

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



De limbes et de barricades. Les géographies affectives du cinéma québécois

Daniel Laforest

Number 18, Fall 2017

Cinéma, roman, espace

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1107864ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1107864ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laforest, D. (2017). De limbes et de barricades. Les géographies affectives du cinéma québécois. *Nouvelles vues*, (18), 1–15. <https://doi.org/10.7202/1107864ar>

Article abstract

Cet article développe l'hypothèse voulant que les espaces mésestimés de la culture québécoise contemporaine au cinéma ne le soient pas à cause de leur excentricité géographique mais plutôt en raison des liens mal connus qui y règnent entre des émotions et des environnements matériels spécifiques. Liens qui sont circonscrits par ce champ des études culturelles et de la philosophie critique qui s'intéresse à la « vie ordinaire ». La standardisation de la consommation a contribué à créer le contexte où ville et campagne, banlieue ou ghettos sont parfois reliés, parfois même confondus dans les infra-histoires et les micro-émotions de la vie ordinaire. Or ces dernières n'occupent pas de place définie dans les cadres historiques depuis la Révolution tranquille au Québec. Par conséquent, les récits du cinéma en sont affectés, qui nécessitent des modes de lectures plus attentifs à la représentation de la médiocrité, ou de l'incompatibilité territoriale, et à l'impact de celles-ci sur notre compréhension de l'espace commun. Deux films servent ici d'exemple : *La Mort d'un bûcheron* (1973) de Gilles Carle et *Kanehsatake, 270 ans de résistance* d'Alanis Obomsawin (1993).

© Daniel Laforest, 2017



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

De limbes et de barricades. Les géographies affectives du cinéma québécois

DANIEL LAFOREST

Résumé

Cet article développe l'hypothèse voulant que les espaces mésestimés de la culture québécoise contemporaine au cinéma ne le soient pas à cause de leur excentricité géographique mais plutôt en raison des liens mal connus qui y règnent entre des émotions et des environnements matériels spécifiques. Liens qui sont circonscrits par ce champ des études culturelles et de la philosophie critique qui s'intéresse à la « vie ordinaire ». La standardisation de la consommation a contribué à créer le contexte où ville et campagne, banlieue ou ghettos sont parfois reliés, parfois même confondus dans les infra-histoires et les micro-émotions de la vie ordinaire. Or ces dernières n'occupent pas de place définie dans les cadres historiques depuis la Révolution tranquille au Québec. Par conséquent, les récits du cinéma en sont affectés, qui nécessitent des modes de lectures plus attentifs à la représentation de la médiocrité, ou de l'incompatibilité territoriale, et à l'impact de celles-ci sur notre compréhension de l'espace commun. Deux films servent ici d'exemple : *La Mort d'un bûcheron* (1973) de Gilles Carle et *Kanehsatake, 270 ans de résistance* d'Alanis Obomsawin (1993).

Tout au long de son histoire le cinéma québécois a fait voir les images parmi les plus conflictuelles de l'appartenance territoriale à travers le Canada considéré dans son ensemble. C'est un cinéma qui donne l'image d'une province habitée, fracturée, zébrée sur toute sa surface par des frontières implicites ou des seuils difficilement énonçables mais qui produisent chaque fois de nouveaux passages difficiles à l'intérieur de l'aire circonscrite par les frontières officielles du territoire. On parle donc de géographie, mais d'une géographie dont il nous faut chercher les signes et les points d'entrée dans ce qui n'est pas immédiatement visible. Dans la seconde décennie du XXI^e siècle au Canada, le terme de globalisation est devenu monnaie courante; l'intensification dans l'exploitation massive des ressources naturelles et des matières premières a créé les déplacements tout aussi importants d'une main-d'œuvre culturellement hétérogène à travers le pays; la texture même des sols et les changements climatiques sont devenus les objets d'une angoisse étendue, partagée presque en tous lieux; enfin, les peuples autochtones

ont fait des progrès d'envergure dans leurs revendications pour l'égalité culturelle et la reconnaissance légitime de leurs territoires ancestraux. Sur un tel fond le caractère vibrant, voire sanguin fréquemment convoqué pour caractériser la santé relative du cinéma au Québec, peut s'entendre dans un sens littéral. Pour un cinéma qui a connu dans son histoire des esthétiques hybrides et n'a pas reculé devant des sujets douloureux, la relation au territoire et à la matérialité du monde ne peut posséder qu'un caractère affectif profond. Le cinéma québécois entretient une relation essentiellement affective avec sa géographie. On peut supposer qu'elle offre le meilleur prisme à travers lequel examiner les divisions internes du territoire, le meilleur point de vue aussi afin de leur procurer une substance et une actualité critique. Encore faut-il voir de quoi se compose cette géographie affective.

Les théories associées à ce qu'on a appelé le « tournant affectif » en études culturelles depuis les années 2000 s'entendent sur ce point qui constitue au demeurant leur nouveauté dans la pensée critique : les émotions sont *politiques*, ou à tout le moins communautaires, puisqu'elles n'appartiennent à personne en propre [1]. Elles n'appartiennent pas davantage à des instances symboliques. Brian Massumi, parmi les premiers à l'avoir montré, parle « d'autonomie des affects » (Massumi, p. 23-45). Si les émotions sont autonomes et donc de nature non subjective, c'est parce qu'elles existent *entre nous* : entre les corps, entre les histoires individuelles ou collectives, dans le transfert et la circulation toujours. Cela dit cet entre-deux n'a rien d'un éther conceptuel. Les émotions sont éprouvées, transmises et partagées (Brennan, p. 51-73) afin d'être reconnues comme telles. Elles passent en nous et ce passage a valeur d'événement. Ainsi les émotions s'étendent en quelque sorte dans l'espace, mais c'est pour s'agréger chaque fois en des lieux spécifiques où elles accèdent à l'existence concrète – qu'on dira *vivante* – en vertu des événements indifféremment mondains ou significatifs qui les font venir à nous, au milieu de nous. La théoricienne américaine Lauren Berlant définit ainsi « l'environnement » sans abandonner l'idée d'un espace habité : « An environment is a scene to which you can return that is characterized by a recognizable atmosphere. It is loose and porous, a space that you can enter in a number of ways and change within, without violating the fundamental attachment. » (Berlant, p. 184) Le lieu des émotions éprouvées et partagées n'est pas opaque ni même entièrement reconnaissable. Ce sont les émotions, ces « clusters of affects and feelings in lieu of a world » (Berlant, p. 185) qui le font tenir ensemble. Nos discussions usuelles sur le paysage, au cinéma ou ailleurs, s'avèrent loin d'être suffisantes dans cette perspective. Le paysage n'est qu'une fraction de ce qui est produit dans la rencontre entre la géographie et les émotions. C'est pourtant cette relation même qui peut nous apporter un enseignement neuf et peut-être crucial sur les façons dont l'art du

cinéma s'incorpore dans la vie matérielle plutôt que de seulement la mettre en scène. Examiner le cinéma québécois de ce point de vue revient à examiner plusieurs de ces incorporations du dispositif cinématographique au sein d'agencements et de grappes d'émotions vécues sur la géographie commune. Ils sont en partie culturels, au sens où ils conservent les idiosyncrasies des personnes et des groupes qui les ont fait exister en première instance. Mais les cultures sont elles-mêmes conflictuelles, elles sont dans le flux constant de l'existence temporelle. C'est pourquoi le soutien des images en mouvement du cinéma peut leur être vital.

Ce qui suit se divise en deux parties. La première, intitulée « limbes », examine la campagne en déshérence et les personnages importuns qui sont tout ce qui subsiste des récits du folklore franco-québécois dans le cinéma de Gilles Carle, et notamment dans un de ses films les plus connus à défaut d'être le plus apprécié : *La Mort d'un bûcheron*. La seconde partie, intitulée « barricades », reconsidère la vieille opposition populaire au Québec entre le nomade émancipé et le sédentaire colonisateur à la lumière de la « Crise d'Oka » de l'été et de l'automne 1990 telle qu'elle est représentée dans le film de cinéma direct *Kanehsatake, 270 ans de résistance* de Alanis Obomsawin. Au final, notre réflexion autour de ces deux longs métrages débouchera sur la possibilité d'une esthétique cinématographique de la géographie émotionnelle qui serait vécue en dépit de nos gestes et paroles. Une géographie vécue *malgré nous* mais dont le cinéma, pourtant, sait témoigner.

Limbes – Gilles Carle, *La Mort d'un bûcheron*, 1973

Afin de comprendre les tenants et aboutissants du Québec contemporain, il faut considérer ses espaces ruraux. Cela peut sembler contre-intuitif au premier abord. L'un des récits dominants de la Révolution tranquille et en particulier de la modernisation de l'appareil d'état qui eut lieu dépend d'une permutation entre les campagnes et les villes. La géographie de la province s'y est vue adjoindre une valeur temporelle. En effet, peut-être davantage qu'ailleurs au Canada le Québec rural d'après 1960 s'est mis à signifier le passé, le vétuste, la tradition telle qu'on pouvait désormais en faire l'économie et jusqu'à un certain point la reléguer dans le musée imaginaire de la nation. On a certes célébré les paysages, surtout chez les poètes, mais beaucoup plus rarement ceux qui les habitent, à moins que ça ne soit sous forme idéalisée, ou caricaturale. Abandonner les coutumes ancestrales au nom du pays moderne a consisté à abandonner aussi, globalement, la question de ce que pouvaient devenir ces coutumes au présent dans leur évolution socioéconomique parallèle à celle des villes. En maintes occasions les campagnes allaient devenir des réservoirs plus ou moins complaisants où refluer signes et souvenirs, attitudes et modes de vie désormais perçus comme indésirables, voire

embarrassants. Face à cela les villes — c'est-à-dire Montréal, et plus discrètement Québec — allaient jouer le rôle adverse. Les débats et conflits sur la langue qui virent en plus d'une occasion les foules s'embraser, entre les années 1960 et 1990 surtout, ont eu la ville comme unique arrière-plan. Montréal accueille les premières institutions symbolisant la modernité dans l'esprit populaire comme les tours nouvelles du centre-ville, dont celle de la Bourse. Expo 67, sans doute parce qu'on a souvent insisté sur son caractère épique de chantier urbain, est devenu comme la métonymie (Gagnon et Marchessault; Keneally et Sloane; Jasmin) de cette mutation infiniment plus complexe où la modernité et la tradition se sont vues divisées sur le territoire québécois avec beaucoup plus d'alacrité que dans les lointaines instances d'avant-guerre, et sans doute en transmettant une impression plus définitive aussi. Le sentiment général s'est installé qui conjugait cette modernité-là avec la ville d'après-guerre. Les grands films formellement audacieux réalisés par de très jeunes franco-québécois dans les années 1960 comme *À tout prendre* ou *Le Chat dans le sac* en témoignent avec montage heurté, appartements exigus, musique et bruits urbains en trame sonore. Mais face à cette ville de la vie neuve : une campagne qu'on a pour le coup, et pour la première fois peut-être dans l'histoire de la province, cessé d'imaginer comme une partie du même monde. « Qu'est-ce c'est? » demande Barbara à Claude dans la série de longs plans accompagnés de jazz qui les voit sortir de la ville en voiture et gagner les premières localités périphériques. « C'est une région rurale. C'est la région qui dessert Montréal. Les fermiers ne sont pas pauvres, comme ça ils n'ont pas besoin d'aller dans les camps de bûcherons pour vivre de leur terre. » Fin du dialogue.



III. 1. *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964)
Commencement et fin de la campagne québécoise moderne.

Pour une minorité de franco-conservateurs, confondant l'attachement à la langue avec l'enracinement dans le sol national, ces campagnes allaient offrir le tableau plus ou moins glorieux des anciennes manières de vivre d'un peuple déraciné sur son territoire. Pour le consensus populaire de la majorité progressiste, les campagnes se muaient plutôt en une galerie où contempler (mais de loin) les souffrances anciennes causées par le repli culturel et le catholicisme (Laforest). Pour les deux formes d'imaginaires, il y aurait cette assomption commune toutefois voulant que l'extérieur des villes ne communique plus avec les rythmes de la vie au présent. Les implications concrètes car économiques de cette division symbolique ne furent guère convoquées dans les productions culturelles, jamais assez en tout cas pour infléchir la tendance. La division est ainsi restée influente dans sa simplicité archétypale. Tout bien considéré l'arrière-pays québécois moderne est devenu à ce moment considérablement plus éloigné dans l'imaginaire temporel qu'il ne l'est en réalité dans la géographie du Québec.

Gilles Carle est né et a grandi à Maniwaki. Il a entretenu toute sa carrière de cinéaste une fixation pour la musique western et les gens « pauvres », c'est-à-dire moins désargentés que dépourvus de capital culturel et des moyens pour en acquérir. Ses films ont longtemps été considérés par une bonne partie de la critique québécoise comme vulgaires, brouillons, et comme habités par un mauvais goût étrange (de Blois, p. 22). Cela en fait un cinéaste qu'il convient d'appeler, encore aujourd'hui, un marginal. Mais les traits énumérés ne sont pas spécifiques au contexte québécois. D'autres cinémas des marges peuvent en montrer de semblables en d'autres cultures ou nations. On sera saisi davantage par une autre et plus profonde implication du cinéma de Gilles Carle par rapport à la culture québécoise des quelque quarante dernières années. Dès un court métrage comme *Solange dans nos campagnes* (1964), sa marginalité cinématographique se précise et acquiert un caractère douloureux dans la façon dont elle juxtapose les espaces *exurbains* du Québec avec des émotions qui *ne sont pas censées* exister dans leurs parages. Ces émotions sont inattendues et par là même incongrues dans l'expérience du spectateur, non parce qu'elles manqueraient de noblesse, mais parce qu'elles sont montrées au présent. Elles sont vécues au présent, et elles sont convoquées *dans* le présent des espaces géographiques campagnards dont Carle privilégie l'iconographie sans jamais s'en faire le chantre. Du point de vue strict de l'histoire du cinéma, il est indéniable que Carle filmait l'exurbain de la sorte en partie pour prendre à rebrousse-poil la vision de ses confrères cinéastes, et notamment ceux de l'ONF. Il n'en demeure pas moins que de pareilles émotions réinjectées dans les espaces ruraux les moins spectaculaires du Québec des années 1970-80 en tant qu'affections saisies dans leur émergence, en tant que fluctuantes et

imprévisibles, ne peuvent que produire de l'inconfort. Cet inconfort domine la géographie émotionnelle avec laquelle Gilles Carle a réinventé l'extérieur des villes québécoises aux lendemains immédiats de la Révolution tranquille.

Une des scènes cathartiques vers la fin du film *La Mort d'un bûcheron* a l'allure d'une pantomime grotesque du folklore franco-québécois. On y voit les personnages engagés dans une espèce de fusillade imaginaire aux abords d'un camp forestier au nord de Montréal. Cela vient clore une longue scène au cours de laquelle les événements tragiques ayant apparemment eu lieu sur place dans le passé sont racontés par le bûcheron Ti-Noir, qui lui-même est un peu comme un oublié de l'Histoire, un semi-fantôme attardé en ces lieux où plus rien ne se passe. La mise en scène choisie par Carle pour le récit de Ti-Noir a des accents folkloriques : on songe aux histoires qu'on ne raconte plus désormais qu'en colonies de vacances, pour le simple plaisir de la chose. Tous font cercle autour du conteur et le relancent de leurs interventions émues. Les accents toniques sont exagérés, les gestes emphatiques, l'ambiance hésite entre le solennel et le ridicule. La protagoniste centrale de *La Mort d'un bûcheron* fait écho au folklore du lointain passé jusque dans son nom, puisqu'elle s'appelle Marie Chapdeleine. Elle a gagné Montréal où des circonstances ingrates l'ont fait devenir danseuse nue dans le milieu des cabarets. L'accompagne un assortiment de personnages colorés rappelant le lupanar décomplexé qu'était Montréal dans les années d'avant-guerre : Armand Saint-Amour, un proxénète amateur de musique western; Blanche Bellefeuille, une danseuse nue sur le retour à la dégaine de tenancière; Charlotte Juillet, une femme plus sobre aux allures de travailleuse sociale; et François Paradis, un jeune homme sibyllin bien sûr attiré par Marie Chapdeleine. Ils l'ont suivie jusqu'au camp forestier où elle espère retrouver les traces de son père disparu dans des conditions troubles. Suite à la fusillade dont on n'entend à vrai dire que les bruits — sauf pour de brefs inserts montrant des têtes en papier-mâché (les bûcherons contemporains?) se faisant pulvériser —, tous se précipitent à l'intérieur du camp où gît désormais Ti-Noir la tête éclatée. La mort et la vie sont fréquemment juxtaposées, suivant de tels basculements de ton dans les films de Carle, au point d'en devenir interchangeable. On peut en dire autant de la joie, de la peine, de la violence, de l'humour et du sexe. Pour qui visionnerait sa filmographie d'un trait, le sentiment qu'aucune émotion ne correspond à une cause légitime s'imposerait sans doute. Les acteurs eux-mêmes surjouent plus souvent qu'autrement, si bien qu'un malaise traverse toute l'œuvre, et en particulier *La Mort d'un bûcheron*. Ce malaise s'accroîtra chez ceux parmi les spectateurs qui entretiennent des liens forts avec l'imaginaire folklorique que Carle revisite. Le cinéma de Carle n'emploie pourtant pas des chemins inconnus. Il revivifie un principe identifié jadis sous le terme de « carnavalesque » par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, et qui

chamboule les catégories sociales *et* historiques en laissant agir librement non pas le discours mais, en deçà de lui, la force brute du nombre et de l'hétérogénéité qui est la nature même de la parole populaire (Bakhtine). Force que Bakhtine voulait subversive, capable de renverser les monuments politiques. Toutefois le cinéma de Carle se situe dans un arrière-pays tout à fait dépourvu de monuments, et dont les quelques symboles encore visibles (camp forestier, machines agricoles, vêtements de bûcheron) ont la fadeur de ce qui n'a plus lieu d'être et qui disparaîtra bientôt. Ce faisant il donne l'équivalent d'un troisième tour à son traitement indiscipliné du folklore québécois. *La Mort d'un bûcheron* est une histoire tragique vécue par des personnages burlesques qui découvrent que l'objet de leur quête ne réside pas dans le passé glorieux des forestiers, voyageurs et autres colonisateurs blancs, mais dans une campagne livide constituée des objets épars d'un présent envahi par les mauvaises herbes.

Dans la scène de la fusillade, avant que les personnages se ruent dans le camp de bûcherons, un plan nous les montre terrorisés, couchés au sol afin d'éviter les éventuels projectiles. Charlotte Juillet est accroupie derrière Blanche Bellefeuille. Elle porte de banals vêtements de ville beiges, alors que l'autre fait tache avec son chemisier turquoise et ses cheveux permanentés rouge fauve. Les jambes du proxénète Saint-Amour sont visibles, qui font voir une paire de bottes de cowboy en vinyle blanc. Ils sont figés de la sorte au milieu d'une série de traces de camions dans la boue. Des gouttes de pluie font vibrer la surface sale de quelques flaques alentour. La tragédie vient de frapper dans le film. Or, on peut difficilement imaginer une image plus inesthétique afin de nous en communiquer l'ampleur. Ce sont les catégories *émotionnelles* associées d'habitude à l'arrière-pays qui sont ici bouleversées. Les signes et les référents se séparent, des interstices apparaissent. Tout — pas seulement les histoires familiales, pas seulement les recreations folkloriques, qui sont des catégories conservatrices — peut être raconté de nouveau *et* remis en scène dans le cinéma de Gilles Carle. Le fait qu'il se soit concentré sur les espaces exurbains et sur la supposée vulgarité qui y réside n'est cependant pas arbitraire. Au bout du compte les faibles n'héritent pas de la terre ni d'aucun royaume. Ils obtiennent mieux que cela. Les danseuses de bars, les anciennes prostituées, les proxénètes, les chanteurs de country-western et les exploiters à la petite semaine héritent d'un sale petit secret. Un secret qui dit que l'Histoire, en vérité, n'appartient à personne.



Ill. 2. *La Mort d'un bûcheron* (Gilles Carle, 1973)
La tragédie inesthétique

Que l'histoire du Québec n'appartienne à personne implique qu'elle peut être racontée par n'importe qui. À plus forte raison, le cinéma de Gilles Carle nous dit qu'il y a intérêt à ce que ce n'importe qui se précise un tant soit peu sous la forme des mésestimés qui vivent sur les franges de la société, ou encore dans ses interstices. Ceux-ci, comme Ti-Noir racontant le camp de bûcherons de naguère, mettront en scène leur récit avec les retailles, les chiffons, les morceaux épars, voire les immondices à portée de main. Le territoire mythique risque alors des transformations irréversibles dans l'imaginaire. Plus encore : sa fragilité inhérente est mise au jour. L'arbitraire commandant ses origines se révèle à tout un chacun. La géographie du passé québécois est fragile parce que ses lignes de démarcation et ses aires de signification se sont superposées, non pas au relief le plus évident du territoire, mais plutôt à son maquis, à ses friches et à ses broussailles, enfin aux forêts et aux confins indéterminés de « la sauvagerie ». Nulle conquête de l'Ouest, de ses déserts et de ses montagnes, nulle édification de chemin de fer, nulle ligne équivalente à la démarcation étatsunienne de Mason-Dixon dans la galerie imaginaire du folklore franco-québécois. Plutôt des personnages déjà marginaux ayant dessiné leur geste sur des frondaisons quasi-abstraites — bûcherons, trappeurs et draveurs, faux chanteurs de western et vraies prostituées. La force singulière du cinéma de Gilles Carle est qu'il choisit de montrer des personnages indésirables mais néanmoins *modernes*, et qui n'ont conservé que des lambeaux de leurs incarnations dans le passé folklorique. À partir de là, Carle dénonce l'idée commune voulant que de tels personnages soient rachetés en devenant exemplaires dans leur humilité. S'ils représentent le sel de la terre québécoise, alors cette terre est crasseuse. Elle ressemble à la cour d'une maison de campagne quelconque abandonnée aux détritiques et aux machines rouillées. Bref les films de Gilles Carle sont à l'opposé exact d'un

romantisme du territoire.

Barricades – Alanis Obomsawin, *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, 1993

L'idée que des gens soient prêts à mourir pour leur cause est une idée romantique, du moins dans son incarnation moderne. Il en va de même de la division soudaine d'un territoire en zones barricadées, avec des factions clairement départagées qui clament des revendications cohérentes et qui vont faire front commun afin de défendre leur conception qu'elles jugent légitime d'un présent mieux partagé et d'un avenir meilleur. Ce sont pour désigner de semblables face-à-face imprégnés d'émotions collectives à fleur de peau qu'on a utilisé les mots modernes de révolution et de contre-révolution à l'aube de l'Europe républicaine [2]. Le cinéma, on le sait, est né après tout cela, avec le XX^e siècle. Il n'en a pas moins été habile et prompt à incorporer ces tropes dans ses formes les plus classiques de narration. On remarque que le Québec, en dépit de ses tendances passées à la simplification de son histoire par l'opposition entre francophones et anglophones, ne montre pas à proprement parler d'inclination au romantisme dans son cinéma. Le conflit épique vécu et filmé comme tel sur le territoire de la province n'existe pas. Il n'est pas même présent dans le cinéma commercial à relativement gros budget qui s'est mis à exploiter la veine de la fiction historique à partir des années 1990. Des films comme *Séraphin : Un homme et son péché* (Charles Binamé, 2002) et *Le Survenant* (Éric Canuel, 2005) montrent des personnages faillibles au sein de reconstitutions pittoresques du passé rural. Des films plus politiques et qui auraient pu se voir transportés par leur propre discours comme *Octobre* (Pierre Falardeau, 1994) ou *Clandestins* (Denis Chouinard, Nicolas Wadimoff, 1997, co-production Belgique/Canada/France/Suisse) dépeignent des êtres isolés dans des espaces clos, aux prises avec les conséquences funestes de leurs choix. Selon toutes apparences, la géographie émotionnelle du Québec ne se prête pas à la construction d'un imaginaire qui soit en phase avec le romantisme territorial.

Cela peut nous offrir une raison pour expliquer l'absence de réception critique significative suivant la diffusion — il est vrai restreinte — du film *Kanehsatake, 270 ans de résistance* d'Alanis Obomsawin. Au demeurant les choses n'ont pas changé aujourd'hui; le film reste mal connu et n'est que rarement convoqué dans les perspectives historiographiques sur le cinéma au Québec [3]. Cela est d'autant plus frappant, sachant qu'il fait partie d'une quadrilogie de la cinéaste qui rassemble également *Je m'appelle Kahentiiosta* (1996), *Spudwrench : l'homme de Kahnawake* (1997), et *Pluie de pierres à Whiskey Trench* (2000). En sa qualité de documentaire adoptant le ton du cinéma direct et produit par l'Office national du film du Canada, *Kanehsatake, 270 ans de résistance* n'a assurément rien d'une œuvre romantique. Parmi les quatre films du cycle

susmentionné, il est celui qui se veut le portrait le plus vif et le plus véridique possible des événements ayant marqué le conflit entre la nation mohawk de Kanehsatake et de Kahnawake, respectivement sur les rives nord et sud de Montréal, et les paliers gouvernementaux du Québec et du Canada en 1990. Conflit résumé par les médias francophones et anglophones par le syntagme vite figé de « Crise d'Oka/Oka Crisis » en référence à la ville du même nom dont les tentatives de modification du zonage local au détriment des Mohawks ont déclenché la confrontation. Le film a été tourné au jour le jour, suivant les tournures imprévisibles du conflit et en se laissant imprégner par un sentiment de tension croissante alors que la police provinciale québécoise se voyait remplacer par l'armée canadienne dans ce qui est vite devenu un véritable siège. Obomsawin a inséré quelques intermèdes explicatifs dans son film sous la forme d'encarts animés avec une voix off qui replace l'action dans le contexte historique de la colonisation européenne en Amérique du Nord et du recul des terres légitimement possédées par les Premières Nations. Obomsawin, elle-même Abénaquis, a obtenu un accès privilégié de « l'autre » côté des barricades en tant que cinéaste autochtone sensible à la cause des Mohawks. Un racisme exprimé ouvertement par la population locale à l'époque, jumelé à une couverture médiatique entravée par un semi-musellement gouvernemental et affaiblie par la souvent piètre culture historique des journalistes dépêchés en catastrophe sur les lieux, ont certainement contribué à aggraver l'anonymat dans lequel le film est demeuré depuis sa sortie. Une autre explication, plus profonde celle-là et qui concerne davantage notre propos, est l'absence d'un cadre préétabli dans l'imaginaire du cinéma québécois afin d'accueillir les émotions suscitées par le long métrage d'Obomsawin — émotions qui sont cette fois sans aucun détour symbolique liées au territoire. En particulier dans sa seconde moitié où un groupe de la milice Mohawks des *Warriors* est retranché dans un édifice isolé et que les communications sont réduites à des interpellations saccadées dans les radios à ondes courtes, *Kanehsatake, 270 ans de résistance* devient un film montrant des individus réels convaincus qu'ils sont sur le point de mourir en défendant leurs terres ancestrales. Bref, le film d'Obomsawin offre certaines des images les plus authentiquement révolutionnaires au cinéma québécois, comme dans l'ensemble du cinéma canadien. Non seulement est-ce un film qui prend parti haut et fort pour les revendications territoriales autochtones, mais il s'agit aussi d'une œuvre qui contient le même rapport émotionnel à la géographie que celui qui domina les épisodes révolutionnaires de l'ancien monde.



III. 3. *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (Alanis Obomsawin, 1993)

Les Mohawks debout sur leurs terres

Les Mohawks chez Obomsawin sont montrés dans un contexte où ils sont encore plus indésirables que les personnages de *La Mort d'un bûcheron*. Ils apparaissent comme des citoyens à peine tolérés qui se muent en *persona non grata* politique aussitôt qu'ils projettent leurs émotions — pour ne rien dire de leur discours — sur la géographie provinciale. Le conflit résultant produit des images sans précédent mais il révèle également des zones d'ombre dans l'imaginaire du cinéma québécois. Il y a en fait deux territoires dans le film. L'un est délimité par les actions, les paroles, les harangues et les déplacements nerveux des factions de part et d'autre des barricades. L'autre est un territoire de papiers et de réglementations. Plusieurs moments du film se distinguent en ce que la tension nerveuse du siège y est brièvement suspendue le temps qu'une personne en charge brandisse quelque document ou preuve en mesure d'appuyer la légitimité d'un point de détail. La réalisation d'Obomsawin, étant un art de la proximité, met en relief l'absurdité de ces moments où on semble trouver normal que des émotions à la limite de la rupture puissent soudain céder le pas à une herméneutique de la juridiction. Tel est le cas de ce soldat qui se dit en mesure de produire devant les caméras la coquille des œufs apparemment lancés la veille par les Mohawks qui auraient ainsi dilapidé l'aide humanitaire leur ayant été acheminée. Idem du major qui prendra tous et personne à la fois à témoin parmi la meute de journalistes afin de prouver qu'on lui a bien dit une phrase dans les négociations, comme s'il était entouré de sténographes juridiques. Le dispositif de cinéma direct d'Obomsawin se tient au cœur de ces micro-événements. C'est pourquoi elle parvient à superposer les deux niveaux de l'occupation territoriale dont les natures sont autrement divergentes. Les frontières dérisoires tracées dans le sable ou clamées par les instances

gouvernementales à propos de la légitimité de tel geste ou parole, de la signification de tel passage ou de tel regard jeté avec trop d'insistance, se révèlent être l'envers des expropriations colonisatrices autrement plus importantes qui donnent leur raison d'être aux « 270 ans de résistance » autochtone au Canada. Le dérisoire émotionnel est un moment de l'injustice historique et territoriale chez Obomsawin; il n'y a plus vraiment d'écart entre les deux. L'absurdité du premier est prétexte en même temps qu'une couverture pour la violence du second. En définitive ils ont le même objectif. Cet objectif est de réduire au silence la géographie émotionnelle des Autochtones afin de la déclarer de facto illégitime. Comme presque toutes les œuvres de cinéma direct, le dispositif de proximité de *Kanehsatake, 270 ans de résistance* amplifie la voix de ceux qui sans cela ne seraient pas entendus. Obomsawin montre que les infinis seuils et frontières à l'intérieur du territoire québécois sont parfois aussi douloureux et violents que les barricades qui les remplacent en temps de crise.

Conclusion

Nous avons vu que l'un des rôles joués par les émotions dans la géographie moderne du Québec est d'affecter ce à quoi les catégories du temps et de l'espace sont habituellement associées. Les espaces ruraux sont jonchés par les signes présélectionnés d'un passé lui-même largement fantasmé. Le *sens* de l'histoire ne se voit pas distribué également sur le territoire, ce qui laisse la place à des adaptations et des reconstructions narratives aux mains de personnages marginalisés dans la fiction, ou encore au courage désespéré des anonymes lors d'un conflit bien réel pour la légitimité du sol. Ultimement, ce qui semble avoir joué le plus grand rôle dans le développement du rapport entre la géographie et les émotions dans le Québec moderne est l'imprévisibilité. Ou sans doute est-il plus juste de parler d'instabilité. Une instabilité sise au cœur de ce rapport qui verra la mise en scène scénarisée et contrôlée d'un film comme *La Mort d'un bûcheron* renversée dans son principe par la réception chaotique de l'œuvre entière de Gilles Carle et par le consensus ayant fait de son cinéma un perpétuel brouillon où il est tacitement proscrit de lire de véritables récits de l'arrière-pays québécois et des représentations authentiques du « petit peuple ». Chez Obomsawin encore, la réalité du conflit des Mohawks avec l'establishment blanc qui suivant le principe du cinéma direct devrait se « scénariser d'elle-même », n'en débouchera pas moins sur l'invisibilité du documentaire une fois lancé dans l'espace public et en particulier culturel. L'instabilité de la géographie émotionnelle quand elle vient s'imprimer sur la pellicule cinématographique rejoint le sort des émotions dans les sphères culturelle et politique : elle produit des résultats qui ne collent à rien en particulier et qui n'appartiennent à personne non plus. Les lieux filmés subissent une alchimie : ils sont arrachés à leur temps naturel et à leur temps folklorique, et ils sont aussi isolés du temps chronologique

dans lequel ils ont été filmés (ce qui est vrai en particulier pour le documentaire chez Obomsawin). On dira que la géographie et les émotions deviennent suspendues ensemble *dans le temps*. Un temps qui ne peut pas être réifié dans la chronique historique ni dans le monument, et encore moins dans le récit national. L'imprévisibilité et l'instabilité d'un certain cinéma voué aux lieux indésirables parce que trop ordinaires ou trop contestés dans le cinéma québécois ont donné naissance à un temps inexpiable sous aucune forme. Un temps d'où n'émerge aucune histoire ni modèle historique, mais un temps tout de même chargé de sens. Quoi d'autre nous donnent les limbes et les barricades, au-delà de l'histoire? Elles possèdent la rugosité des matériaux épars; les taches de couleur textile des vêtements et des tissus; les odeurs d'essence, de suie, de crasse, de poudre, de caoutchouc, de fumée et d'ozone autour des arcs électriques; les distances quasi palpables aussi entre les corps souvent épuisés et qui, sans charme aucun, chancellent trop près des caméras. Ce qui caractérise cette liste bien sûr incomplète est qu'elle ne se réfère pas aux deux sens ordinaires du cinéma, la vue et l'ouïe. Les géographies émotionnelles du cinéma produiraient ainsi l'espace mental où seront projetés les sens manquants au média filmique. Assurément ceux-ci ne s'y retrouvent pas dans leur nudité psychologique, ils n'existent pas sous la forme du toucher, du goût et de l'odorat. Les invoquer dans l'imaginaire spectatoriel c'est pointer vers les restes d'une aventure humaine qui a eu lieu juste derrière, ou à côté du cadre historico-culturel dessiné par le film. L'instabilité géographique et émotionnelle des deux films examinés ici est l'autre nom de cette rémanence de tout ce qui n'a pas été subsumé dans le dispositif cinématographique et qui ne manque pourtant pas de nous affecter, à des niveaux que le langage ne résume pas. Le déploiement d'une curiosité suffisante en ce sens et l'examen de plusieurs autres films qui s'y prêtent à coup sûr pourraient finir par nous placer devant une cartographie alternative de la province de Québec.

NOTES

[1] J'utilise indifféremment les mots « affects » et « émotions » pour mon propos. Mentionnons qu'ils ont des significations quelque peu différentes chez bon nombre de théoriciens en études culturelles. Voir par exemple Patricia Ticineto Clough & Jean Halley (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Chapel Hill, Duke University Press, 2007; Sarah Ahmed, *The Cultural Politics of Emotions*, Londres, Routledge, 2004; Rei Terada, *Feeling in Theory: Emotions After the "Death of the Subject"*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

[2] La littérature sur le sujet est bien sûr colossale. On renverra tout de même au petit livre collectif *Qu'est-ce qu'un peuple?* (2013) réunissant des textes de Alain Badiou, Pierre Bourdieu,

Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari et Jacques Rancière. Voir en particulier le texte « Le peuple et le tiers-peuple » de Sadri Khiari.

[3] Isabelle St-Amand a récemment offert la toute première étude sur le film d'Obomsawin, et plus généralement sur la représentation de la Crise d'Oka au cinéma québécois. Isabelle St-Amand, *La Crise d'Oka en récit, territoire, cinéma et littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

AHMED, Sarah, *The Cultural Politics of Emotions*, Londres, Routledge, 2004.

BADIOU, Alain, Pierre BOURDIEU, Judith BUTLER, Georges DIDI-HUBERMAN, Sadri KHIARI et Jacques RANCIÈRE, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, Paris, La fabrique, 2013.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970 [1929].

BERLANT, Lauren, *Cruel Optimism*, Chapel Hill, Duke University Press, 2011.

BLOIS, Marco de, « *La Mort d'un bûcheron de Gille Carle* », *24 images*, n° 100, 2000.

BRENNAN, Teresa, *The Transmission of Affects*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

CLOUGH, Patricia Ticineto et Jean HALLEY (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Chapel Hill, Duke University Press, 2007.

GAGNON, Monika et Janine MARCHESSAULT, *Reimagining Cinema: Film at Expo 67*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014.

JASMIN, Yves, *La Petite Histoire d'Expo 67*, Montréal, Québec Amérique, 1997.

KENEALLY, Rhona Richman et Johanne SLOANE (dir.), *Expo 67: Not Just a Souvenir*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

LAFOREST, Daniel, « Esprit de clocher et rumeur : le destin des espaces régionaux dans la littérature québécoise contemporaine », dans Patrick Dieudonné et Lucie K. Morisset (dir.), *Patrimoines pour le XX^e siècle. Regards du Québec et de la Bretagne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.

MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Chapel Hill, Duke University Press, 2002.

ST-AMAND, Isabelle, *La Crise d'Oka en récit, territoire, cinéma et littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2015.

TERADA, Rei, *Feeling in Theory: Emotions After the "Death of the Subject"*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Daniel Laforest est professeur associé d'études françaises et culturelles à l'Université de l'Alberta. Il mène des recherches sur les villes, les classes moyennes, et les humanités médicales. Son livre *L'Archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire* (XYZ éditeur) a reçu le prix Jean-Éthier-Blais 2011. Il a été directeur du Centre de Littérature Canadienne à l'Université de l'Alberta, titulaire invité de la Chaire en études canadiennes à l'Université de Limoges, ainsi que professeur en résidence au Center for Biomedical Ethics de l'Université Stanford. Son plus récent livre est paru aux Presses de l'Université de Montréal en 2016; il s'intitule *L'Âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*.