pourrons ainsi cibler quelques éléments qui contribuent à étoffer le nouveau discours multiculturel au Québec, ce dernier étant influencé par la transformation des relations entre la société québécoise et les Premiers Peuples. Enfin, nous verrons comment le cinéma se présente aujourd'hui comme un outil de réappropriation culturelle pour les peuples autochtones du Québec qui, à travers cette réactualisation de la tradition orale, retrouvent peu à peu les fragments dispersés de leur *âme* culturelle.

Langue et cinéma : Donner voix au corps

L'importance de la langue, particulièrement pour des peuples minoritaires, n'est plus à démontrer. La langue, c'est ce qui nous ancre dans le territoire, de façon concrète et métaphorique. C'est ce qui régule nos rapports sociaux et influence notre compréhension du monde. C'est aussi un facteur de discorde et d'incompréhension, lorsque nous sommes confrontés à l'autre et à ses réalités divergentes. Opposant la notion de langue d'intimité à celle de la langue dominante (ou langue d'usage), Naïm Kattan nous rappelle que pendant longtemps et ce partout à travers le monde, la langue de l'intimité demeure la langue vernaculaire, parfois dialecte aux accents locaux, parfois langue autonome aux intonations chaleureuses où la mémoire tactile fait son nid et se porte garante des empreintes du passé. Dès leurs premiers contacts avec l'écriture et plus encore avec l'invention de l'imprimerie, « les langues vernaculaires, celles de l'intimité, pouvaient désormais prétendre à une correspondance, plus, à une équivalence avec les langues d'usage, c'est-à-dire celles du pouvoir » (77). Comme si, à partir du moment où la langue fut couchée sur une page et privée de la présence d'un corps pour lui donner voix, elle s'était transformée en frontière en même temps que vecteur, se dépouillant d'une partie de son innocence pour pénétrer l'espace scriptural immuable de la fragmentation et de la durée. Dans son rapport avec l'histoire et la culture, la langue vernaculaire est omniprésente dans les récits mythiques lointains comme dans les formes du roman contemporain. Armée d'une voix pour la porter, elle perturbe les codes du silence en insufflant au texte et/ou à l'image une présence ayant un pouvoir indéniable de métamorphose.

Au cinéma, l'arrivée du parlant provoque des changements importants au niveau de la narration : d'un cinéma monstratif, sourd, (et non muet, puisqu'il parlait et qu'on ne pouvait tout simplement pas l'entendre) nous sommes passés à un cinéma narratif où le spectateur est absorbé par la diégèse (Lacasse 16). Plus important encore, dans cette transition du film dit muet au film parlant, l'apparition soudaine d'une multitude de voix ayant chacune leur accent et leurs intonations a grandement perturbé un public qui jusqu'alors, attribuait une voix fictive (et toute personnelle) ainsi qu'une langue unique aux corps qui apparaissaient devant eux :

> The sound film comes inevitably equipped with "accent" and "intonation," even in cases where that accent is false in terms of the social diegetic representation. The actors in the sound-film exhibits a special "grain" of voice, and they construct, in their creation of characters, particular social tones and accents. Indeed, it was the very literalness of the "accentedness" of film speech that engendered difficulties in the period of the transition from silent film to sound-cinema. With sound, spectators were obliged to confront particular voices with particular accents. (Stam 60)

Affublée d'un réel pouvoir de consécration, la langue, incarnée par la voix, participe à la création et à l'enracinement identitaire des personnages. Cependant, qu'en est-il lorsque nous refusons droit de parole à ces derniers, au profit d'une caricature qui satisfait le désir d'exotisme et de divertissement du public ? Les nombreux groupes culturels faisant partie des Premières Nations d'Amérique sont parmi les premiers à faire les frais d'une représentation truffée de stéréotypes hérités de la littérature américaine et transposés par la suite à l'écran. D'abord influencés par les récits des missionnaires Européens venus convertir les Premiers Peuples au christianisme et par les récits des nouveaux immigrants états-uniens ayant suivi la route de l'Ouest, les écrivains du XIXe siècle (tel James Fenimore Cooper) se plaisent à rédiger des récits de fiction (appelés *two-dime novels*) qui contribuent à façonner l'image de l'Indien telle qu'elle sera diffusée dans les décennies à venir : celle du Noble Sauvage et de son alter ego, l'Indien sanguinaire, ces deux facettes du personnage étant amplifiées à l'écran. Souvent représentés comme des êtres silencieux et quelque peu idiots, seule leur posture physique tient lieu de langage: « They stood flat-footed with their arms folded high on their chests, said very little but could be seen grunting, and had an almost perpetual scowl on their face » (Kilpatrick 34).

Du côté du Québec, la production de films réalisés sur ce territoire est minime avant 1916, l'industrie étant dominée par la machine hollywoodienne. Outre un documentaire réalisé par un envoyé des frères Lumière en 1898 (*La danse Indienne*), on dénote peu de films nous mettant en présence d'autochtones. Ce n'est qu'avec la prise en charge du documentaire par l'Église, de 1930 à

1960, que les *Indiens* apparaissent sur les écrans québécois, à travers la lentille des prêtres-cinéastes qui les présentent comme un peuple docile pouvant aisément être converti aux valeurs de la culture dominante. La situation sociale au Québec, jusqu'au début des années 60, est caractérisée par l'oppression du peuple, les Québécois demeurant sous le joug de l'Église et des Anglophones. Les autochtones sont au bas de l'échelle sociale, ce sont eux les plus colonisés de tous lorsqu'à l'aube de la Révolution tranquille, les autorités religieuses prennent en main l'éducation des jeunes autochtones, qui seront dès lors privés de l'usage de leur langue et de l'apprentissage de leur culture.

Le festin des morts (1965) de Fernand Dansereau : langue et discours

L'avènement de la Révolution tranquille marque le début d'une ère nouvelle pour la société québécoise, libérée du joug de la religion et enflammée par une volonté de se donner un pays. C'est dans ce climat d'effervescence général que le cinéma direct fait son entrée. La naissance du direct et son éclatement au niveau mondial est le fait d'une série de causes et conditions « réunies à un même moment de l'histoire » (Marsolais 58). Le désir d'authenticité des nouveaux créateurs, le développement d'une technique légère et synchrone et la volonté de décrire le quotidien en donnant la parole aux gens du peuple ont contribué à l'épanouissement du mouvement qui connait sa consécration en 1963, avec la projection du film de Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, *Pour la suite du monde*. La mise au point de nouvelles techniques d'enregistrement (matériel ergonomique, synchronisation du son et de l'image) favorise ainsi une prise de parole en direct des protagonistes du film qui pourront désormais s'exprimer dans leur langue à l'écran. De fait, la véritable révolution du direct se situe au niveau de la destitution de la voix *off* au profit d'une parole populaire « qui constitue désormais- le tout- et la finalité de l'énonciation documentaire […] la révolution est carnavalesque : des actes de parole, issus du bas, viennent détrôner la Voix venue d'en haut, et établir le règne d'une véritable énonciation collective » (Garneau 128). La revalorisation d'une langue vernaculaire portant les couleurs identitaires d'une nation en devenir permet au peuple québécois de se départir du rôle de bouc émissaire qu'il assume pendant de nombreuses années pour tenter une ouverture timide vers l'extérieur.

Entre 1960 et 1985, des documentaristes tels Perrault, Lamothe et Gosselin s'intéressent aux autochtones en tant que sujets sociaux mais surtout en tant qu'êtres humains dotés d'une culture riche et d'une spiritualité profondément ancrée dans le territoire. Ces derniers donnent la parole aux Amérindiens du Québec, qui s'expriment pour la première fois (ou à peu près) à l'écran dans leur langue maternelle, avec des résultats divergents.[1] Au niveau des films de fiction, la situation est quelque peu différente. Les autochtones demeurent les grands absents du cinéma québécois, hormis quelques exceptions notables, dont le film qui nous intéresse ici, *Le festin des morts* de Fernand Dansereau, réalisé en 1965.

À première vue, *Le festin des morts* apparaît comme une parenthèse étrange dans le parcours de ce réalisateur-producteur responsable de la production française à l'Office National du Film du Canada (ONF) de 1955 à 1970. Premier long métrage de fiction tourné en français à l'ONF, *Le festin des morts* est un projet personnel du cinéaste, tiré d'un scénario d'Alec Pelletier. Inspiré des *Relations des Jésuites* ainsi que de l'histoire des saints martyrs canadiens, Dansereau souhaite « recréer sur le film le type d'imagerie que j'avais à l'âge de sept ou douze ans quand cela me trottait dans la tête » (Lever 1). Brièvement résumé, le film raconte les cinq dernières années de vie de deux missionnaires (dont le Père Bréboeuf) condamnés à la torture et à l'exécution par les autochtones du village huron de Ste-Marie, alors que la communauté est décimée par la famine et les maladies.

De facture classique, le film tourné en noir et blanc s'éloigne des nouveaux genres (direct, cinéma d'auteur plus personnel) pour relater, à l'aide du monologue, un épisode de l'épopée des Jésuites au Québec et ce, en négligeant quelque peu la réalité factuelle au profit d'une intensité dramatique. De fait, le narrateur principal du film est un jeune missionnaire jésuite, personnage fictif dont le long monologue intérieur assure la continuité du récit malgré un montage complexe basé sur les retours en arrière (flashbacks). À première vue, nous pourrions affirmer qu'un seul point de vue est accordé au spectateur, un récit à une voix où les autres personnages se font écho et miroir des réflexions (entendues en voix *off*) du jeune missionnaire. L'identité des autochtones est éclipsée par l'omniprésence d'un discours à sens unique rappelant les représentations développées dans le Western américain. D'abord, les comédiens personnifiant les Hurons sont des Québécois de race blanche, que l'on affuble d'un maquillage ainsi que de costumes indigènes théâtraux qui ont très peu à voir avec l'habit vestimentaire quotidien de cette tribu. Qui plus est, ces derniers s'expriment dans un français international teinté de lyrisme, la langue huronne étant totalement absente du récit. De prime abord, nous pourrions assumer que ce choix d'exclure le dialecte traditionnel du récit relève d'un souci d'authenticité historique. Or, les missionnaires du XVIe siècle apprenaient les langues indigènes afin d'établir une communication permettant une conversion relativement rapide des autochtones. Si le choix du réalisateur d'omettre la langue huronne relève probablement de simples questions pratiques et esthétiques, il n'empêche qu'à l'époque de la sortie du film (1965), les jeunes autochtones canadiens étaient envoyés dans des pensionnats où ils étaient endoctrinés à la culture et à la religion des Blancs, la première étape de ce processus étant de leur défendre toute utilisation de leur langue ou référence à celle-ci. Dans cette relation de colonisateur à colonisé, la langue du plus faible doit être éliminée car elle correspond aux racines identitaires et culturelles que l'on cherche à faire disparaître :

> For the colonizer, the language and the culture of the colonized are degraded and unworthy of interest, while for the colonized, mastery of the colonizer's tongue is both a means for survival and a daily

> humiliation […] For the colonizer, to be human is to speak his language. In countless films, linguistic discrimination and colonialist "tact" go hand in hand with condescending characterization and distorted social portraiture. (Stam 80)

Il en va de même pour le langage corporel des comédiens, qui se résume à un mélange de gestes mélodramatiques et souvent exagérés, par exemple dans la scène où le chaman, dans un état de semi-transe, tente de guérir le jeune missionnaire à l'aide d'un rituel connu par lui seul. Tout aussi pertinentes, les scènes où se manifestent le *crieur public*, un personnage singulier qui assume un rôle de messager au sein de la communauté huronne, prévenant les habitants du danger qui les guette s'ils acceptent de se convertir au christianisme. Regards fous, gestes saccadés, instabilité mentale apparente, cruauté et humour noir se matérialisant dans des grimaces et des contorsions étranges du corps, la posture physique des Hurons projette une caricature d'une telle ampleur qu'elle contribue à la disqualification identitaire des personnages. De même, la présence troublante d'une musique extradiégétique qui accompagne certains de ces gestes, dans un mélange hétéroclite d'airs classiques et de percussions autochtones, ajoute à l'étrangeté de la performance. Bref, la posture corporelle demeure cette entité à la fois intimement liée à la voix et ayant le pouvoir de transformer le sens des paroles prononcées, par un froncement de sourcils, un hochement de la tête ou un rictus tordu de la bouche, faisant de la performance une « instance de symbolisation, suscitant la multiplicité des sens dans l'unicité d'une présence » (Zumthor 77).

Or, si dans le film, la posture physique est parfois synchronisée avec les paroles prononcées par les personnages, par exemple lorsqu'une femme huronne invective le missionnaire qui tente de convertir son époux, le discours global des Hurons tend à rationnaliser les gestes commis (meurtres, tortures, etc.) ainsi que les mœurs sexuelles (polygamie, nudité) et autres lois du clan. Les dialogues entre le Jésuite et quelques hommes de la nation huronne permettent une rationalisation des gestes erratiques attribués aux autochtones, modifiant le sens de leurs comportements et justifiant des pratiques comme la torture et le cannibalisme. Le spectateur est alors confronté à deux discours en apparence opposés ; celui des bons missionnaires, victimes de la cruauté d'Indiens sanguinaires et celui des Hurons, menacés par ces hommes blancs venus remettre en question le bien-fondé d'une culture millénaire :

> The film secures the audience's sympathy for the missionaries by replicating the traditional hagiographic images of their death by torture, and by making Père Leboeuf the embodiement of humanity and charity. But it also presents the value system of the Indians as being in some respect as valid as the Jesuits and allows Indian spokesmen to expose the ambivalence of the missionary projects, articulating a natural wisdom which seems more attractive than the Jesuit's religious

doctrines. (Easingwood et al. 121)

Que l'on adhère à la parole pieuse des missionnaires ou à celle dotée de bon sens des Hurons, il faut prendre conscience que toutes deux ne représentent que les facettes opposées du même discours : celui qui émane de la conscience du jeune missionnaire ayant pris contact avec une culture lui faisant remettre en question le bien-fondé de sa doctrine. Nous pouvons voir là une métaphore de la situation au Québec en ce début de Révolution tranquille, alors que le peuple résiste à délaisser les valeurs traditionnelles du patrimoine et prendre les moyens nécessaires pour atteindre l'émancipation politique et religieuse convoitée par plusieurs :

> Car si Dansereau veut écrire quelques pages d'histoire, ce n'est pas celle de 1638, mais bien celle de 1965 […] Au fond, ce qu'on peut voir dans ce «drame historique» qui n'en est un que superficiellement, c'est la situation, dans les années 60, d'un bon nombre d'intellectuels québécois dans la trentaine qui […] ont délibérément laissé derrière eux le monde des valeurs traditionnelles d'avant les années 60 et n'ont pas encore ancré profondément leur nouvelle identité (comme les Indiens du film). (Lever 2)

Il n'empêche que la figure de l'autochtone qui prédomine dans le film est celle de l'*Indien du discours,* discours qui, évidemment, n'est pas le sien puisque pendant longtemps il n'écrit pas et n'a rien à dire, « se laissant nommer et décrire sans protestation » et ce jusqu'au début du XXe siècle (Therrien 11). Sa figure discursive double, renchérit l'auteur, « comporte un aspect statique, comporté du réseau sémantique qui s'articule autour d'elle, et un aspect dynamique [car] dans le discours, elle peut jouer un rôle en tant que personnage [et] élément de transformation d'un discours », ce dernier mettant en avant scène Blancs et Indiens (12). Au niveau de l'énonciation, l'autochtone est plus souvent sujet qu'énonciateur actif. Bref, au cinéma, il ne fait qu'incarner pendant de nombreuses décennies, cette image de lui que l'on a tissée au fil du temps et qui traduit la problématique identitaire vécue au Québec :

> Le festin des morts the story and the Huron are being put to use in a problematic of Quebecois identity. "The Indian of discourse" prevails over "The Indian of reference", to borrow Gilles Therrien's terms, with the result that "the Indian fails to acquire a dynamic discursiveness through his transformation into an autonomously constituted character with a right of speech ". (Marshall 246)

Ainsi, comme nous le rappelle Marshall, la figure de l'autochtone telle qu'elle est présentée par Dansereau se veut un symbole illustrant les questions de survivance propres à une époque marquée par la déconstruction d'anciens paradigmes et

la transition vers une ère nouvelle (au point de vue social et politique) pour le peuple québécois. De même, les choix esthétiques du réalisateur se situent dans les créneaux imposés par les cinématographies majeures de l'époque (influence de la France et des États-Unis) avant que ces derniers ne soient fortement ébranlés par l'arrivée du cinéma direct.

Ce qu'il faut pour vivre (2008) et l'émergence d'un discours multiculturel

Quarante ans plus tard, le cinéma québécois a largement gagné ses lettres de noblesse. L'héritage du direct (son et parole synchrones, valorisation du dialogue et de la parole vernaculaire, caméra plus dynamique) transforme le paysage cinématographique québécois, donnant naissance à des œuvres novatrices qui s'inspirent directement de ce courant, comme *La moitié gauche du frigo* (2000) de Philippe Falardeau et *Yes sir ! Madame* (1994) de Robert Morin, deux films qui brouillent les frontières du réel et de la fiction. En ce qui concerne les peuples autochtones, la diffusion de films documentaires dont ceux du cycle amérindien de Pierre Perrault ainsi que l'ensemble de l'œuvre d'Arthur Lamothe et, plus récemment, *Le peuple invisible* (2007) du cinéaste Richard Desjardins contribue de manière significative à modifier le regard que nous portons sur les Premiers Peuples du Québec, en leur donnant droit de parole dans leur langue, transformant *l'Indien du discours* en Amérindien *avec* un discours. Une mission d'autant plus importante à une époque où la récupération médiatique des revendications territoriales et autres débats entourant la question autochtone donnent naissance à une nouvelle cohorte de stéréotypes (l'Indien paresseux et alcoolique vivant aux crochets de la société). Toute aussi éloquente, l'arrivée sur la scène québécoise de cinéastes métis et autochtones déterminés à rectifier le tir en ce qui concerne l'image de leur peuple, par exemple Alanis Obomsawin et Zacharias Kunuk.

Du côté du cinéma de fiction, les peuples autochtones sont peu représentés. On les retrouve cependant dans quelques films dont *Red* (1970) de Gilles Carle, *L'automne sauvage* (1992) de Gabriel Pelletier et *Le silence des fusils* (1999) du prolifique Arthur Lamothe. Depuis les dix dernières années, c'est sans aucun doute les films fictionnels du cinéaste inuk Zacharias Kunuk, *Atanarjuat-La légende de l'homme rapide* (1991) et *The journals of Knud Rasmussen* (2006) qui ont le plus frappé l'imaginaire des cinéphiles d'ici et d'ailleurs. Ces œuvres ont le mérite non seulement de présenter une image plus juste des peuples inuit, mais aussi de transposer à l'écran une tradition orale millénaire menacée, jusqu'à récemment, de disparition. Dans la même veine, le documentariste canadien John Houston (*Kiviuk*, 2007) porte à l'écran les récits (mythes, légendes, biographies) récoltés chez les aînés issus de villages situés au Nunavut. L'authenticité des légendes est assurée par la narration intradiégétique d'un aîné, les récits se matérialisant en la présence d'une troupe de théâtre inuit qui mime l'histoire au fur et à mesure que l'aîné la raconte. L'enregistrement de leur parole sur pellicule assure ainsi une continuité du récit à travers une médiation de l'oral à l'image. Suivant ce qu'on

pourrait appeler une nouvelle vague (dans le sens strict du mot) du cinéma qui s'intéresse aux Inuit, le réalisateur québécois Benoît Pilon porte à l'écran *Ce qu'il faut pour vivre* (2008), film de fiction qui rend compte de la fragilité humaine et de l'importance de pouvoir communiquer avec l'autre dans la langue de l'*âme*, celle qui exprime l'enracinement au territoire et qui conserve l'empreinte prégnante de la mémoire.

Inspiré par le scénario de Bernard Émond, le réalisateur Benoît Pilon met en image l'histoire de Tivii, un chasseur inuit qui, atteint de la tuberculose, doit quitter la Terre de Baffin ainsi que sa femme et ses deux filles pour se faire soigner dans un sanatorium situé dans la ville de Québec. Loin de sa terre natale et propulsé dans une réalité culturelle diamétralement opposée à la sienne, incapable de communiquer avec son entourage, il se laisse peu à peu mourir, habité par les images de son pays. L'arrivée du jeune Inuk Kaki lui redonnera goût à la vie. Ce dernier servira d'intermédiaire (il parle français et inuktitut) à Tivii qui en retour, lui communiquera des fragments de sa culture, lui apprenant par exemple les techniques de la chasse au caribou et les légendes de chez lui. De prime abord, le style sobre et classique du cinéaste rappelle davantage l'esthétique des films réalisés avant 1960 que celle du direct. Toutefois, la présence de différents niveaux de langue ainsi que la préséance donnée aux dialogues rappellent ces caractéristiques du direct qui en font un cinéma de la rencontre, où « le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé, mais un discours […] » (Bouchard 83). Le réalisateur résume d'ailleurs le film en insistant sur l'importance du dialogue en disant « qu'il s'agit de l'histoire d'un homme qui retrouve la possibilité d'exister au moyen de la communication, de la filiation » (Jean 56).

Dans le même ordre d'idées, la narration, contrairement au film *Le festin des morts,* n'est pas assumée uniquement par un personnage. L'absence d'une voix *off* bien souvent envahissante, ainsi que la présence de nombreux dialogues permettent de s'éloigner par moment du point de vue du protagoniste principal pour cerner une réalité plus complète (et moins subjective) que celle exprimée par le jeune missionnaire dans le film de Dansereau. Par ailleurs, les comédiens jouant les rôles autochtones, dont le personnage central de Tivii, sont des Inuit (métis en ce qui concerne le jeune Kaki) qui s'expriment tout au long du film dans leur langue d'origine (le film est sous-titré en français).

À cet égard, les difficultés d'adaptation qu'éprouve Tivii lors de son arrivée au sanatorium sont en liaison directe avec l'incapacité d'engager une conversation significative avec les autres patients, des Québécois usant d'une langue vernaculaire pour s'exprimer et n'ayant peu ou pas de connaissance de la culture inuit. La même situation est visible chez le médecin et la responsable du sanatorium, qui s'expriment tous deux dans un français correct. Cette forme d'exil langagier isole Tivii à un point tel qu'il perd sa raison de vivre, jusqu'au moment où le jeune Kaki vient briser cet écran de solitude à l'aide de paroles qui deviennent, pour Tivii, de pures vibrations de vie et de lumière : « To be », affirme

Bakhtine, « is to communicate dialogically. When dialogue ends, everything ends » (252). Dans *Le festin des morts*, le monologue intérieur du jeune missionnaire peut être envisagé comme un dialogue avec Dieu, sa pensée étant ensuite verbalisée dans ses échanges avec les Hurons. Chacune de ses réflexions se présente d'ailleurs comme une interrogation cherchant assidument une réponse chez l'autre, tout étranger soit-il : « each utterance refutes, affirms, supplements and relies on the others, presupposes them to be known, and somehow takes them into account », continue Bahktine (Speech 91). « Dialogism consists not in the mere encounter of two voices, then, but in the fact that every utterance is emitted in the anticipation of the discourse of an interlocutor », ajoute Stam (187*)*. La vive joie qui anime Tivii lors de ses conversations avec Kaki (et plus tard l'infirmière Carole) émane de la possibilité de partager une communauté de sens avec lui, de retourner, ne serait-ce que brièvement, à l'aide des mots, sur le territoire de ses ancêtres. Les langues autochtones, contrairement aux langues européennes, n'ont jamais vécu cette scission entre langue d'usage et langue de l'intimité. Toutes deux découlent d'une source poétique issue de la tradition orale où le verbe est lié à l'action circulaire par et pour la communauté. Par exemple, en langue innue (montagnaise), le mot « *table* » n'est pas défini comme un objet utilitaire formé de morceaux de bois et muni de quatre pattes, c'est avant tout l'endroit où la famille se réunit pour partager un repas. De même, en algonquin, le mot « *âme* » n'est pas un nom commun mais bien un verbe, un principe actif qui évolue avec la vie et ses changements. C'est avant tout l'âme qui investit le corps et détermine son essence, et non le contraire. Par conséquent, lorsque Tivii partage avec Kaki des récits issus de la tradition orale de son peuple ou lorsqu'il lui explique le déroulement d'une chasse au caribou, il l'invite à pénétrer un monde, son monde, celui qui transporte avec lui le bagage millénaire de ses ancêtres et l'âme de son territoire. L'aîné Mic'Maq Evan Pritchard expose ainsi ses pensées sur le sort de la langue :

> I suspect that poetry in everyday language declines as utilitarian communication increases. Language, as it "evolves", becomes simpler, it becomes more practical, more universal, but it loses its heart along the way, and it loses in depth what it gains in breadth […] Oral cultures communicate very differently from literate ones. Oral speech is almost ceremonial in that it goes in cycles and winds back on itself. There is much repetition of key words, which is part of the rhythm of native poetry. (Word 116)

Depuis une dizaine d'années, des efforts considérables ont été faits pour récupérer cette sagesse ancestrale portée par les aînés du Grand Nord, entre autre en favorisant les conditions d'émergence d'une conscience historique collective chez les Inuit. Pour ce faire, les aînés préfèrent s'en remettre, pour traiter de leur passé, au processus de la remémoration, à travers « une mémoire fragmentée,

autobiographique et relationnelle fondée sur l'oralité » (Laugrand 91). Un des enjeux entourant la survie de la langue et de la tradition orale est celui relié à la fracture intergénérationnelle qui éloigne désormais les aînés de la génération inuit plus jeune, initiée à la vie moderne et peu intéressée par son passé. Dans le film, le personnage de Kaki, qui habite depuis plusieurs années le Québec, ignore presque tout de sa culture, préférant regarder la télévision ou lire des bandes dessinées plutôt que de s'amuser avec les figurines en bois sculptées par Tivii. Or, à travers les légendes que Tivii lui raconte, par exemple celle de l'homme aux ficelles, Kaki s'intéresse peu à peu à ce pays lointain que Tivii souhaite ardemment lui faire connaître. Cet intérêt sera décuplé par le fait que Tivii expose à son jeune ami son projet de l'adopter, afin qu'il devienne « un vrai inuk ». Cette parole de Tivii implique que pour être un « vrai inuk », la langue ne suffit plus, elle doit s'implanter dans le territoire auquel elle est soudée et respirer, pour continuer de vivre, cette lumière polaire aux espaces infinis de neiges et de glaciers. Autrement dit, la langue doit s'incarner dans un corps, le territoire, et continuer son évolution (les langues autochtones sont toujours dynamiques) en étant vécue dans un contexte culturel spécifique où chaque individu devient responsable de sa survie :

> Another thing about oral languages: the individual becomes very important. Since nothing is written down, each person becomes responsible for preserving the language. When the people were free and safe, and living their own way, it was not so hard. Today, it is a crisis. Today, an old fisherman could have a stroke, and the meaning of fifty words relating to fishing would be lost. The individual becomes a treasury of stories or words or knowledge, so the sense of responsibility is greater. (Pritchard 118-119)

Un aspect tout aussi important de la langue qui est exprimé de façon explicite à travers le personnage de Tivii est le langage corporel qui accompagne paroles comme silences, et qui, à lui seul, favorise une meilleure compréhension du personnage, en révélant la profondeur des couches introspectives qui l'habitent. Se mouvant presque toujours avec une lenteur calculée, la démarche ainsi que la gestuelle de l'Inuk traduisent une certaine prudence de l'étranger vis-à-vis d'un nouvel environnement à apprivoiser. Dans ses relations avec les autres patients, sa posture annonce une soumission passive qui laisse supposer une certaine supériorité des protagonistes québécois qui, même dans leur état tuberculeux, possèdent l'avantage d'être en territoire connu. De plus, un sourire timide éclaire à de multiples occasions le visage de Tivii, sourire qui accentue l'innocence d'un regard qui découvre, (la plomberie, les ustensiles,) qui s'étonne, (le téléphone, l'horlogerie) qui s'émerveille (l'infirmière Carole, Kaki, le saumon). À cet égard, la scène la plus éloquente du film est celle où Tivii, charmé par la gentillesse et la beauté de l'infirmière Carole, lui raconte (à sa demande) une légende de chez lui, à propos d'un mari invisible doté d'une beauté extraordinaire que sa femme

ne peut voir que si elle le tue. Aidé de Kaki, qui sert de traducteur, Tivii débute son récit en inuktitut. Or, au-delà des mots, c'est à travers sa gestuelle — les mains qui miment l'action, le regard perçant et animé, les expressions faciales, les intonations de la voix qui varient — que le spectateur comprend l'essence de l'histoire narrée. Si bien qu'à un moment de la prestation de Tivii, Kaki cesse sa traduction et l'infirmière ne perd aucunement le fil du récit, son corps penché vers Tivii comme pour réduire l'espace qui la sépare de la légende. Ce faisant, la posture de Tivii est caractéristique des groupes culturels possédant une tradition orale où la mémoire est stimulée naturellement par la gestuelle :

> Finally, it should be noted that oral memory differs significantly from textual memory in that oral memory has a high somatic component. The oral word, as we have noted, never exists in a simply verbal context, as a written word does. Spoken words are often a modification of a total, existential situation which engages the body. Bodily activity beyond mere vocalization is not adventitious or contrived in oral communication, but is natural and even inevitable. In oral verbalization […] absolute motionlessness is itself a powerful gesture. (Ong 67-68)

Il va de soi que la gestuelle qui accompagne les paroles de Tivii et qui, à de nombreuses occasions, lui permet de se faire comprendre des autres, provient directement du comédien Natar Ungaluaaq et de son héritage inuit, tandis que les gestes tantôt lyriques, tantôt erratiques des protagonistes Hurons dans *Le festin des morts* se situent à des lieux de distance de la posture huronne. De toute évidence, un écart similaire sépare le discours religieux entendu dans le film de Dansereau de celui prononcé par le prêtre dans *Ce qu'il faut pour vivre*. Au contraire de la doctrine paternaliste et bien pensante du premier, qui impose des frontières précises entre les religieux et les autochtones, le prêtre du film de Pilon parle l'inuktitut et se range entièrement du côté de Tivii, passant par-dessus les supposées lois de la chrétienté (il ment à une autorité religieuse) pour aider l'Inuk dans ses démarches pour adopter Kaki.

Étrange mélange du temps qui laisse son empreinte sur la nature des discours entre ces deux films séparés (au niveau de la diégèse) par trois cent ans d'histoires, (L*e festin des morts* se passe en 1638 et *Ce qu'il faut pour vivre* en 1952) et, du point de vue de la réalisation, par quatre décennies. Tout comme *Le festin des morts,* qui demeure pour les critiques une métaphore de la situation sociale et politique du Québec, nous pouvons aisément envisager le même scénario pour le film de Benoît Pilon, à quelques nuances près. Le peuple québécois, sorti (en grande partie) des affres de la misère, voit peu à peu son paysage culturel devenir un paysage multiculturel, un chant à plusieurs voix où les mots *altérité* et *communauté* font désormais partie d'un discours dont le cinéma québécois se fait, plus que jamais, porte-parole.

Conclusion

Une prophétie amérindienne datant d'une époque lointaine annonçait la venue de l'homme blanc et l'étendue des ravages que subirait le peuple rouge à son contact. Quelques siècles plus tard, une nouvelle prophétie stipule que l'homme né du métissage entre ces races serait celui qui ferait le pont entre les deux cultures, sauvant la race rouge *et* le peuple blanc d'une dissémination. Dans *Ce qu'il faut pour vivre,* Kaki représente cette figure du médiateur non plus déchiré entre deux mondes distincts mais engagé dans le processus de ré-apprivoiser son héritage traditionnel, tout en gardant un pied ancré dans sa culture d'accueil. Cette image est représentative des changements qui sont survenus depuis les deux dernières décennies dans les relations entre les peuples autochtones et la société québécoise. À l'extérieur des conflits politiques, des projets comme le Wapikoni Mobile[2] ont favorisé l'élaboration de nouveaux discours. Le cinéma se fait alors outil d'enregistrement d'une culture mouvante, cherchant l'équilibre entre le monde traditionnel et la modernité qui offre de nouvelles possibilités d'ancrage dans un territoire (réel et symbolique) de plus en plus vaste. Ceci dit, des cinéastes comme Zacharias Kunuk, Alanis Obomsawin et bien d'autres encore favorisent, à travers l'authenticité de leur œuvre, une réappropriation culturelle de leurs peuples qui peuvent enfin se reconnaître dans ces nouvelles représentations qu'on leur propose et qui mettent de l'avant les défis contemporains des nations autochtones confrontées au métissage de leur culture.

Enfin, nous avons compris, à travers la parole prise et donnée, que la langue n'est pas seulement un discours, elle est aussi cette « maison de l'homme » de Heidegger, ce territoire où s'enracine un pan de l'identité. Naïm Kattan souligne ainsi le lien étroit qui existe entre la langue et le territoire, affirmant que « les cultures sont liées aux langues et aux rites dans lesquels elles sont nées, [et] l'équivalence entre langue et territoire devient le rempart contre la disparition dans l'absence et l'oubli » (35). Par l'intermédiaire du personnage de Tivii, c'est un pan d'histoire qui s'écroule pour révéler le vrai visage de l'homme inuk, semblable à celui de l'homme québécois dans cette vulnérabilité culturelle qu'ils ont en commun. Cette émancipation de l'autochtone à l'écran, aussi fragile soit-elle, est peut-être un signe que le Québec est maintenant dans une situation où ses propres fragilités lui permettent de se reconnaître dans l'autre et ainsi d'accueillir cette différence, afin d'ériger les bases d'un nouveau discours unificateur.

Notes

1. Par exemple, Perrault exprime à maintes reprises cette hésitation des Montagnais- Innus de la Côte-Nord à se révéler, par méfiance envers les Blancs mais aussi parce que le mutisme leur a été imposé pendant si longtemps. Au contraire, Arthur Lamothe développera une amitié fraternelle avec les Innus qui s'ouvriront à lui de façon touchante dans *Mémoire Battante* (1983).

2. Le Wapikoni mobile est un studio mobile de cinéma qui initie les jeunes autochtones du Québec au monde du cinéma et de la chanson en leur fournissant les outils et la pédagogie nécessaires, afin qu'ils réalisent des courts métrages sur un sujet de leur choix. Né de l'initiative de l'autochtone Manon Barbeau, le Wapikoni mobile sillonne la province depuis avril 2001. Ce projet connaît un succès important, favorisant la réinsertion sociale chez les jeunes autochtones en difficulté. Il est actuellement répliqué chez les autochtones d'Amérique du Sud et de la Chine.

Ouvrages Cités

BAKHTINE, Mikhail. *Speech genres and other late essays.* trans. Vern W. McGee, Austin : University of Texas Press, 1986.

———. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* trans. Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BOUCHARD, Vincent « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone ». *Intermédialités* 5 (2005): 81-97.

ESINGWOOD, Peter, Konrad Gross and Lynette Hunter (Eds). *Difference and Community.Canadian and European Cultural Perspectives.* Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1996.

GARNEAU, Michèle. « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole », *Cinémas*, 12.1 : 127-140 consulté le 18 septembre 2009 à : [http://www.erudit.org/revue/CINE/2001/v12/n1/024871ar.pdf]

JEAN, Marcel. « Benoît Pilon parle de *Ce qu'il faut pour vivre*. L'homme qui venait du froid » in *24 Images* 138 (2008) : 56-57.

LACASSE, Germain. *Le bonimenteur de vues animées.* Québec : Nota Bene, 2000.

LAUGRAND, Frédéric. « Écrire pour prendre la parole. Conscience historique, mémoires d'aînés et régime d'historicité au Nunavut ». *Anthropologie et Sociétés*, 26. 2-3 (2002) : 91-116.

KATTAN, Naïm. *Culture : alibi ou liberté ?* Québec : Hurtubise, 1996.

KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians. Native Americans and film.* Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1999.

LEVER, Yves. Site Internet dédié au cinéma québécois, consulté le 22 octobre 2009 à : http://pages.videotron.com/lever/

MARSHALL, Bill. *Quebec National Cinema.* Toronto : McGill-Queens University Press, 2001.

MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct.* Paris: Seghers, 1974.

ONG, Walter J. *Orality and literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York, 1982.

PRITCHARD, Evan. *No Word for Time, the Way of the Algonquin People.* San Francisco : Council Oak, 1997.

STAM, Robert. *Subversive pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film.* Baltimore et Londres: The John Hopkins University Press, 1989.
THERRIEN, Gilles (dir.) *Figures de l'Indien.* Montréal : Typo, 1995.
ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale.* Paris : Du Seuil, 1983.
ZUMTHOR, Paul. « Le geste et la voix ». *Hors Cadre* 3 (1983) : 73-87.