

# MIGRATIONS FICTIONNELLES DE L'OBSERVATEUR

## le regard extérieur sur le Canada et ses médiations

### MIGRAÇÕES FICIONAIS DO OBSERVADOR: O OLHAR EXTERIOR SOBRE O CANADÁ E SUAS MEDIAÇÕES

Walter Moser\*  
Université d'Ottawa

#### RÉSUMÉ

Pays d'immigration, le Canada est riche en textes littéraires – tant anglophones que francophones – écrits par des immigrants. Récemment, la critique littéraire intéressée à la représentation de l'altérité culturelle a développé le paradigme de la "littérature migrante". Or, il existe un stratagème très ancien pour jeter un coup d'œil étrange et étranger sur ma propre culture; il consiste à inventer un observateur extérieur qui se déplace. Appliqué dans *Les lettres persanes* de Montesquieu de manière paradigmatique, ce stratagème connaît une modalité particulière quand le regard extérieur est narrativement construit par le déplacement d'un personnage qui, loin d'être étranger, vient de la culture propre – canadienne en l'occurrence – et se déplace pour jeter un regard extérieur sur sa propre culture. De ce fait, ce regard interne devenu externe acquiert un potentiel critique. On analyse ici ce stratagème, afin de faire ressortir sa valeur critique, dans deux romans – *The englishman's boy*, de Vanderhaeghe, et *The navigator of New York*, de Johnston – et dans le film *Nô*, de Robert Lepage.

#### MOTS-CLÉ

Migration, mobilité cultural, stratagème du regard d'autrui, littérature canadienne, cinéma étranger

#### FICTIONS DU REGARD EXTÉRIEUR: LE PARADIGME DES *LETTRES PERSANES*

Ah! Ah! Monsieur est Persan? C'est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on être Persan?<sup>1</sup>

Dans cet essai j'examinerai trois œuvres canadiennes – deux romans et un film – qui nous invitent à considérer le Canada sous la perspective d'un regard extérieur. Ces

---

\* [wmoser@uottawa.ca](mailto:wmoser@uottawa.ca)

<sup>1</sup> MONTESQUIEU. *Lettres persanes*, p. 69.

œuvres me confirment dans ma propre critique des identités essentialistes en matière de culture, puisque le changement de perspective qu'elles comportent nous oblige à reconnaître la nature construite des identités, ou, plus radicalement encore, la complexité mouvante des processus d'identification.

Je propose, toutefois, de faire un pas de plus qui risque de complexifier encore le travail sur les processus d'identification. Tout en laissant intact le jeu de perspective qui nous permet de distinguer un regard intérieur et un regard extérieur – ce jeu qui a une valeur épistémologique importante dans la mesure où il permet de distinguer un observateur interne d'un observateur externe – j'introduirai ici une complexité qui mettra en échec toute possibilité de donner un statut essentialiste aux positions d'intériorité, respectivement d'extériorité dont dépendent les deux perspectives. C'est qu'il est possible, à partir d'une position (ontique) d'intériorité de mettre fictionnellement en scène un regard extérieur capable d'interroger ma propre identité. Il s'agit là d'un stratagème critique peut-être vieux comme l'humanité, mais que je vais prendre à partir des *Lettres Persanes* de Montesquieu.

Le paradigme des *Lettres persanes* consiste en un dispositif aussi simple qu'efficace. Pour représenter ma propre culture (mon quotidien, les familiarités de ma propre vie), j'invente un autre, venu d'ailleurs, de l'extérieur qui se promène "chez moi" et observe et décrit ce qu'il voit. Montesquieu, pour sa part, a opté pour la forme épistolaire et le genre du récit de voyage: un Persan voyage et, arrivé à Paris, envoie des lettres aux siens, à Ispahan, pour raconter les étranges choses qu'il voit et vit à Paris. La capitale de la France apparaîtra ainsi sous le regard défamiliarisant d'une autre culture. La forme épistolaire n'est pas indispensable au paradigme, on pourrait également choisir le genre du journal personnel ou intime, ou le récit de voyage plus traditionnel. Indépendamment des variantes génériques, ce que ce dispositif représentationnel permet de faire consiste en une distanciation critique par rapport à sa propre culture. Il peut en résulter un certain relativisme culturel, puisque la même culture, vue sous des perspectives différentes, peut adopter divers visages. La clé de cette stratégie de représentation critique réside toutefois dans le fait que, en dernière instance, il s'agit d'une auto-représentation, le regard extérieur n'étant qu'un expédient auquel a recours l'observateur interne pour défamiliariser la perception immédiate de sa *Lebenswelt*.

Il s'avère donc que la distinction entre "intérieur" et "extérieur" ne désigne pas des réalités ontiques et psychiques données substantiellement par un état du monde, mais ouvre la possibilité d'un positionnement multiple et complexe de l'observation et, partant, de la connaissance. Ainsi l'autre, mon extérieur, peut-il interroger sa propre intériorité à travers moi-même, ou moi-même, puis-je m'observer dans mon intériorité moyennant la figure d'une position extérieure.

C'est à ce dernier type de regard externe que je m'intéresserai dans ce qui suit: à une stratégie d'extériorité mise en scène de l'intérieur en vue de gagner une distance critique. Et c'est à dessein que j'identifie cette stratégie avec le paradigme des *Lettres persanes*, car elle ne date pas d'aujourd'hui, elle ne date pas du postmodernisme, ni du postcolonialisme, ni même du colonialisme, bien qu'elle soit partie prenante de tous ces -ismes, à divers moments historiques. Par ce choix, et par la profondeur historique qu'il ouvre, je tiens surtout à activer une "autre" scène d'observation de l'altérité. Autre par

rapport à quoi? Autre par rapport à une quasi-hégémonie de pensée et de figuration dans laquelle tend à se couler la question de l'altérité et de la diversité culturelles dans le contexte du postcolonialisme et de la mondialisation. La figure qui occupe une place prépondérante sur cette scène de connaissance et d'analyse culturelle est celle de l'artiste-migrant. C'est la figure de celui ou de celle qui est réellement originaire d'un extérieur, qui arrive d'une autre culture et qui, par un déplacement migratoire, vient nous apporter la révélation de la différence, vient interroger notre perception identitaire intérieure et vient nous obliger à penser et affronter l'altérité culturelle. Et, éventuellement après une première surprise et mise en question, elle nous permet de nous enrichir de sa différence qui est alors intégrée dans un "nous-mêmes" qui peut désormais inclure l'autre déplacé.

Pays d'immigration, le Canada ne manque pas d'artistes migrants. Voici quelques noms de créateurs qui ont récemment enrichi sa littérature: Neil Bissondath, Michael Ondaatje, Ken Wiwa, Rohinston Mistry, Nega Mezlekia, du côté anglophone; Sergio Kokis, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Ying Cheng, Abla Farhoud, du côté francophone. Dans le domaine des études littéraires, un intérêt particulier et très vif a été porté à ces artistes. Ils ont tous en commun une expérience de migration, et ils ont apporté à leur pays d'accueil une différence culturelle. De ce fait ils apportent au Canada exactement ce regard extérieur qui nous intéresse ici. Et, dans le contexte postmoderne et postcolonial qui est le nôtre, leur expérience et leur apport culturel sont axiologiquement prisés. L'ensemble de ces aspects de leur biographie et de leur œuvre mérite donc qu'on s'y attarde quand il est question d'analyser le regard qu'on peut jeter de l'extérieur sur le Canada, et qu'il s'agit de savoir comment intégrer ce regard dans la culture canadienne.

Mon propos ici sera plutôt de montrer que ce regard extérieur a toujours déjà été intégré dans la culture canadienne, aussi par des artistes non-migrants. Et que la migration, de multiples façons, fait partie des expériences représentées dans leurs œuvres. J'en analyserai brièvement quelques-unes qui peuvent illustrer ce fait et nous montrer à quelles stratégies les artistes canadiens ont eu recours pour y arriver. Il s'agit de deux romans et d'un film: Guy Vanderhaeghe, *The englishman's boy*, Toronto, McClelland & Stewart, 1996; Wayne Johnston, *The navigator of New York*, Toronto, Alfred Knopf, 2002; Robert Lepage, *Nô*, Canada, 1998.

### **GUY VANDERHAEGHE, *THE ENGLISHMAN'S BOY***

Ce roman fut publié en 1996 et obtint le prix du gouverneur général. Il reprend dans un récit fictionnel l'époque s'étendant de 1873 jusqu'aux années 1920. Et ceci dans une structure narrative complexe qui nous situe alternativement, en 1873, à la frontière entre les États Unis (Montana) et le Canada (le Saskatchewan) et, dans les années '20, à Hollywood. Deux moments historiques et deux lieux géographiques différents donc, et ceci pour représenter dans une fiction narrative deux événements historiques différents: d'une part le massacre de Cypress Hill (Saskatchewan) et d'autre part l'émergence de la production cinématographique hollywoodienne qui utilise en quelque sorte comme "matériaux" les cowboys réformés pour fabriquer l'épopée nationale du Western.

La figure qui connecte les deux côtés et versants du récit, c'est la figure-titre *The englishman's boy*. Dans la première partie du récit, c'est un garçon de 17 ans qui est un "runaway kid" et qui accompagne un groupe d'aventuriers, dont son patron le Englishman John Trevelyan Dawe, sur la rivière Missouri jusqu'au village "frontier" Front Brenton.

Le Englishman meurt à l'arrivée à Fort Brenton, qui est le port fluvial le plus avancé en amont du Missouri. Le boy, qui reste sans nom, doit désormais se débrouiller tout seul. Dans une rixe, il tue, au couteau, le propriétaire d'un bar, qui veut lui voler les armes héritées du Englishman. Il devient donc un "outlaw" et se joint à un groupe composite de douze hommes qui, sous la direction du brutal "tueur d'Indiens" Hardwick, partent vers le Nord, à la recherche des chevaux volés par un groupe d'Indiens. C'est au cours de cette expédition punitive qu'on traverse la frontière entre les États Unis et le Canada et que seront massacrés les Indiens de Cypress Hill. Le Boy participe à cette expédition en quelque sorte comme un témoin muet et comme un participant observateur. C'est à travers ses yeux et perceptions que le lecteur assiste ainsi à un bout de l'histoire de l'Ouest canadien.

Peu à peu le lecteur comprend que, en 1920, la figure du vieux Shorty McAdoo est la même que le *The englishman's boy*, mais 50 ans plus tard. Il fait maintenant l'objet d'une recherche parce que l'industrie cinématographique veut extraire de lui la matière pour un film spectaculaire. Le célèbre directeur de cinéma nommé Chance engage le narrateur Harry Vincent pour trouver ce cowboy légendaire qu'il veut engager pour un grand projet de film, ou de qui il veut au moins obtenir l'histoire, sous copyright, pour en tirer un grand film à succès. C'est ainsi que le Englishman's Boy deviendrait à un deuxième degré, par le média film interposé, témoin de l'histoire de la conquête de l'Ouest canado-étatsunienne.

C'est donc *The englishman's boy*, alias Shorty McAdoo qui relie les deux moments historiquement différents et les deux scènes distantes représentés dans ce roman: d'une part un épisode de la conquête de l'Ouest et de l'extermination brutale des amérindiens et d'autre part la reprise cinématographique de cette histoire comme une épopée prise en charge et fabriquée par l'industrie culturelle naissante de Hollywood. Dans la première, le Canada participe pleinement, elle a lieu en partie sur son territoire, tandis que la seconde est une entreprise étatsunienne, située en Californie. D'une part la remontée, au cœur du continent, vers le Canada et le franchissement d'une frontière nationale à peine encore tracée; c'est cette expédition qui nous fait changer de perspective qui, d'extérieure devient intérieure, sans que pour autant rien ne change dans le comportement violent de ces chasseurs d'Indiens. Et d'autre part donc, un demi-siècle plus part, loin du Canada, cette exploitation spectaculaire d'une figure et histoire canadiennes devenues légendaires.

Ce récit à la fois fictionnel et historique nous montre d'abord l'intégration du territoire canadien dans une histoire continentale, l'inexistence de différences nationales quant à la violence faite aux Indiens et le statut en quelque sorte virtuel de la frontière entre les deux pays. Pour ce qui est de cette histoire, regard extérieur et regard intérieur ne produisent pas une grande différence. Est à relever toutefois que le fait que la narration mène du Sud vers le Nord, qu'on entre donc au Canada venant d'ailleurs. Le Canada,

dans ce roman, est un espace qu'on peut à peine appeler national, mais qu'on aborde de l'extérieur; on le rejoint après avoir dépassé Ford Brenton, le dernier poste de la civilisation que les Européens sont venus installer en Amérique du Nord en remontant le réseau fluvial du Mississipi-Missoury.

Loin des centres urbains, on se situe donc, même en 1873, dans une espèce de pré-histoire canadienne où tout est encore mouvement, déplacement dans des espaces non marqués par la civilisation de l'homme blanc. Où l'État canadien est encore pratiquement inexistant et absent. Où les bornes territoriales ne sont pas encore plantées. Où la séparation entre intérieur et extérieur ne correspond pas encore à des réalités concrètes.

Le second moment de la biographie du *Englishman's boy*, devenu Shorty McAdoo, nous situe dans un lieu et espace différent, clairement extérieur au Canada: nous sommes en Californie où est en train de naître l'industrie cinématographique pour laquelle les cowboys et frontiersmen ne sont plus que matériaux à spectacle, personnel bon marché pour la production cinématographique. On y fait un second usage de ce "personnel historique": après avoir fini de jouer leur rôle sur la scène de l'Histoire, désœuvrés, ils se ramassent autour de Hollywood espérant être engagés à la journée pour jouer leur rôle désormais dans la grande saga du cinéma, sur la scène du "entertainment business" qui exploite les résidus historiques en les transformant en épopée et en divertissement. C'est dans ce Babel du entertainment que quelques Canadiens viendront chercher fortune.

Vanderhaeghe nous rappelle ainsi que, depuis les années 1920, bien des Canadiens ont été attirés par Hollywood. Mais, par ce déplacement vers le Sud et loin du Canada de la seconde moitié de la biographie du *The englishman's boy*, il nous rappelle surtout que la naissance de l'industrie cinématographique est une étape importante dans l'histoire de l'Amérique du Nord et qu'elle est intégralement reliée à celle des États Unis.

Il n'est donc pas étonnant que c'est en rapport avec l'histoire hollywoodienne et donc de l'extérieur du Canada qu'est réarticulée dans ce roman l'éternelle question de la spécificité canadienne par rapport aux États Unis. Plus exactement, c'est à partir du grand projet filmique national du directeur Chance<sup>2</sup> que le narrateur Harry Vincent, qui est Canadien, aborde la question:

And what's the American spirit, Harry?  
The best I can do is one word. "Expansive."  
Oh, that nails it, Harry. Just expansive?  
And everything the word implies. Energy, optimism, confidence. A quicksilver quality. Like the movies themselves. Chance says the movies are the only thing that can capture the American spirit because they are like America herself. It makes a kind of sense to me. And you're a Canadian, Harry. Why is a Canadian so concerned about teaching Americans how to be American? Because I chose this place. And I'm not the only one in Hollywood. America's Sweetheart, Mary Pickford, was born in Toronto; Louis B. Mayer came from Saint John, New Brunswick; Mack Sennett was raised in Quebec. Canada

---

<sup>2</sup> "He is an eccentric, Rachel. But so is anyone who tries to do something big. Edison is. Alexander Graham Bell. Nobody can really explain them. Chance happens to believe movies are the art form of the future. He thinks they can capture the American spirit the way Shakespeare captured the spirit of Elizabethan England" (VANDERHAEGHE. *The englishman's boy*, p. 180).

isn't a country at all, it's simply geography. There's no emotion there, not the kind that Chance is talking about. There are no Whitmans, no Twains, no Cranes. Half the English Canadians wish they were really English, and the other half wish they were Americans. If you're going to be anything, you have to choose. Even Catholics don't regard Limbo as something permanent. I remember when the ice used to break up on the South Saskatchewan. We'd be woken up in our beds in the middle of the night by a noise like an artillery barrage, you could hear it all over the city, a great crashing and roaring as the ice broke apart and began to move downriver. At first light, everybody would rush out to watch. Hundreds of people gathered on the riverbanks on a cold spring morning, the whole river fracturing, the water smoking up through the cracks, great plates of ice grinding and rubbing against the piles of the bridge with a desperate moan. It always excited me as a kid. I shook with excitement, shook with the ecstasy of movement. We all cheered. What we were cheering nobody knew. But now, here, when I listen to Chance, maybe I understand that my memory is the truest picture of my country, bystanders huddled on a riverbank, cheering as the world sweeps by. In our hearts we preferred the riverbank, preferred to live our little moment of excitement and then forget it. Chance doesn't want Americans to forget to keep moving. I don't think that's ignoble.<sup>3</sup>

Canadien, Harry Vincent a décidé de faire sa vie à l'extérieur de son pays en s'associant à la grande épopée filmique qui se développe dans le pays voisin. Voilà donc de quoi a l'air le Canada dans sa perspective extérieure: c'est un Canada diminué, réduit à voir passer la grande histoire en spectateur, tandis que le grand directeur de cinéma américain, du nom de Chance, souhaite saisir sa chance de capter l'histoire et d'en rendre l'esprit dans une œuvre grandiose à l'intention d'un public non pas d'élite mais de masse.

#### **WAYNE JOHNSTON, *THE NAVIGATOR OF NEW YORK***

Faisons un saut du Saskatchewan en Terre Neuve, des Prairies aux Maritimes. Nous y retrouvons le paradigme des *Lettres persanes*, c'est-à-dire celui d'une extériorité fictionnellement construite. Encore une fois, nous avons affaire non pas à un écrivain migrant, mais à la mise en scène d'une migration – mi-fictive, mi-historique – par un auteur canadien “de souche”. Et encore une fois, ce procédé lui permet de jeter un regard externe sur son propre pays et sur sa région d'origine.

Ce roman a également un fond historique, il évoque les grandes expéditions pour atteindre le pôle Nord, donc une période historique autour de 1900 qui correspond à celle explorée par Vanderhaeghe dans *The englishman's boy*. Mais c'est tout d'abord un roman terre-neuvien. Le protagoniste, Devlin Stead est le fils d'une famille sédentaire de médecins de père en fils qui est installée à Saint Johns.

C'est avec le présumé père de Devlin, Francis que la tradition sédentaire se rompt. Il s'engagera inopinément dans des explorations du grand Nord, et laisse sa femme seule, dans le désespoir. Quand elle se suicide, le fils Devlin est adopté par son oncle et sa tante.

Parvenu à l'âge adulte Devlin est contacté par un docteur Cook de New York qui prétend être son vrai père et qui établit un stratagème complexe d'échange par lettres avec son fils, à l'insu de ses parents adoptifs. Le docteur Cook réussit à convaincre

---

<sup>3</sup> VANDERHAEGHE. *The englishman's boy*, p. 181-182.

Devlin à s'engager à son tour dans les expéditions au pôle Nord. Le jeune homme s'embarque clandestinement sur un bateau qui part pour New York, où sont organisées et d'où partent ces expéditions.

Il finit par se trouver pris dans la rivalité entre diverses équipes qui font la course au pôle Nord: celle de son père Cook qu'il accompagne contre celle de Peary qui conteste les exploits de l'autre. Dans une de ces expéditions, son présumé père Francis Stead sera tué. À la fin Cook sombre dans une dépression et avoue à son fils Devlin que sa prétention d'avoir atteint le pôle Nord est fausse.

Un roman donc d'une complexité narrative redoutable. Il combine histoire de famille et histoire d'aventure, en insistant sur un type d'aventure très particulier qu'est l'exploration du grand Nord et la course au pôle Nord.

Il met en scène des migrations qui ont comme centre et point de départ Saint Johns en Terre Neuve, mais qui vont dans deux directions diamétralement opposées: New York et le grand Nord. La structure spatiale du récit est donc basée sur une symétrie qui met en scène une différence radicale: au Nord, les espaces polaires et au Sud la grande métropole étatsunienne. C'est à partir de ces lieux extérieurs qu'est vue Terre Neuve et qu'est vu le Canada. Saint Johns se trouve ainsi être le moyen terme et le centre entre deux espaces dont la concrétisation sémantique n'est pas sans rappeler l'opposition qu'on trouve dans les écrits à teneur anthropologique de Jean-Jacques Rousseau<sup>4</sup> qui distingue des cultures du Nord (nées du besoin autour du feu) et des cultures du Midi (nées de la passion autour du puits):

D'un côté, donc, il y a le grand Nord, en particulier le Pôle Nord comme un lieu de l'absolu. À première vue sa caractérisation semble lui donner le statut d'un non-lieu, tel que conceptualisé par Marc Augé.<sup>5</sup> Du moins, non localisable et impossible à déterminer, il se situe à l'opposé de la catégorie du lieu anthropologique. Mais comme ses conditions extrêmes incarnent un absolu de fixité, d'immuable et d'irrévocable, il ne cadre pas avec la définition du non-lieu qui est un lieu de transit issu de la surmodernité. Il s'agit d'un lieu visé et cherché par les explorateurs, mais il reste introuvable. Sa nature vide, non-marquée, inhumaine et hostile aux humains en fait le lieu asocial par excellence.

Ce type de paysage hivernal et nordique – qu'on trouve d'ailleurs déjà dans le roman *Neige Noire* d'Hubert Aquin – représente un absolu qui pousse les humains à l'extrême et même au-delà de leur humanité. C'est sur ce fond d'absolu que sont projetés les affects et conflits cachés de la société de Saint Johns. Ce paysage devient ainsi un écran révélateur de leurs passions mortifères (paternité, jalousie, violence, homicide). Il s'agit d'une extériorité extrême qui fait apparaître ce qui, en sous-jacence, excède l'ordre social d'un lieu canadien.

De l'autre côté on trouve "the New York connection": la métropole du Sud, aux États Unis, qui incarne un lieu anthropologique par excellence. C'est un lieu extérieur au Canada qu'on rejoint par un déplacement vers le Sud. Chez Johnston, cette connection se pratique par navigation – d'où le titre du livre *The navigator of New York*.

<sup>4</sup> En particulier dans son "Essai sur l'origine des langues" (1817).

<sup>5</sup> AUGÉ. *Non-lieux*. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.

L'océan qui détermine l'insularité de Terre Neuve, d'espace de séparation, devient ainsi médium de déplacement et permet la connection avec le grand monde civilisé. Dans ce roman, New York c'est la connection avec la modernité, avec une "culture chaude" (Lévi-Strauss).

Dans les discussions entre Cook et Develin, il est beaucoup question de New York. Dans les descriptions de la métropole américaine et de sa vie sociale qui en résultent il est question, avec une insistance presque mythifiante, de mutabilité, de mouvement, de métamorphose. Ce qui est mis en relief c'est l'énergie irrésistible qui anime cette dynamique.

New York est essentiellement vue comme une ville, une métropole moderne. Inversement, selon la logique du regard extérieur, on peut dire que, dans ce roman, la modernité de 1900, avec tous ses attributs, apparaît comme un ailleurs, un autre lieu par rapport à l'insularité terre-neuvienne. Vue de New York, Saint Johns devient le lieu de la fixité, de la permanence, demeure d'une société et culture "froide" prise dans les cyclicités de la nature (cf. l'apparition saisonnière des icebergs sur la mer) et condamnée à une autoreproduction sédentaire.

## ROBERT LEPAGE, *NÔ*

Nous faisons un nouveau saut, de la littérature au film et de Terre Neuve au Québec, tout en restant dans la même époque de production: réalisé en 1998, le film *Nô* se situe entre *The englishman's boy* (1996) et *The navigator of New York* (2002). A nouveau, nous avons affaire à une oeuvre qui reprend et met en scène un matériau historique. Et quel matériau! Octobre 1970, pour le Québec, est un matériau historique encore "chaud", "virulent", "sacré" en vertu du vécu traumatisant qui y est attaché pour beaucoup de personnes qui ont subi et vu les mesures de guerre dans les rues de Montréal. Pour d'autres c'est l'événement qui fait l'objet d'une construction de mémoire collective très élaborée. C'est un véritable lieu de mémoire national, tant canadien que québécois.

Comment traiter ce "matériau" dans une oeuvre d'art? Pierre Falardeau l'a fait sous la forme d'un (mélo)drame national dans son film *Octobre* (1994) et a contribué de la sorte à sa sacralisation et à la construction de la mémoire collective.<sup>6</sup> Lepage, dans *Nô*, a osé désacraliser ce matériau en le représentant de manière comique. Aussi, son film ne fut-il pas très bien reçu, surtout au Québec où Lepage a pourtant un public qui lui est acquis parce qu'il voit en lui le plus grand dramaturge québécois et donc un ambassadeur de la culture québécoise de premier ordre.

Une des transformations que Lepage a fait subir à ce drame doublement national est sa transposition en mode comique. Une autre consiste à le montrer par la lorgnette d'un regard extérieur, du moins géographiquement parlant, dans la mesure où il déplace

---

<sup>6</sup> Dans une émission de Radio Canada, en 2000 lors du 30e anniversaire d'Octobre 1970, qui portait sur l'enseignement historiographique de cet événement dans les écoles secondaires du Québec, il est ressorti que la prégnance du film de Falardeau est si forte que, pour bien des élèves, la reconstruction fictionnelle cinématographique se substitue au fait historique.



l'action principale de son film à l'autre côté du globe d'où l'on n'a qu'une connaissance médiatisée, à distance, de ce qui se passe au Canada, et plus particulièrement au Québec. Lepage traduira ce regard extérieur en termes de technique cinématographique: le lieu d'observation est filmé en couleur, les événements au Canada en noir et blanc, comme pour marquer une distance à la fois géographique et médiatique.

La situation fictionnelle est la suivante: Une troupe de théâtre québécoise joue, sous la direction d'un dramaturge français, une pièce de Georges Feydeau (*La dame de chez Maxime*) au pavillon canadien de l'exposition mondiale d'Osaka pendant que, au Québec, ont lieu les événements d'octobre 1970.

Sophie, une des actrices (magistralement jouée par Anne-Marie Cadieux) qui joue dans cette pièce sans enthousiasme le rôle d'une prostituée, apprend à Osaka qu'elle est enceinte, mais elle ne sait pas qui est le père de l'enfant qu'elle porte en elle. Une amie aveugle qui est interprète l'aide à changer son billet d'avion et à trouver au Japon une clinique pour pratiquer un avortement. Elle hésite entre rentrer tout de suite et suivre ce plan qui consisterait à différer son retour au pays, ce qui lui ferait "rater" ce qui se passe à Montréal. Elle ne réussit pas à établir un bon contact par téléphone avec son ami Michel, écrivain et intellectuel, qui se trouve à Montréal, et qui est lui-même engagé dans un des deux enlèvements d'octobre 1970.

Québécoise plongée dans un milieu indépendantiste, mais sans convictions politiques profondes,<sup>7</sup> elle se trouve donc à la fois déplacée et déphasée par rapport aux événements historiques qui la concernent mais qui ont lieu à l'autre bout du monde, littéralement aux antipodes. Elle finit quand même par décider de rentrer tout de suite, mais seulement pour se trouver devant un appartement détruit par la manipulation maladroite d'une bombe artisanale et pour se faire arrêter par la police. Chose qui est faite avec une certaine violence, ce qui lui fait faire une fausse couche.

On peut considérer la figure de Sophie comme le personnage central de ce film: elle est une actrice médiocre qui joue dans une pièce de vaudeville, elle est mal prise dans sa vie: a un ami felquiste mais ne sait sur quel pied danser avec lui, attend un enfant mais ne sait pas de qui, essaie de communiquer avec Montréal mais n'y réussit pas, ne sait pas si elle doit tout de suite rentrer à Montréal ou "s'occuper" de sa grossesse tant qu'elle est au Japon, ne sait pas jusqu'à quel stade de la grossesse on peut faire un avortement, se laisse maladroitement entraîner dans une invitation par l'attaché culturel du Canada, saoule, elle fait des déclarations indépendantistes qu'elle retire aussitôt, elle finit par se retrouver, 10 ans plus tard, après le référendum de 1980, dans un milieu embourgeoisé – désormais filmé en couleur! – avec son ami Michel qui avait l'air de vouloir la lâcher 10 ans plus tôt, et, sur ses insistances, elle aura peut-être un enfant avec lui.

Même si, sur des bases théoriques, je n'aime pas la thèse de Fredric Jameson<sup>8</sup> qui affirme que les personnages des littératures du Tiers Monde ont tendance à devenir des allégories nationales, je ne puis m'empêcher de reconnaître en Sophie la figure d'une

---

<sup>7</sup> Cf. la scène aux toilettes où elle apprend par deux collègues de la troupe de théâtre ce qui se passe à Montréal, et ceci sous les fous rires de ces deux collègues qui sont en train de fumer du haschisch.

<sup>8</sup> JAMESON. *Third-world literature in the era of multinational capitalism*, p. 65-86.

allégorie nationale québécoise. Et ceci surtout sur la base de la célèbre phrase de Fernand Dumont qui affirme que tout intellectuel québécois porte son pays comme un enfant dans son ventre. Lepage reprend cette affirmation figurée en la littéralisant dans la figure de Sophie et de son enfant qu'elle n'aura pas. Il va de soi qu'il ne s'agit pas d'une allégorie nationale flatteuse pour le Québec et encore moins pour les Québécois indépendantistes.

Même traitement comique du côté des représentants du Canada: on connaît l'attaché culturel et son épouse, tous deux québécois francophones. Ce qui veut dire que, sur "la scène" d'Osaka et de l'exposition mondiale, le problème ou conflit québécois-canadien se répète et se dédouble, également de manière vaudevillesque. Le couple Walter et sa femme Patricia est caricaturé: lui, spontané un peu naïf, bonne pâte, incapable de jouer des jeux diplomatiques de haute volée, prêt à donner suite à la première séduction, il finira par coucher avec Sophie; elle, prétentieuse et calculatrice, se prend pour une autre, prétend étudier et comprendre la différence culturelle japonaise, se targue de culture, prend un malin plaisir à se montrer supérieure tant à son mari qu'à Sophie.

Par rapport aux événements d'octobre 1970, un des drames politiques les plus sérieux qu'a connu le Canada dans son histoire récente, Lepage opère donc une double distanciation – à la fois au sens propre et au sens figuré de la *Verfremdung* brechtienne. Dans leur représentation filmique il les rend doublement "étrangers" à qui ils collent trop à la peau, il les désacralise par deux procédés: le premier est le regard extérieur: vus de très loin, sous l'effet d'une déconnection diégétique, ces événements prennent moins de relief, semblent avoir moins d'importance (cf. leur représentation en noir et blanc dans un film en couleur) et s'avèrent moins glorieux ou tragiques que ne l'est leur fixation dans la mémoire collective. Par ce regard distanciant Lepage opère donc une certaine prise de distance critique qui, par moments, frôle la satire. Le second procédé consiste à les médiatiser par le théâtre, et plus particulièrement par un théâtre léger, de boulevard, qui vise à divertir et à faire rire. Le coup de génie, ou le crime pendable de Lepage consiste donc à traiter de manière légère une matière historique des plus sérieuse pour le Canada: les événements d'octobre 1970 au Québec, c'est-à-dire la menace de l'éclatement du pays et de son démantèlement par la "séparation" d'une de ses constituantes.

Dans ce film, les "affaires canadiennes" sont donc montrées de loin et médiatisées par le théâtre et par le jeu théâtral. Et ce jeu théâtral vient en deux versions "étrangères": D'une part il y a le théâtre nô japonais:<sup>9</sup> sérieux, stylisé, dans lequel le contenu dramatique est entièrement contrôlé par la ritualisation du jeu, des costumes, des masques, de la musique. D'autre part, il y a le théâtre léger français représenté par le théâtre de boulevard de Georges Feydeau. La troupe québécoise va jouer au Japon ce genre de théâtre, mais au pavillon canadien. Tout en étant à l'autre bout du monde, elle ne quitte donc jamais vraiment la scène canadienne.

Lepage nous offre un bout de théâtre nô, avec commentaire en voix off, avant le générique même de son film. Plus tard c'est le théâtre de boulevard qui domine, mais

---

<sup>9</sup> D'où le titre du film, dans lequel peut également résonner, par un jeu de mots, le "non" que le peuple québécois a donné au référendum de 1980 sur l'indépendance politique du Québec.

monté souvent avec des éléments de la bande sonore du nô. Le sérieux superposé au comique? Ou: le comique qui ne réussit pas à entièrement effacer le sérieux? Quoi qu'il en soit, Sophie qui joue dans la pièce de Feydeau, est prise d'un malaise et obligée de sortir lorsqu'elle assiste en spectatrice à une pièce nô.

Ainsi, dans son film *Nô*, Robert Lepage est-il allé à contre-courant de la sacralisation dans certains milieux d'un des épisodes les plus sombres de l'histoire canadienne récente : les événements d'octobre 1970. Il obtient cet effet de désacralisation par l'activation conjointe de deux expédients fictionnels: le regard extérieur de Canadiens et Québécois sur le conflit canado-québécois et la transposition théâtrale vaudevillesque du sérieux politique. Certes, cette "migration" du point de vue de l'observation n'est que fictionnelle et n'implique donc pas de migration biographique comme c'est le cas des auteurs de la littérature migrante. Mais elle n'en ouvre pas moins un écart comportant un potentiel de connaissance différente, voire de critique.

S'y ajoute ce que les trois œuvres considérées ici ont également en commun: le passage de la matière traitée par un filtre de médiation qui a pour résultat d'augmenter l'effet de distanciation. Chez Vanderhaeghe, il y a de la transposition cinématographique de l'histoire en spectacle d'*entertainment* pour le grand public. Chez Johnson, c'est le détour par le média de la lettre, détour que la littérature a déjà adopté depuis l'émergence du genre "roman épistolaire", mais qui n'en impose pas moins au discours littéraire une logique communicationnelle qui n'est en principe pas la sienne. Et chez Lepage, c'est la distanciation théâtrale, et plus spécifiquement vaudevillesque, qui accentue l'étrangeté du regard, et par conséquent son acuité critique.<sup>10</sup>

## CONCLUSION

Les trois œuvres brièvement analysées ici ont en commun non pas une histoire de migration, mais un dispositif qu'on pourrait appeler une migration fictionnelle de l'observateur. Ce dispositif consiste en un déplacement du poste d'observation à l'extérieur du Canada afin d'obtenir un regard différent sur le Canada. Ce regard n'est pas celui du migrant devenu Canadien et qui raconte son histoire de migration mais celui d'un Canadien fictif qui se déplace en-dehors de son pays et qui, forcé ou délibérément, jette un regard nouveau, décapant, voire critique sur son pays et son histoire. À cette fictionalisation du regard extérieur s'ajoute, une médiation qui augmente encore l'effet de distanciation

Sous ce regard extérieur, qui est une version particulière du paradigme des *Lettres persanes*, le Canada apparaît comme étrange, comme sous les yeux d'un étranger qui, dans le cas des trois œuvres examinées, se trouve à n'être, en vérité, qu'un Canadien à l'étranger.



---

<sup>10</sup> Ces intermédialités sont devenues monnaie courante au cinéma. Je mentionne à titre d'exemple le traitement cinématographique du média télévision dans des films comme *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) et *Pleasantville* (Gary Ross, 1998), ou encore le détour par le théâtre dans le film *Dogville* (Lars von Trier, 2003).

## RESUMO

Pais de imigração, o Canadá é rico em textos literários – tanto anglófonos como francófonos – escritos por imigrantes. Recentemente, a crítica literária, interessada na representação da alteridade cultural, desenvolveu o paradigma da “literatura migrante”. Ora, existe um estratagema bastante antigo para lançar um olhar estranho e estrangeiro sobre a própria cultura, que consiste em inventar um observador exterior que se desloca. Aplicado de maneira paradigmática na obra *Les lettres persanes* [*Cartas persas*], de Montesquieu esse estratagema apresenta uma modalidade particular quando o olhar exterior é narrativamente construído pelo deslocamento de um personagem, que, longe de ser estrangeiro, vem de sua própria cultura – canadense no caso – e se desloca para lançar um olhar exterior sobre ela. De fato, esse olhar interno, transformando-se em externo, adquire um potencial crítico. Analisa-se aqui esse estratagema, com o objetivo de ressaltar seu valor crítico, em dois romances – *The englishman’s boy*, de Vanderhaeghe, e *The navigator of New York*, de Johnston – e no filme *Nô*, de Robert Lepage.

## PALAVRAS-CHAVE

Migração, mobilidade cultural, estratagema do olhar alheio, literatura canadense, cinema estrangeiro

## RÉFÉRENCES

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux*. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil, 1992.
- JAMESON, Fredric. Third-world literature in the era of multinational Capitalism. *Social Text*, n. 15, p. 65-86, 1986.
- JOHNSTON, Wayne. *The navigator of New York*. Toronto: Alfred Knopf, 2002.
- MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. Paris: Garnier, 1960.
- NÔ. Direção: Robert Lepage. País: Canadá: New Yorker Films/Alliance Atlantis Communications Inc, 1998 (85 min.)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Essai sur l’origine des langues. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres posthumes*. Paris: A. Bélin, 1817. Tome III. p. 501-543.
- VANDERHAEGHE, Guy. *The englishman’s boy*. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.