

L'Indien, mon frère : Identité, nationalité et indianité dans *Le Confessionnal*

Bruno Cornellier
l'Université Concordia (Montréal)

Résumé

Plusieurs critiques ont déjà commenté ce qu'ils considèrent comme la structure profondément hétérocentrique de l'allégorie nationale au Québec, alors que le corps *queer* vient généralement connoter l'immaturité identitaire et l'incapacité d'entrer en rapport avec l'autre. Cet essai propose alors de démontrer comment, dans *Le Confessionnal* (1995) de Robert Lepage, le corps sauvage et sexualisé de l'Indien (Moose) est associé au corps *queer* en tant que sujet colonial et représentant privilégié, en terre américaine, de toutes les marginalités. De sorte que cette indianité/américanité, qui unit dans le fantasme ces deux figures, serait indicative de cette tension qui, dans le film, relie deux désirs qui semblent de prime abord vouloir s'opposer : d'un côté, il y a ce désir évident de repenser l'identité individuelle/collective en terme processuel et en tant qu'acte individué de volonté, en marge du modèle hétérocentrique, et de l'autre, ce retour vers le paradigme sauvage qui fait de l'Indien le miroir et le dépositaire silencieux et passif de la quête identitaire euro-américaine.

« *En faisant ce film, je pensais échapper à cette fameuse quête identitaire québécoise. Je n'y échappe pas plus que les autres* » Robert Lepage¹

« The *indians* », écrit le romancier et essayiste anishinaabe Gerald Vizenor (1998, pp. 14–5), « are the romantic absence of natives; [...] natives are the presence, and *indians* are simulations, a derivative noun that means an absence, in my narrative ». À ce titre, les discours identitaires et coloniaux euro-américains se sont efforcés, depuis Colomb, de codifier et normaliser cette absence afin de lui donner corps et présence en fonction de stratégies locales d'assujettissement. Ainsi, à partir d'énoncés, de formations discursives et de structures de savoir variables selon les lieux et les époques, l'imaginaire colonial euro-américain — auquel participent toujours, à divers degrés bien sûr, les cultures francophones d'Amérique — aura historiquement créé une *présence* autochtone bien à lui en la figure fantasmatique de l'Indien. L'Indien est ainsi mis en récit, c'est-à-dire qu'il est fixé dans le temps linéaire de la narrativisa-

tion des nations émergentes et de leurs cosmogonies, dans la grande chaîne comparative et perfectible des races et des peuples. Or, ce n'est pas pour autant que cette absence historiographique de l'autochtone, devenu objet exotique de spectacle et de fantasme, puisse participer activement à la fondation de ces nations nouvelles. En effet, dans la mesure où l'Indien « [n'a] rien (d')écrit » (Thérien 1991, p. 34), donc pas d'histoire, de voix ou de posture culturelle assez stable et institutionnalisée pour en faire un sujet ou un interlocuteur « égal » à l'intérieur de la culture dominante, il ne nous reste bien souvent, pour penser sa présence, que les discours qui sont proférés à son endroit et en son absence.

Nous faisons donc face à un problème de taille : est-il possible, dans nos contextes nationaux euro-américains, de décrire ou représenter cette altérité et cette marginalité autochtone, cette figure de « l'autre », sans la marginaliser ou la scarifier davantage, et doublement, en tant qu'Autre? Dans la mesure où faire des représentations, c'est d'abord et toujours situer une singularité ou une possibilité à l'intérieur d'un contexte cohérent — à l'intérieur d'un « déjà situé » —, il apparaît alors que cette altération (*othering*) constitue justement, en quelques sortes, le *sine qua non* de toute représentation. Similairement, chercher à (se) représenter la nation présuppose que l'on reconnaisse le fait de sa cohérence — ou, pourrions-nous dire, de son « organicité », pour reprendre cette courante métaphore sociobiologique — et donc aussi arriver à situer et localiser ce qu'elle n'est pas : arriver à situer ses corps étrange(r)s. Ainsi, si le sujet national veut se reconnaître et s'identifier en tant qu'organe constitutif de ce tout qui constitue la nation et la rend représentable, il lui faudra bien aussi pouvoir reconnaître sur son corps même les marques et les effets qui renvoient à l'unicité et la cohérence du corps national qui l'incarne et qui est incarné par lui.

Cette anthropomorphisation de la nation, à laquelle on confère une identité (ou une crise d'identité), participe, dans le champ littéraire ou filmique, à une logique semblable lorsque le destin d'un personnage (ou d'un groupe de personnages) est associé par allégorie à celui d'une collectivité. C'est-à-dire que s'installe dans ou au-dessus du texte (ou du moins dans les stratégies interprétatives mise en place afin de le *comprendre*, ce texte) une adéquation entre l'expérience individuelle des personnages et la mémoire ou l'Histoire d'une collectivité.²

Fredric Jameson (1986, p.72) à propos des littératures du tiers-monde³ dans un contexte de décolonisation, appelle *allégorie nationale* ce mode spécifique d'articulation textuelle et symbolique du subjectif et du public (ou du poli-

tique); une idée souvent reprise d'ailleurs dans l'analyse et la critique de la littérature et du cinéma au Québec. De sorte que la psychologie des textes, ou plutôt leur dimension libidinale, suscite selon lui une lecture qui se poserait d'abord en termes politiques et sociaux, et ce, à travers un parcours individuel.⁴ Dans ce contexte, ce qui, à mon sens, rend l'exemple québécois si fascinant et singulier, c'est que ses propres discours de décolonisation et d'émancipation nationale doivent, allégoriquement, savoir rendre compte de la présence autochtone sur son territoire, et ce, malgré la menace (légale et politique) que cette présence représente pour le projet souverainiste dans son ensemble.⁵

À ce titre, par la façon dont il entrecroise la quête familiale/identitaire de ses principaux protagonistes avec certains événements, mythes et récits constitutifs de (et du) Québec de 1952 et de 1989, *Le Confessionnal* (1995) de Robert Lepage, depuis sa sortie en salle, a constitué pour la presse et les publics québécois et canadien un texte idéal pour ce type de lecture allégorique. Or, dans le cas qui nous occupe ici, ce film est d'autant plus intéressant puisque c'est par le métissage avec une certaine idée d'indianité que la renégociation de la quête identitaire de ces personnages principaux (et donc, allégoriquement, celle de la collectivité) est mise en scène. Je propose donc, par le biais de ma propre lecture du film, de réfléchir à cette idée d'allégorie nationale en tant que stratégie interprétative et mode spécifique de représentation, de production et de systématisation d'une collectivité autour de l'expérience individuelle d'un personnage ou d'un groupe de personnages. Comme nous le verrons dans la suite de cet essai, plusieurs auteurs ont déjà commenté et critiqué la structure généralement hétérocentrique et normalisatrice de l'allégorie nationale au Québec. J'entends alors démontrer comment, dans le film de Lepage, le corps sauvage et sexualisé de l'Indien (Moose, le strip-teaseur) est associé au corps *queer* (celui de Marc Lamontagne, le frère de Pierre) en tant que sujet colonial et représentant privilégié, en terre américaine, de toutes les marginalités. De sorte que cette indianité/américanité, qui unit dans le fantasme ces deux personnages, serait indicative de cette tension qui, dans le film, relie deux désirs qui semblent de prime abord vouloir s'opposer : d'un côté, il y a ce désir évident de repenser l'identité individuelle/collective en terme processuel et en tant qu'acte individué de volition, en marge du modèle hétérocentrique, et de l'autre, ce retour vers le paradigme sauvage qui fait de l'Indien le miroir et le dépositaire silencieux et passif de la quête identitaire euro-américaine.

Le Confessionnal et l'allégorie nationale au Québec

Une étude attentive de la réception canadienne et québécoise du *Confessionnal* de Robert Lepage — c'est-à-dire de ce qui a été *dit*, mais surtout *écrit* à l'endroit du film, et ce autant dans les revues cinéphiliques que dans les médias de masse — révèlent certaines récurrences qui gouvernent la lecture du film, alors que la critique médiatique interprète généralement l'expérience individuelle et familiale de ses personnages principaux — celle des frères Pierre et Marc Lamontagne (Lothaire Bluteau et Patrick Goyette) — en tant qu'allégorie de la « crise » identitaire québécoise. De sorte que le Québec qu'imaginent les critiques du film de Lepage répondra fortement à cette adéquation directe entre la quête identitaire des personnages individuels et celle de l'ensemble de la collectivité nationale qui, bien qu'en « crise » identitaire, est conçue comme étant relativement homogène, cohérente et localisable (c'est-à-dire euro-américaine).

Par exemple, Steve Kokker (1995, p.17), de l'hebdomadaire montréalais *Hour*, écrit : « it [would be] Lepage's intentions to show that, just as a person's past determines the unfolding of the rest of their life, so too does a society's past map the blueprint of its future » ; ou, selon Judy Gerstel (1995) du *Toronto Sun*, « the search for the father [in *Le Confessionnal*] is the search for the fatherland ». Et de façon encore plus explicite, Brian D. Johnson (1995, pp. 56–58) dans *MacLean's*, écrit à propos de Lepage : « like the country, his identity is in constant flux [...] a case study of Canada's split personality ».

La presse francophone suit généralement le même filon : « Ces personnages qui se débattent entre le passé et l'avenir pour comprendre qui ils sont, maintenant, sont les enfants naturels de Québec » (Foullanty 1995, p.15); « Du confessionnal religieux des années 1950 au prétoire libidineux d'un bar de danseuses de la Rive-Sud, Lepage réalise un trait d'union symbolique entre un Québec étouffé par le clergé et celui d'aujourd'hui, en pleine crise d'identité, à l'image de ces deux apôtres, Pierre et Marc » (Provencher 1995).

Ainsi, en tant que stratégie interprétative, cette inscription du film en tant qu'objet national et collectif implique d'un côté la réitération de certains éléments textuels définis comme relativement stables et constants dans la définition de la nation, et de l'autre la disqualification des éléments jugés non pertinents, non représentatifs ou plus simplement marginaux dans l'élaboration et la cohérence générale du film et de la collectivité qu'il représente. Il n'est alors pas si surprenant de constater qu'en fonction de la récurrence du paradigme biculturel canadien/québécois entretenu par la presse et les revues

cinéphiliques dans leur lecture du film, l'incommodante présence de Moose (Bill Merasty), le strip-teaseur autochtone de Charny, ne sera mentionnée nulle part dans l'abondante littérature critique consultée à propos du film. Certes, la disparition de l'Indien dans les discours médiatiques entourant le film peut très certainement être expliquée et justifiée autrement, ne serait-ce que par sa présence physique somme toute négligeable, ou du moins marginale, à l'intérieur du film. Or, sa présence symbolique est, nous le verrons, capitale sur le plan de l'identitaire, dans la mesure où son corps marginal renvoie, comme l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari, à l'ébauche inachevée d'une collectivité nationale opérant en mode « mineur ».

Dans leur ouvrage sur Kafka, Deleuze et Guattari (1975) soulignent en effet comment, dans le champ des littératures mineures, tout prend une valeur collective et politique. Si bien que pour eux, c'est la littérature qui sera positivement chargée d'élaborer et de soutenir une conscience nationale et collective, un *sujet* collectif, voire même un sujet révolutionnaire. Robert Schwartzwald, Bill Marshall et Peter Dickinson, pour ne nommer que ceux-là, ont à ce titre décrit et critiqué ce qu'ils perçoivent, dans le champ cinématographique,⁶ littéraire et politique québécois, comme la structure profondément hétéronormative des discours nationalistes et allégoriques locaux depuis la Révolution tranquille. Selon eux, le corps *queer*, dans un contexte de décolonisation, viendrait généralement et simplement connoter, à l'intérieur du grand roman révolutionnaire familial/national, l'immaturité identitaire et sexuelle, la soumission à l'autorité et l'incapacité d'entrer en relation avec l'autre. Thomas Waugh (1981, p.13) émet des critique similaires à propos de ce qu'il perçoit comme l'homophobie récurrente dans la tradition anticléricale et nationaliste québécoises après la Révolution tranquille, et dans la propension de son cinéma à établir « une équation entre l'accomplissement sexuel et l'accomplissement national ».⁷ Si bien que, comme l'explique Schwartzwald (1991, p. 145), en ramenant toute la question identitaire au système de parenté et à l'unicité du *topo* qui permet d'entrer en contact avec l'autre selon un principe hétérocentrique, l'homosexualité, en marge d'un régime identitaire hégémonique, est dès lors « dépourvue de toute autonomie en tant que pratique désirante » et en tant que pôle positif et performatif d'identités.

Comme nous l'observerons maintenant à travers notre analyse du film de Lepage, les corps sauvages, sexualisés et spectaculaire de Moose, l'Indien, et de Marc, le prostitué, sont tous les deux représentatifs, dans un contexte allégorique national, de cette mise à l'écart, de cette altération du corps marginal ou atypiques, du corps « autre », de « l'ailleurs », bien qu'étant *là*, observé à distance. À la différence qu'au sein du roman familial mis en scène

par Lepage, ce corps « autre », celui de Marc, bien qu'il soit marginalisé, fait partie intégrante de l'organe familiale, et donc, par allégorie, de l'organ(ism)e national. De plus, son identité nomadique est rendue d'autant plus complexe par son association figurative avec le corps sauvage et littéralement mis à distance de l'Indien (Moose). De sorte que l'inquiétante étrangeté qu'annoncent l'apparition projective de ces deux figures liminales, à l'intérieur du récit familial/national narré par Pierre Lamontagne, déstabilise l'intégrité et la cohérence des frontières et du désir de Soi. Ils rendent poreuse et amorphe (en opposition à cristalline) l'épiderme servant de limite et d'aboutissement à qui je suis, moi la nation.

De l'érotisme du corps sauvage : Moose, Marc

Moose sert deux fonctions principales dans le film: d'abord, celle d'objet sexualisé du regard (mâle), et ensuite, celle de médiateur ou de passeur entre Marc et Pierre dans leur quête identitaire. Je m'attarderai d'abord à la première de ces deux fonctions à travers l'analyse du spectacle de strip-tease, dans le bar de Charny.

D'entrée de jeu, cette séquence vient marquer visuellement le silence et l'anonymat de Moose, qu'on ne voit que de dos tout au long de sa performance scénique. Ainsi, alors que Pierre, chétif et maladroit, prend position au milieu de cette foule de campagnards/banlieusards aux allures très « virilement » connotées (c'est le moins que l'on puisse dire!), Moose, de son côté, est bien campé sur scène, les pieds et les bras écartés et montrant son dos et ses fesses au public rassemblé autour de quelques bières. Ses jambes sont solidement postées sur une peau de bête et ses bras agrippent fermement la barre d'un trapèze. Devant lui et faisant face au public, Manon, elle aussi accrochée au trapèze et serrant ses cuisses contre l'abdomen de Moose, domine manifestement ce dernier et, plantée au-dessus de lui, elle fixe du regard les spectateurs tout en retirant violemment son soutien-gorge. Elle glisse ensuite vers le bas, sur la peau de bête, rampant entre les jambes de Moose qui, cadré des fesses jusqu'au mollet, garde la même position de soumission. Manon sort alors un poignard qu'elle prend soin de bien montrer au public; puis, agrippant d'une main les fesses de son acolyte et brandissant l'arme de l'autre, elle feint de lui asséner un coup brutal aux parties génitales, après quoi Moose, d'un geste acrobatique, disparaît hors du cadre.

Emblème de l'Amérique nue et sauvage, Moose sert principalement ici à appuyer la performance scénique de la femme blanche. Loin du bon sauvage rousseauiste, nous sommes ici dans le territoire du sauvage ignoble,

dans le fantasme de la captivité et de la sexualité primitive, ostentatoire et animale. Si, historiquement, les récits et fantaisies d'enlèvements faisaient de la femme blanche la captive de l'Indien menaçant, sombre et sexuellement actif,⁸ la version mâle du fantasme fait ici de l'insubordination (sexuelle) du sauvage l'objet de la captivité et de la soumission, et de la femme exotique et mystérieuse le pôle actif de la narration et de la punition.

Or, ce n'est pas n'importe quelle femme blanche qui émascule l'Indien. En effet, le personnage scénique de Manon, bardée de plume et accroupie, prédatrice, sur une peau de bête, se drape des traits et de l'accoutrement que l'on confère au stéréotype de la squaw : celui de la femme indienne sexualisée et brutale, maîtresse ou amante de l'homme blanc autant que de l'Indien, qui est redoublé ici du fantasme de la femme fatale et de sa primitive violence castratrice. Toutefois, le subversif pouvoir d'insoumission et de violence sexuelle qu'exerce Manon sera minimisé par sa position bien précise dans la hiérarchie de l'échange (échange de regard et échange d'argent) entre l'espace scénique qu'elle occupe et celui du regardant/client. Ainsi, à l'intérieur de cette violente mise en scène de prédation hétérosexuelle, la sexualité de Manon, tout comme celle de Moose, est vite rendue inoffensive. Les hommes du bar assistent donc non pas à la séduction ou à l'idéalisation du corps sauvage du guerrier indien, mais plutôt à son inverse : à son humiliation, sa servitude et son châtiment, qu'ils « commanditent » (ils paient) pour assouvir la positivité de leur propre désir.

Cette érotisation du corps et du geste « sauvage » n'est bien sûr pas nouvelle et n'est pas spécifique au contexte québécois et canadien contemporain. Dans le contexte de la conquête de l'Amérique par les puissances impériales européennes, la nudité du « sauvage » est rendue explicite et occupe presque tout le champ du discours et de la représentation des peuples indigènes dans les écrits et les récits de voyage des explorateurs. Comme l'explique Daniel Defert (1995), c'est par sa nudité que ce monde nouvellement découvert peut être dit « nouveau », et c'est aussi cette nudité qui servira à décrire les peuples qui y habitent. Nus et de la sorte perçus comme étant fondamentalement pauvres et dépouillés de toute culture (le vêtement servant ici à mesurer les rites, coutumes et traditions d'un peuple à l'intérieur d'un ordre ethnographique hiérarchique), le corps sauvage des indigènes d'Amérique signe d'entrée de jeu sa différence. Son corps en mouvement, gesticulant, devra donc être immobilisé, systématisé et fixé dans un passé-présent narratif stable afin d'être assujéti à la discipline coloniale et à son régime de savoir.

Est-ce dire pour autant que l'autochtone (ou la femme blanche) qui accepte de la sorte de « jouer à l'Indien » puisse être défini comme simple « victime » ou collaborateur passif dans l'économie binaire des jeux de pouvoir coloniaux et de leur vocabulaire? Car c'est volontairement que Moose semble se livrer à ce jeu de mise en scène, et il tire ostensiblement un certain profit pécuniaire en acceptant de porter le masque qu'on lui tend. Comme l'indique Louis Owen (2001, pp. 17–18), l'Indien nord-américain, s'il veut accéder au langage et être entendu, doit souvent accepter de son plein gré de porter et d'assumer le masque imaginé par l'homme blanc, soit celui d'une étrangeté familière ou d'un exotisme contrôlé (« managed exoticism »). À ce propos, Julia Kristeva (1988, p.16) explique comment cette « soumission » volontaire « renforce l'étranger dans son masque », c'est-à-dire dans cette « seconde personnalité impassible », cette « peau anesthésiée dont il s'enrobe pour se procurer une cachette ». De telle sorte que nous devrions parler moins d'une « soumission » que d'une forme d'esquive ou d'exploitation positive et délibérée du faux-semblant; bref, d'une exploitation stratégique de la rhétorique de l'authenticité.

Or, le film de Lepage procure-t-il pour autant à Moose les outils nécessaires pour qu'il puisse renégocier le rapport d'échange et les relations de pouvoir qu'il entretient avec ses « créanciers » et qui gouvernent sa parole, son identité et les représentations qu'on en fait dans la culture dominante? Certes, il est intéressant de constater comment le film, plutôt que de simplement reproduire cet Indien imaginaire et érotique, s'intéresse aussi à sa mise en scène et aux stratégies d'énonciation mises en place pour le dire et le montrer. Autrement dit, le film illustre explicitement la relation de pouvoir afférente à cette érotisation de l'indigène dans le discours colonial. Or, au-delà ou à-côté de cette spectacularisation du spectacle sauvage lui-même, quelle(s) voix porte Moose et à quelle fin?

À ce titre, le film de Lepage s'inscrit dans une importante tradition de films québécois qui font de la sexualisation du corps Indien l'un de leurs thèmes principaux. Pensons, pour ne nommer que ceux-là, à Gilles Carle (*La mort d'un bûcheron*, 1973) et à Jean-Pierre Lefebvre (*Les maudits sauvages*, 1971), qui mettent en scène de façon explicite cette érotisation du corps « sauvage ». Le corps sexualisé est ici celui de l'effeuilleuse, dont la sexualité est représentée négativement afin de connoter son assujettissement au pouvoir et au voyeurisme (mâle) du sujet colonial dominant. Une nuance s'impose cependant, car la strip-teaseuse du film de Carle — tout comme Manon dans *Le Confessionnal* d'ailleurs — n'est pas amérindienne, mais bien blanche. C'est donc au niveau figuratif que l'association à l'Indien s'opère. Ainsi, si le corps

« de chair et d'os » est bien blanc, ses traits, eux, rappellent ceux du corps nu de la femme sauvage en tant que symbole et icône de l'Amérique-Terre Nouvelle, tels que reproduits dans l'iconographie coloniale depuis Colomb jusqu'à Cartier et Champlain.⁹ Mais lorsque cette indianité est associée, chez l'homme, au corps métis ou bien à celui du blanc nomade, ce « Québécois-devenu-Indien » — tel qu'idéalisé au Québec dans la figure emblématique du *coureur des bois*,¹⁰ depuis Radisson¹¹ jusqu'à François Paradis (dans *Maria Chapdelaine*) —, cette sexualité occupe soudainement un pôle actif et dominant, par exemple dans *Red* (Gilles Carle, 1970), dans *Visage Pâle* (C. Gagnon, 1985) ou chez le coureur des bois des *Maudits sauvages*.

Martin Lefebvre (1998, p. 95), dans son article sur *Le Confessionnal*, est à ce titre le premier critique — et à ma connaissance le seul — qui, quoique brièvement, fait état à la fois de la présence de Moose dans le film et du rôle que joue son indianité dans le récit identitaire de Marc.¹² En effet, Marc, « homeless » et nomade, enfant de « mauvaise naissance » — un Métis en somme —, est le fils illégitime d'un père canadien-français, chauffeur de taxi et porteur d'eau pour l'élite économique, politique et ecclésiastique (et même narrative lorsque, à la fin du film, il devient chauffeur pour Alfred Hitchcock) et d'une mère ménagère qui travaille au presbytère. Comme l'Indien, comme sa mère et comme Manon, Marc, « pute de service » pour Massicotte, un ex-prêtre homosexuel devenu diplomate, est aussi au service « sexuel » du Confessionnal, c'est-à-dire d'un régime religieux/politique de surveillance et de discipline de l'identité et de la sexualité. Inadapté et indocile face l'autorité, Marc, tout comme le coureur des bois du film de Jean-Pierre Lefebvre, résume en ses traits cette parenté imaginaire, omniprésente dans la littérature québécoise depuis et avant la Révolution tranquille, entre l'Indien et le Canadien français devenu Québécois.

Ainsi, lorsque, sous le régime britannique, le Français de la Nouvelle-France devient, comme l'Indien, un colonisé, et lorsque le Canadien français, contre la métropole culturelle franco-européenne (Paris) et contre le régime colonial local (Ottawa), se fait Québécois, sa quête identitaire est projeté horizontalement au fil du territoire diffus et imaginaire d'une Amérique dont l'Indien constitue l'originalité et le référent primordial.¹³ Comme l'indique l'historien Gérard Bouchard (2001, p.13) à propos de celles qu'il appelle les « collectivités neuves » — c'est-à-dire ces enclaves coloniales qui se distinguent à partir du moment où ses « immigrants primitifs ou leurs descendants accèdent au sentiment de former une société autre, à distance » de la métropole — c'est l'Indien qui vient généralement connoter l'américanité de la nation émergente, bref sa nouveauté face à la culture métropolitaine européenne.

Ainsi, selon que l'on s'inscrive en continuité ou en rupture face au régime colonial métropolitain, l'Indien sera ou bien relégué au rang d'altérité négligeable (il servira alors au mieux d'intermédiaire commercial et sera disqualifié au plan de l'identitaire), ou bien il sera intégré (symboliquement et non pas physiquement) à l'intérieur de récits identitaires qui tenteront de dresser une filiation (réelle ou imaginaire) avec cet Indien qui nous distingue de l'altérité métropolitaine ou européenne. D'où la complexité de la position de l'Indien dans la culture québécoise. Il est « autre », mais il n'est pas étranger. Si bien que je romps avec la métropole et je me fais « Américain¹⁴ » en m'associant, dans le fantasme, à l'Indien, l'habitant d'origine. Or, je ne suis pas pour autant immigrant. Je suis chez-moi. Comment régler cette contradiction, sinon qu'en dressant un lien de parenté avec l'Indien, mon frère...? Si bien que l'Indien, relativement silencieux dans le cinéma et la culture populaire et littéraire, ne sert bien souvent qu'à prolonger ou servir d'analogie à l'oppression des franco-québécois. Et par le métissage réel ou imaginaire de l'homme blanc avec les cultures autochtones, l'Indien sert enfin à idéaliser cette intempérance et cette insubordination que l'on reconnaît à l'homme québécois. Ce que Massicotte, dans le film de Lepage, appelle le côté « dionysiaque » des Québécois.

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

Ainsi, lorsque les truites congelées que ramène Moose (« l'original ») dans la chambre du motel commencent à pourrir, les deux hommes se rendent ensemble à l'Aquarium de Québec afin d'en nourrir les phoques. Pris en chasse par les gardiens de ce zoo marin, Marc termine sa course par un choc violent dans un mur de verre, avant d'être conduit au poste de police. L'aquarium, en tant que cage de verre et dispositif zoologique/ethnographique d'observation et de surveillance, est d'ailleurs un motif récurrent dans le film. Peter Dickinson (1995), dans son analyse des films de Lepage, s'intéresse

lui aussi à l'aquarium en ce qu'il est représentatif, par analogie, de ces deux dispositifs foucauldien de surveillance et de discipline que sont le confessionnal catholique et le panoptisme.¹⁵ Toute la séquence du sauna participe aussi à cette logique : celle de l'observation dissimulée du corps *queer* et anonyme, vu de haut à travers un grillage qui rappelle aussi la grille du confessionnal de 1952. Dickinson souligne à ce titre la récurrence, dans le film, de ces cadrages en extrême plongée qui rappellent le panoptisme foucauldien et qui, à ce titre, « position [the gay male body] metonymically even further as the disciplined object of the gaze » (1995, p. 137). Ainsi, « [these overhead shots'] combined imagistic weight adds up to a positioning of the queer male as forever outside — *even when inside* — the bourgeois family, to the point of Marc's ultimate self-discipling of his own body through the act of suicide » (1995, p. 139). Dickinson conclue alors que dans ce grand « projet commun » qu'est l'imaginaire national québécois, le corps *queer* est, fondamentalement, obsolète ou en excès.

Mais qu'en est-il de l'Indien, ce corps sauvage, laissée de côté par Dickinson et par la critique dans son ensemble, qui vient lui aussi complexifier cette réflexion sur la gouvernance de l'identitaire entre l'ici et l'ailleurs de la nation? En effet, tout comme le corps *queer* de Marc, l'Indien, sans domicile fixe, appartient également au territoire intérieur sur lequel est imaginé l'identité, bien qu'il n'y soit jamais tout à fait chez-lui. Et comme Marc, l'Indien est en excès car il ne rentabilise rien.¹⁶ Il s'épuise dans la fête et le geste, dans l'éphémère et l'irrécupérable, plutôt que dans la stabilité du travail et du « chez-soi ». Marginal dans sa propre maison, il n'entre dans la relation d'échange qu'en tant que « corps de plaisir » (de Certeau 1975, p. 269), et ce au profit de ceux qui sont producteurs de richesse et agents actifs du langage.

De même, on consomme le corps de Marc en ce qu'il renvoie à une certaine idée de sauvagerie et d'exotisme, à une certaine altérité. Mais cette altérité sauvage, comme celle de Moose et comme celle des phoques de l'Aquarium — mais aussi celle des poissons rouges dans leur bocal, des vieillards homosexuels dans le sauna et, enfin, de la femme/mère illégitime de 1952 et de 1989 —, doit d'abord, si elle veut être intégrée au discours colonial et hétéronormatif dominant, être assujettie à un certain régime identitaire et domestique. Par contre, s'il est vrai que le corps *queer* de Marc est exclu en ce qu'il est inapte ou incapable d'exprimer, à l'intérieur ou en marge de la culture hégémonique, la positivité de son désir et de son identité, l'Indien, lui, en tant qu'objet de discours, appartient bel et bien à l'imaginaire national dominant. Toutefois, s'il est intégré, il l'est sous un régime discursif qui le stabilise et le gouverne afin de servir et assurer la stabilité du discours identitaire de l'homme blanc.

Or, Moose, de toute évidence, essaie aussi, à sa façon, de se positionner à l'intérieur d'un discours de virilisation masculiniste. Ainsi, en se moquant de la coiffure un peu « tapette » (« faggoty hair ») de Marc, il s'inscrit de pied ferme dans ce discours viril de résistance nationale que Schwartzwald (1991, p. 188) associe à l'Indien imaginé par les discours phallo-nationalistes québécois (entre autre celui de la *course des bois*). Cependant, rendu impuissant sur scène et en excès du discours hétéronormatif dominant, il incarnera plutôt, à-côté du corps *queer* et stigmatisé de Marc, cette marginalité que se réappropriera, à la fin du film, le corps neutre de Pierre.

Pour résumer, l'hétérosexualité mâle, dans le film de Lepage, détient le haut du pavé. Elle est spectacle et spectaculaire. Elle constitue le pôle qui gère et génère les échanges (économiques et identitaires). La sexualité féminine, au contraire, est soumise à un régime de contrôle strict; d'abord par le discours ecclésiastique, puis ensuite par sa parodie sexualisée dans le « Confessionnal no 2 » du bar de strip-tease. Il en est de même pour la sexualité *queer*, qui est elle aussi placée sous surveillance; elle est anonyme, cachée et exclue. Si bien que, dans une perspective allégorique, elle échappe au discours national et ne s'exprime que dans les interstices de la nation. Moose, enfin, n'a de présence dans le film que sexuelle. Son corps nu et érotisé, plus explicitement pendant la scène de strip-tease dans le bar de Charny, appartient à un régime scopique hétérosexuel, alors que sa puissance de suggestion (homo)érotique est détournée par la mise en scène explicite de sa castration scénique. Associé symboliquement au corps nomade et indomptable de Marc et renvoyant à une certaine idée d'américanité, Moose servira de passeur entre les deux frères et participera alors activement à la quête identitaire de Pierre.

De Lamontagne à la rivière : Palimpseste

Le rôle de médiation que l'on confère à Moose dans ce grand roman familial est d'abord rendu explicite lorsque Marc, peu avant son départ pour le Japon (et donc peu avant son suicide), demande à son acolyte autochtone de donner son blouson de cuir à son frère Pierre. Les cheveux longs et noirs (à « l'indienne »), et portant fièrement les bottes et le blouson de cuir de Marc, c'est donc en assumant cette filiation aux corps sauvage et *queer* (tels qu'associés dans le discours) que Pierre, plus tard, confronte et interroge Massicotte, dans sa suite du Château Frontenac. Puis, c'est sous les mêmes oripeaux que Pierre traverse enfin, avec son neveu, le pont de Québec. Toutefois, le corps sauvage qui traverse le pont et qui renvoie, par allégorie, à celui de la nation, n'est plus, comme je le mentionnais plus tôt, le corps viril du grand récit national hétéronormatif que décrivait Schwartzwald. Ainsi, si une

lecture allégorique du film implique qu'entre le passé et le présent, c'est le destin d'une collectivité que Pierre porte sur ses épaules, il sera intéressant de constater quel(s) corps et quelle(s) identité(s) il porte en lui.

L'image complexe et éclatée de filiation familiale sur laquelle se conclue le film, sur le pont de Québec, répond magnifiquement à cette interrogation. Résumons : Pierre porte sur ses épaules le fils illégitime d'une strip-teaseuse de la Rive-Sud et de son frère Marc, lui-même adopté bien que partageant avec Pierre un lien de filiation (par le père) directe. Tendant la main à l'enfant, Pierre lui propose de jouer au funambule en se tenant en équilibre sur la balustrade d'un pont qui connote à la fois le retour à la maison et l'ouverture vers l'ailleurs, mais aussi le suicide tragique de sa tante (qui est aussi la mère de Marc, donc la grand-mère de l'enfant). Pierre porte donc en lui d'abord le corps coupable de Marc, ce corps érotisé et discipliné par la caméra-panoptique et par le confessionnal catholique, puis celui de Rachel qui, pareillement à son fils Marc, se suicide, 37 ans plus tôt. Pierre embrasse aussi le corps de Manon, strip-teaseuse sans domicile fixe et mère de l'enfant dont Pierre, à la toute fin, assume de toute évidence la paternité en l'absence de Marc (son vrai père) et de la mère. Enfin, chacun de ces corps marginaux transite via le corps sauvage de celui qui, dans le fantasme, exprime pour le Québécois sa marginalité victimaire, tout en incarnant dans ses traits l'idée d'une continentalité/américanité ouverte à la nouveauté, au changement et à la reterritorialisation de l'identité : l'Indien. Si bien que le corps « asexué¹⁷ » de Pierre, le seul *visible* à la fin du film, devient une sorte de palimpseste d'identités marginales, et du coup le seul pôle d'identification possible (ou restant). Toutes reléguées aux anti-chambres du discours phallo-nationaliste, c'est donc par un étonnant retour des choses que ces identités marginales se rejoignent et, projetées sur le corps neutre de Pierre, s'associent dans le fantasme au corps virtuel, « mineur », nomade et polymorphe de l'Indien, *en transit* entre deux rives.

À ce titre, l'acte du tatouage est particulièrement révélateur. Et c'est d'ailleurs à Moose à qui l'on demande de tatouer dans la chair de Pierre, alors que ce dernier est assommé par les effluves d'alcool, le pictogramme chinois de son nom de famille (Lamontagne). Certes, ce choix scénaristique renvoie sans surprise à un certain habitus culturel qui confère à l'Indien un savoir artisanal traditionnel : celui du tatouage. Il ne faudrait pas négliger pour autant les implications de cette décision dans la poursuite du film. En effet, le tatouage sert ici de trait d'union entre le corps présent et le souvenir d'une insoutenable tragédie familiale.

À propos de ce pictogramme, qu'il avait tracé avec du vin rouge sur un napéon de dentelle, dans le restaurant pivotant, Pierre explique à son frère Marc : « Regarde. Ça c'est notre nom en Chinois. Ça veut dire *Montagne*. Ça c'est la ligne d'horizon, ça c'est le sommet des montagnes. Puis si t'enlèves le trait du dessous, ça devient la *Rivière* ». Ainsi, entre « Lamontagne » et « la rivière », il y a une ligne, un « pont ». Si, comme le rappelle Pierre, on retire ce trait/pont qui soutient Lamontagne, le nom tombe dans la rivière, tout comme Rachel, la mère de Marc, qui, en 1952, sombre et meurt dans le fleuve St-Laurent, sous le pont de Québec. Le nom que l'on tatoue sur le corps de Pierre désigne de la sorte un entre deux ou un lieu de passage tragiquement connoté : non pas une identité assise sur la terre ferme, mais une identité en équilibre, instable, au-dessus de la rivière. De plus, ce nom renferme en lui même le fantôme du passé et le souvenir du suicide de la mère, rendue muette par un régime disciplinaire à la fois confessionnel et familial, et chaque fois régi par la loi du silence.

Conséquemment, lorsque, en retournant « à la maison », Pierre propose à son neveu de jouer au funambule sur la balustrade du pont, le chemin du retour prend alors un sens nouveau. En effet, si le pont connote bien, comme l'indique Pierre à l'enfant, le retour « chez-soi » (« On est presque arrivé à la maison », lui dit-il), ce retour à la maison ne peut jamais se faire, comme le rappelle Erin Manning (1998, p.63), vers un chez-soi inchangé par le temps et l'histoire. Si bien que la caméra de Lepage ne s'arrête pas sur la « maison » (le motel, à Charny), mais bien sur le *passage* vers la « maison » : la structure d'acier du pont de Québec.¹⁸ Le retour est donc marqué par l'instabilité, la transition et le mouvement, sur les traces évanescentes mais toujours présentes qui lient Lamontagne et « la rivière », la vie et la mort, la certitude et la (les) catastrophe(s).

À la fin du *Confessionnal*, la question de l'identité collective et individuelle reste donc irrésolue car impossible à résoudre. Sa résolution ramènerait l'identitaire non plus à son aspect relationnel, mais bien à la possibilité d'une totalité culturelle qui exclue d'office les corps absents et restants. En effet, l'identitaire est d'abord un objet stratégique et relationnel, gouverné par des objectifs et des volontés (individuelles ou sociales) instables et souvent incompatibles, et dont la finalité n'existe que dans son processus, c'est-à-dire dans un repositionnement constant et ponctuel face à un « autre » qui est produit et reconnu comme tel. De sorte que l'identité, au terme de relations de pouvoir se posant toujours sur de nouveaux objets, est en soi infinie et infiniment instable, interminable, voire même inaccessible. Elle ne renvoie jamais à une Origine; elle n'existe plutôt qu'en ce qu'elle incarne une volonté

ponctuelle et individuelle de (se) savoir. C'est en ce sens que je décris le « corps amalgamé » de Pierre, sur le pont de Québec, en tant que palimpseste infiniment réinscriptible : il est de nulle part et partout à la fois; il est possiblement tous et effectivement personne. Ainsi, si Pierre, à la fin du film, demeure en effet la principale, sinon la seule, figure allégorique prompte à générer une identification possible avec le spectateur et avec une collectivité nationale, il s'agit d'une identification qui est changeante, plurielle et instable; elle est un amalgame d'identités en devenir ou qui cherche à devenir « quelque chose » mais sans pouvoir prédire quoi. N'est-ce pas d'ailleurs à la base de ce terme, « identification », qui, en tant que processus, se distingue du mot « identité », ce dernier suggérant un terme, un aboutissement au processus qu'est l'« identification »? Pierre, au bout de sa quête inachevée (et inachevable), n'est rien de plus (ou de moins) qu'un collage délibéré de voix hétérogènes et d'identités marginales; il est un site de tensions, s'exprimant en marge de la culture dominante et défiant le temps linéaire d'une Genèse qui consacre le cheminement logique des sédimentations identitaires nationales.

Paradoxalement toutefois, ce « corps amalgamé », projeté vers l'infini, a aussi comme corollaire et comme condition un certain statu quo dans la représentation et l'utilisation du personnage Indien. Car en faisant de l'autochtone notre semblable à l'intérieur d'un discours allégorique de filiation familiale/nationale, le film de Lepage — bien qu'il ouvre au personnage principale (Pierre) une fenêtre lui permettant de penser l'identitaire en fonction de sa performativité plutôt qu'en terme de stabilité et d'authenticité —, inscrit encore une fois cette allégorisation de l'Indien à l'intérieur d'un champ de savoir où ce dernier ne servira que de prétexte au régime identitaire et représentationnel de l'homme blanc euro-américain.

D'un autre côté, si cette lecture du film de Lepage nous permet de penser l'identité non plus en termes de plénitude mais bien en termes processuel et en tant qu'acte individué de volition, soyons alors bon joueur et laissons à Lepage, dans sa mise en scène de la structure désirante et créative des discours identitaires, le soin de retravailler, en se l'appropriant, cet objet culturel qu'est l'Indien nord-américain : une figure qui appartient à la fois à tous et à personne, et pas plus à l'autochtone qu'à l'homme blanc. Car si nous refusons, dans notre réflexion sur l'Indien, de retourner à une rhétorique de l'authenticité qui nous permettrait de clamer « l'inauthenticité » du paradigme Indien et « l'aliénation » des « vrais » autochtones, comment pourrions-nous alors reprocher à Lepage de réintégrer et de fantasmer à son tour et à sa façon cette identité possible parmi bien d'autres?

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

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

Endnotes

* *Je tiens à remercier chaleureusement Erin Manning, de même que Bill Marshall et Thomas Waugh, pour leurs précieux conseils, commentaires et critiques à propos des recherches et travaux préliminaires qui devaient plus tard aboutir à la rédaction de cet article.*

¹ Cité par Anne Boulay dans *Libération* (19 mai 1995, p. 34).

² Cette individualisation ou anthropomorphisation de la nation ou d'une collectivité, en littérature, participe d'une logique ou de stratégies « textuelles » semblables à celles mises en place dans le discours ethnographique. Dans *Representing Reality*, Bill Nichols (1991, p. 218) écrit : « Ethnography uses the actions of the one to signify the actions of the many ». De telle sorte que, selon Catherine Russell (1999, p. 5), cette allégorisation de l'« autre » dans le discours ethnographique vient extraire le sujet de sa réalité individuelle afin de l'inscrire à l'intérieur de structures sociales générales et englobantes. Ainsi devient-il le représentant de pratiques culturelles particulières, voire même de principes « humains ».

- ³ À ce titre, Jameson (1983, p. 221), dans un essai sur Hubert Aquin, propose une même lecture « tiers-mondiste » de la situation politique québécoise des années 1960. À propos du Québec, il demande en effet s'il est « the last of the First World states, or the most prosperous of Third World colonized entities? ». Pour une critique de cette dichotomie exclusiviste que dresse Jameson entre Premier- et Tiers-monde, et à propos de la nature polémique et homogénéisante du concept même de « Tiers-monde », lire Ahmad (1987, pp. 3–25).
- ⁴ Ainsi, selon Jameson (1983, pp. 78–79), si l'allégorie nationale est également présente dans la littérature occidentale, elle ne le serait que de façon « inconsciente », ou du moins « optionnelle »; elle participerait selon lui d'une structure et d'une nécessité différente, qui tendrait au contraire à *maintenir* ce fossé radical, inscrit à l'intérieur de la culture capitaliste moderne, entre le privé et le public, ou bien entre le poétique et le politique. Lire, encore une fois, l'article de Ahmad (1987) pour une remise en contexte de l'aspect oppositionnel et binaire de la théorie de Jameson.
- ⁵ Pour une lecture de la marginalisation des revendications autochtones et du maintien de leur statut colonial à l'intérieur des discours souverainistes et anti-colonialistes au Québec, lire Turpel-Lafond (1996, pp. 119–131).
- ⁶ Schwartzwald, Marshall et Dickinson se réfèrent entre autres à un article de Gilles Thérien (1987) qui, empruntant à Jacques Lavigne son concept d'homosexualité symbolique, associé au « faux féminin » et à un état antérieur à l'Œdipe (c'est-à-dire antérieur à la fixation du choix de l'objet sexuel chez l'enfant), note à propos du cinéma québécois des années 1980 une constante dans la façon dont les films qu'il analyse connotent tous, à divers degrés, certaines formes d'homosexualité qui seront selon lui révélatrices de la capacité qu'ont les personnages (et par allégorie la nation qu'ils représentent) d'entrer en rapport avec l'autre.
- ⁷ À ce propos et en référence au *Confessionnal*, Sid Adilman (1995), du *Toronto Star*, propose justement, à la suite de Lepage lui-même, de décoder cette surenchère de figures paternelles dans le film « as it applies equally [. . .] to Quebec cinema in general and to Quebec's political drive for manhood as a separate country ».
- ⁸ À propos des récits d'enlèvement et de captivité de la femme blanche par l'Indien, lire Bird (2001, pp. 66-7).
- ⁹ Lire à ce sujet Gagnon et Petel (1986, pp. 91–116); Forges (1995, pp. 308–330); Defert (1995, pp. 291–307); Todorov (1982, pp. 48–68); et Bird (2001, pp. 78–9).
- ¹⁰ À propos du coureur des bois canadien-français et du métissage avec l'Indien, Marshall (2001, p. 240) écrit : « Native questions challenge ac-

counts of 'pure' identity in favour of *métissage* and hybridity. They suggest a line of flight away from national territorialization and into the vast expanses of 'America'. The liminal figure in Quebec's historical identity of the *coureur de bois* is a crucial point of tension here : hybrid but very masculinized (French and *canadien* men intermarried with native women and not the reverse), he negotiates Oedipal and non-Oedipal identity constructions. The native peoples as cultural symbols also challenge the grand narratives of modernity and technological progress ».

¹¹ Concernant Radisson et la figure du coureur des bois, lire Vaillancourt (1987, pp. 23–30).

¹² Lefebvre (1998, p. 95) écrit : « Marc, in refusing to come home with his brother, refuses to identify with a past he believes is not his. One has roots while the other is transient. In fact, the closest Marc has to a home is a sleazy bar and motel in Charny (just outside Quebec City) where his ex-girlfriend Manon works as a nude dancer and lives with their son and her Native partner, Moose. In this context, it is hard not to see Marc as the archetypal nomadic or homeless or orphaned or abandoned, illegitimate marginal we have seen in Québécois film [...] since *La Petite Aurore, l'enfant martyre* and *Tit-Coq* ».

¹³ D'un autre côté, et pour complexifier davantage la relation imaginaire conflictuelle et ambivalente entretenue au Canada français avec l'étrangeté-identité indienne, des discours concurrents, par exemple le grand mythe des Saints Martyrs canadiens et, plus tard, le système des réserves, cherchent en même temps à assurer et *maintenir* ce fossé entre l'identité canadiennes françaises et la sauvagerie indienne, tout en élaborant, parallèlement, des programmes d'éducation, d'évangélisation, bref d'europanisation de certains groupes autochtones « privilégiés ».

¹⁴ J'utilise ici le terme « Amériquin », que j'emprunte indirectement à Normand Doiron (1995), plutôt que l'appellation courante d'« Américain », qui, elle, connote généralement les citoyens des Etats-Unis, et donc, au niveau de l'identitaire dans un contexte national « mineur », l'aliénation et l'assimilation. « Amériquin », suivant le sens que je donne à ce mot, désigne ici la continentalité américaine du Québécois, qui le distingue de l'Européen, mais qui n'en fait pas pour autant un Etats-unien (bien que l'Etats-unien partage avec le Québécois cette filiation ou cette continentalité « américaine », s'appropriant lui aussi ce fantasme transnational et intercontinental de l'Indien pour désigner son appartenance aux « terres nouvelles »).

¹⁵ Michel Foucault (1976), dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité*, affirme que le puritanisme moderne, contrairement à l'évidence

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

Enfin, à propos du *Panopticon*, tel qu'imaginé par Jeremy Bentham — c'est-à-dire un bâtiment pénitentiaire en forme d'anneau, au centre duquel une tour permet aux gardiens d'observer les prisonniers dans leurs cellules sans toutefois être vu d'eux —, Foucault (1976, p. 234) écrit, dans *Surveiller et punir* : « l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ».

¹⁶ À ce sujet, Michel de Certeau (1975, p. 271), dans *L'écriture de l'histoire*, écrit, à propos des textes de Jean de Léry sur les Tupis du Brésil : « Pour l'artisan qu'est Léry, qu'est-ce qu'ils [les Tupis] 'fabriquent' donc? Ils font la fête, pure expression qui ne conserve et ne rentabilise rien, présent hors du temps, excès. Dans le miroir tupi, apparaît ainsi l'image inversée du travailleur. Mais l'opération qui ne laisse à la différence qu'une extériorité a pour effet de la muer en un théâtre de fête. Elle produit une *esthétisation du sauvage*. Personnage de spectacle, le sauvage est pourtant, à ce titre même, le représentant d'une autre économie que celle du travail. Il la réintroduit dans le tableau. Disons, à titre d'hypothèse, qu'il est le retour, sur le mode esthétique et érotique, de ce que l'économie de production a dû refouler pour se constituer ».

¹⁷ Dickinson (1995, p. 136); et Marshall (2001, p. 310).

¹⁸ Peter Clandfield (2003, p. 7) écrit à ce propos : « the bridge itself exemplifies the past carrying the present, as well as the uncertain futures, of the Lamontagne family and, less literally, of Québec. Furthermore, the pan, especially through the way it gradually leaves behind the two human figures, expresses the dynamism of the bridge itself, stressing that such structures

are essentially about movement and are methods of transportation, not just static landmarks ».

Ouvrages cités

- Adilman, Sid. 1995, « Deciphering Le Confessionnal. » *Toronto Star*, 24 novembre, D1–D2.
- Ahmad, Aijaz. 1987, « Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory' », *Social Text*, no. 17, pp. 3–25.
- Bird, S. Elizabeth. 2001, « Savage Desires : The Gendered Construction of the American Indian in Popular Media » in *Selling the Indian : Commercializing & Appropriating American Indian Cultures*, eds Carter Jones Meyer et Diana Royer, U of Arizona P, Tucson, pp. 62–98.
- Bouchard, Gérard. 2001, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, Boréal, Montréal, 2001.
- Boulay, Anne. 1995, « Robert Lepage et son double », *Libération*, 19 mai, p. 34.
- Clandfield, Peter. 2003, « Bridgespotting: Lepage, Hitchcock, and Landmarks in Canadian Film », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 12, no. 1, pp. 2–15.
- de Certeau, Michel. 1975, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris.
- Defert, Daniel. 1995, « Raisons pourquoi on ne peut bien du tout représenter les sauvages » in *Figures de l'Indien*, ed. Gilles Thérien, Typo, Montréal, pp. 291–307.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1975, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paris.
- Dickinson, Peter. 1995, « Space, time, auteur-ity and the queer male body : the film adaptations of Robert Lepage », *Screen*, vol. 46, no. 2, pp. 133–153.
- Doiron, Normand. 1995, « Discours sur 'l'Origine des Américains' » in *Figures de l'Indien*, ed. Gilles Thérien, Typo, Montréal, pp. 46–60.
- Forge, Jacques. 1995, « L'allégorie des quatre continents » in *Figures de l'Indien*, Typo, Montréal, pp. 308–330.
- Foucault, Michel. 1976, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Gallimard, Paris.
- . 1975, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- Foullanty, Éric. 1995, « Le Confessionnal », *Voir*, 31 août, p. 15.

- Gagnon, François-Marc et Petel, Denise. 1986, *Hommes effarables et bestes sauvages : Images du Nouveau-Monde d'après les voyages de Jacques Cartier*, Boréal, Montréal.
- Gerstel, Judy. 1995, « Intimate film of longing, belonging », *Toronto Star*, 24 novembre, D1–D4.
- Jameson, Fredric. 1986, « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, no. 15, pp. 65–88.
- . « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. » *Social Text* 15 (1986) : 65–88.
- Johnson, Brian D. 1995, « The Visionary », *MacLean's*, 11 septembre, pp. 56–61.
- Kokker, Steve. 1995, « Probing the Past », *Hour*, 28 septembre, p. 17.
- Kristeva, Julia. 1988, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, Paris.
- Lefebvre, Martin. 1998–1999, « A Sense of Time and Place : The Chronotope in I Confess and Le Confessionnal », *Quebec Studies*, no. 26, pp. 88–98.
- Manning, Erin. 1998, « The Haunted Home : Colour Spectrums in Robert Lepage's *Le Confessionnal* », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 7, no. 2, pp. 49–65.
- Marshall, Bill. 1995, « National Allegory in Francophone Canada » in *French Cultural Studies : An Introduction*, ed. Jill Forbes et Michael Kelly, Oxford UP, Oxford, pp. 273–278.
- . 2001, *Quebec National Cinema*, McGill-Queen's UP, Montreal & Kingston.
- Owens, Louis. 2001, « As if an Indian Were Really an Indian : Native American Voices and Postcolonial Theory » in *Native American Representations : First Encounters, Distorted Images, and Literary Appropriations*, ed. Gretchen M. Bataille, U of Nebraska P, Lincoln, pp. 11–25.
- Provancher, Normand. 1995, « Le Confessionnal: Attention, chef-d'œuvre », *Le Soleil*, 19 mai, A1-A2.
- Russell, Catherine. 1999, *Experimental Ethnography : The Work of Film in the Age of Video*. Durham, Duke UP.
- Schwartzwald, Robert. 1991, « Fear of Federasty : Québec's Inverted Fictions. » in *Comparative American Identities : Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*, ed. Hortense J. Spillers New York & London, Routledge, pp. 175–195.
- . 1991, « (Homo)sexualité et problématique identitaire », *Fictions de l'identitaire au Québec*, ed. Sherry Simon, XYZ, Montréal, pp. 115–150.
- Thérien, Gilles. 1987, « Cinéma québécois : La difficile conquête de l'altérité », *Littérature*, no. 66, pp. 101–114.

- (dir.). 1995, *Figures de l'Indien*, Typo, Montréal.
- . 1991, « Le spectacle sauvage » in *L'Indien imaginaire. Matériaux pour une recherche*, ed. Gilles Thérien, GREL, Montréal, pp. 19–35.
- Todorov, Tzvetan. 1982, *La conquête de l'Amérique : La question de l'autre*, Seuil, Paris.
- Turpel-Lafond, Mary Ellen. 1996, « Oui the People? Conflicting Visions of Self-Determination in Québec », *Public*, no. 14, pp. 119–31.
- Vaillancourt, Daniel. 1987, « Figures de Radisson : De la cour aux bois », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, no. 3, pp. 23–30.
- Vizenor, Gerald. 1998, *Fugitive Poses : Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, U of Nebraska P, Lincoln.
- Waugh, Thomas. 1981, « Nègres blancs, tapettes et 'butch' : les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois », *Copie zéro*, no. 11, pp. 12–29.