

Condamnés à l'exil:
Les hommes dans le cinéma de Rodrigue Jean et Michel Jetté

Sylvain Duguay
Université Concordia

RÉSUMÉ : Bien que s'intéressant davantage à la question de l'exil qu'à celle de la sexualité, c'est par le détour de la masculinité – une « masculinité colonisée » – que cet essai propose d'étudier la question de l'identité dans un contexte national. À partir du concept d'hétérotopie, tel que l'a défini Michel Foucault, l'auteur aborde la question de l'exil selon quatre paramètres principaux – la solitude, l'isolement géographique, le déplacement et la punition – qu'il applique à l'analyse de quatre films canadiens-français, soit *Hochelaga* (2000) et *Histoire de pen* (2002) de Michel Jetté, ainsi que *Full Blast* (2000) et *Yellowknife* (2002) de Rodrigue Jean. Ainsi propose-t-il un lieu théorique où l'identité québécoise puisse réinvestir son passé de colonisé à l'intérieur d'un espace imaginaire et national où le cinéma canadien de langue française cesserait de poser la sensibilité des hommes comme un problème, mais l'exposerait plutôt de façon positive et l'inclurait dans l'esprit collectif de ce que doit être une société distincte.



Hochelaga (Michel Jetté, 2002)

*Un Canadien errant,
Banni de ses foyers,
Parcourait en pleurant
Des pays étrangers.*

*Un jour, triste et pensif,
Assis au bord des flots
Au courant fugitif,
Il adressa ces mots :*

*Si tu vois mon pays,
Mon pays malheureux,
Va dire à mes amis
Que je me souviens d'eux.*

*Ô jours si pleins d'appas
Vous êtes disparus,
Et ma patrie, hélas!
Je ne la verrai plus!*

- Antoine Gérin-Lajoie
1839

Un peuple sans pays. Les Québécois se réclament haut et fort de leur différence et n'ont toujours pas réussi à s'entendre sur le projet national qui pourrait les satisfaire. Le paradoxe de la nation est si important au Québec qu'on pourrait se demander si un jour la collectivité pourra trouver un concept qui lui permet de se définir une fois pour toutes, d'asseoir les bases de sa différence et d'y ancrer le point de départ d'une nouvelle vision de la société. Depuis les débuts de la colonisation par les Français, le découpage géographique, politique et linguistique a si souvent été chambardé au Canada que le changement et l'adversité semblent constituer les fondements d'une vision nationale. De colonisateurs à colonisés, de maîtres à population à assimiler, les habitants du Québec (Canadiens, Canadiens français, Québécois selon les époques) ont toujours dû lutter pour préserver les valeurs et caractéristiques qu'ils considèrent comme étant fondamentales à leur identité. La Nouvelle-France apportait l'espoir de la construction d'un nouveau pays pour de nombreux colons. Près de quatre cents ans ont passé et ce pays ne semble toujours pas avoir pris une forme qui satisfait tout le monde, qui crée consensus. Malgré des institutions gouvernementales fortes et relativement autonomes, une culture vivante et vibrante et une fierté identitaire marquée, les Québécois parlent de leur pays comme d'un rêve, inaccessible pour certains et à portée de main pour d'autres. La seule chose sur laquelle tout le monde semble d'accord, c'est que le territoire physique et collectif sur lequel nous vivons ne constitue pas un pays.

Comment un groupe peut-il vivre sur un territoire depuis des siècles et toujours ne pas le considérer comme sien? Ce besoin d'une reconnaissance extérieure du territoire national garde le peuple québécois aveugle à sa propre situation, incapable de regrouper ses forces pour avancer au lieu de piétiner. Ces décennies à lutter pour construire un pays sont inutiles si nous ne pouvons pas accepter que nous l'avons construit, que nous en sommes maîtres. Ce refus d'arrêter et de contempler ce que

nous sommes nous pousse vers l'avant, reniant les bases qui sont le fondement de notre (res)sentiment d'appartenance. À force de vouloir bâtir pour l'avenir, le présent semble toujours mis en veilleuse.

Le Québécois est un nomade sédentaire qui ne peut contempler le sol qu'il foule et le considérer comme sien, qui est sans cesse tiraillé entre l'idée de nation et de non-nation. Cet essai se propose d'examiner comment les Québécois, par leur refus d'arrêter leur fuite vers un projet qui ne veut pas se réaliser, se sont eux-mêmes condamnés à l'exil. Exil confortable, collectif, et métaphorique, autant (et de façon interchangeable) dans la vie, la littérature et le cinéma. Par le biais des oeuvres de deux cinéastes canadiens-français, je compte démontrer que l'exil, à l'aube du XXI^e siècle, est toujours un thème incontournable dans le discours québécois et que la façon dont les hommes y sont dépeints est représentative de cet état des choses.

Exil-nation

Les notions d'enracinement et de déracinement ne sont pas nouvelles lorsqu'on parle de l'art au Québec, et il est aisé de trouver des critiques pour défendre les deux points de vue. Par exemple, dans un ouvrage qui traite de l'oeuvre de l'écrivaine québécoise Anne Hébert, Neil Bishop rapporte que :

[L]a notion selon laquelle les francophones canadiens, dont surtout leurs écrivains, auraient souffert d'une difficulté à s'incarner / s'enraciner dans le réel et seraient par conséquent restés prisonniers du songe, de l'idéalisation et de la nostalgie d'un passé idéalisé, constitue un leitmotiv de la critique littéraire québécoise (Bishop 12).

Un thème récurrent, donc, qui par extension peut aussi s'appliquer au cinéma québécois, dont les thèmes narratifs sont très près de ceux de la littérature. D'autre part, certains expliquent les succès du cinéma québécois en invoquant l'argument contraire. À la veille de la cérémonie des prix Oscar, en février 2004, le président de Téléfilm Canada, Richard Stursberg, était un homme heureux. De nombreuses nominations avaient été récoltées par des Canadiens, pratiquement tous Québécois. Il disait, à l'occasion d'une réception à Los Angeles, que le cinéma québécois « est ancré dans sa propre réalité. Trop souvent, les films canadiens-anglais ne font pas aussi bien en salle parce qu'ils sont déracinés. Ils ne s'adressent à personne en particulier, ils ne savent pas traduire leur réalité » [1]. Ainsi, les auteurs québécois (et j'entends ici par auteur aussi bien les auteurs littéraires que filmiques) sont déchirés à la fois entre de fortes racines solidement ancrées et un sentiment de désincarnation qui semble leur faire perdre pied. Cette dichotomie trouve son écho dans la difficulté des Québécois à être un peuple complet qui ne serait pas constamment déchiré par le double poids de la nation / non-nation.

Cet espoir d'un pays autre, toujours à venir, cadre avec la notion d'hétérotopie telle que développée par Michel Foucault. Thomas Waugh applique ce concept au cinéma canadien *queer*, mais je crois que ce désir constant d'un « ailleurs » (heteros = autre, topo = lieu) s'applique dans le cas plus précis d'un cinéma de langue française

récent. Le rêve de la nation québécoise est mieux défini par l'hétérotopie que par l'utopie. Le projet semble en effet toujours à portée de main, atteignable, mais il ne vient jamais, laissant toujours planer l'espoir d'autre chose, toujours indéfini selon l'évolution du projet nationaliste, mais constamment et résolument autre. Les francophones d'Amérique n'ont jamais réellement trouvé le repos, ne se sont jamais sentis chez eux, prisonniers d'une terre qui les retient mais qui n'est pas leur. Ils veulent autre chose, même s'ils le possèdent déjà. Pour certains, cet ailleurs se matérialisera sous leurs pieds, d'autres sont condamnés à le chercher sans répit.

Mais que veulent dire les Québécois lorsqu'ils parlent d'une nation, d'un pays, de leur indépendance? Comment une collectivité de plus de sept millions d'habitants pourrait-elle parvenir à définir un projet unique de société? Une analyse de la production artistique peut nous aider à trouver quelques réponses, les artistes et la culture ayant joué un rôle primordial dans l'articulation du projet nationaliste depuis le début et encore plus depuis le manifeste du Refus global [2] (certains iront jusqu'à dire que la culture a été le terreau de la pensée nationaliste au Québec). Le nationalisme est toutefois une arme à deux tranchants, car comme le mentionne Julia Kristeva, « s'il s'oppose aux tendances universalistes (qu'elles soient religieuses ou nationalistes) et tend à cerner, voire pourchasser l'étranger, le nationalisme n'en aboutit pas moins, par ailleurs, à l'individualisme particulariste et intransigeant de l'homme moderne » (Kristeva 11). Les Québécois modernes sont ainsi confrontés à un autre paradoxe, soit celui qui veut faire un projet collectif d'une multitude de visions individuelles. Tous ces paradoxes empêchent les Québécois de jamais se sentir chez eux, et nourrissent « une notion centrale qui, dans toute sa polyphonie historique et métaphysique, réelle et mythique, objective et subjective, va maintenant servir de catalyseur pour cette sorte de réaction en chaîne qu'a été la naissance de la littérature québécoise moderne. Cette notion, c'est l'exil » (Nepveu 46-47). Cet exil métaphorique dont parle Pierre Nepveu est un concept large que je me propose de creuser et d'étendre non seulement à la littérature mais aussi au cinéma, et j'explorerai les différents sens de l'exil, tous inclus dans le paradigme de l'ailleurs.

Il est inévitable de parler de la métaphore de la nation lorsque le thème de l'exil est abordé au Québec. Je compte toutefois élargir le concept de nation, d'abord parce qu'il est flou même au Québec, mais aussi parce qu'il nous ramène sans cesse à l'arène politique et au ras-le-bol qu'elle suscite chez bon nombre de Québécois. Dans cet essai, je privilégierai l'aspect de nation en tant que collectivité d'individus plutôt qu'en tant qu'entité géopolitique (quoique cet aspect ne puisse être complètement évacué). Nepveu note d'ailleurs que la littérature québécoise est « une production de récits à partir des poèmes, des récits, des oeuvres, une production qui est aussi une projection de désirs, de fantasmes collectifs (classe, groupe, nation) » (45). Je pousserai cette définition en avançant que le cinéma québécois actuel peut être vu de la même façon comme découlant de la tradition littéraire québécoise. Ces désirs et fantasmes collectifs caractérisent autant le cinéma que la littérature selon une grille d'analyse qui sied aux deux médias. Bishop a déjà relevé le lien collectivité-exil-nation qui fait partie de la tradition critique québécoise, mais je crois que l'extrapolation d'un exil psychique collectif en une maladie nationale faite par Bishop empêche de trouver d'autres explications à la présence du thème de l'exil au Québec (Bishop 61). La piste d'un

colonialisme implanté dans l'esprit des Canadiens français, et spécialement chez les hommes, constitue pour moi un outil d'analyse essentiel au thème de l'exil. Avant de procéder à l'analyse du travail de Lee Parpart sur la masculinité colonisée, il est important de premièrement retracer les débuts du lien exil-littérature au Québec.

Dans son livre *Anne Hébert: son oeuvre, leurs exils*, Neil Bishop retrace les origines du sentiment d'exil chez les Québécois à la conquête : « [S]i la Nouvelle-France était restée française, le statut du francophone nord-américain aurait été beaucoup moins problématique, moins exilant » (47). Exil linguistique donc, d'une minorité francophone entourée d'anglophones hostiles à leur présence. Exil géographique aussi, qui hante les francophones canadiens dans leur rapport à la France, « cette notion selon laquelle l'*homo quebecensis* ne peut sortir de son exil qu'en sachant concilier les "deux bords de l'océan Atlantique à la fois", les versants québécois et français de son être » (Bishop 14). Cette vision colonialiste a commencé à être sérieusement contestée à partir des années 1960, autant dans la société québécoise avec la Révolution tranquille que dans le monde académique avec les écrits de Franz Fanon sur le post-colonialisme. Dans *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Pierre Nepveu propose un essai intitulé « L'exil comme métaphore ». Il y retrace lui aussi l'apparition du thème de l'exil dans la littérature québécoise, utilisant la poésie (Crémazie, Nelligan, Beaulieu, Brossard) pour étayer sa thèse. Il note que « le discours sur l'exil, à la Révolution tranquille, fonde le sens historique de la nouvelle littérature québécoise. Et s'il y parvient si bien, c'est précisément parce qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un concept » (Nepveu 52). L'exil est effet bien plus qu'un concept, qu'une représentation d'un objet ou d'une idée, car il porte en lui sa propre définition sans cesse changeante :

[Il peut] fonctionner dans le discours comme un mot poétique, une métaphore permettant de moduler entre sens propre et sens figuré, entre la privation objective d'un territoire et toute une gamme de termes à valeur psychique autant que sociologique: dépossession, manque, vide, irréel, aliénation, mort, etc. (Nepveu 48).

C'est cette polysémie qui m'intéresse et qui sera à la base de cette recherche. S'il est vrai, comme le dit Bishop, que « l'exil lui-même fait l'objet d'une véritable tradition à l'intérieur de l'institution littéraire québécoise et constitue ainsi une institution dans l'institution » (45), je me propose de transposer cette institution dans le domaine cinématographique et d'en explorer quatre significations, certaines ayant déjà été relevées et d'autres auxquelles on a peu touché, soit l'exil comme solitude, comme isolement géographique, comme déplacement, et comme punition.



Yellowknife (Rodrigue Jean, 2002)

Les oeuvres que j'utiliserai pour mener mon analyse sont *Full Blast* (Rodrigue Jean, 2000), *Yellowknife* (Rodrigue Jean, 2002), *Hochelaga* (Michel Jetté, 2000), et *Histoire de pen* (Michel Jetté, 2002). Quatre films ancrés au tournant du millénaire, mais qui reconduisent encore et toujours les thèmes de l'exil. Le choix de ces quatre oeuvres découle d'une volonté d'explorer la persistance d'un thème récurrent dans le corpus québécois. Alors que les écrits qui traitent de l'exil le font rétroactivement, analysant un corpus qui remonte à la naissance de la littérature de langue française en Amérique, je souhaite aborder le sujet à partir d'une base contemporaine, montrant que l'exil est un phénomène diachronique de notre culture et non le fait d'une période passée et révolue. Avant de me lancer dans l'étude individuelle de ces films et des thèmes dont ils sont le véhicule, je souhaite tout d'abord aborder quelques points communs qui relient ces oeuvres. Nepveu parle d'« une tendance qui définirait l'unité fondamentale du corpus poétique québécois: étrangeté à la vie, absence au monde, aliénation intérieure » (48). Tous ces thèmes parlent d'une hétérotopie globale, interne et externe, personnelle et collective, géographique et culturelle, historique et sociale. Ces thèmes sont bien vivants dans les films de mon corpus et sont principalement véhiculés par le biais des personnages masculins qui ne semblent pas savoir comment réagir aux rôles qui leur sont assignés (père, frère, fils, protecteur, guerrier, amant) et qui ne parviennent pas à trouver leur place dans l'univers avec lequel ils doivent composer. Dans ces films, l'exil est beaucoup plus que géographique, c'est « une métaphore d'une aliénation polyforme contemporaine indépendante de toute expulsion d'une patrie » (Bishop 27), mais qui peut aussi en être une composante car, si l'exil est métaphore, la patrie le devient aussi. C'est ainsi que la nation/non-nation à laquelle sont confrontés les Québécois se transforme en objet du désir, en une recherche d'une situation meilleure, et que « ce que quitte l'exilé/e, c'est une unité sociale et/ou politique non préférée, pour aller vers une unité se rapprochant mieux de son unité de préférence, de son idéal ». Ces unités non préférées peuvent prendre de nombreuses formes, comme je le montrerai plus loin. Exil géographique, sociopolitique, et aussi temporel car l'exil est immanquablement marqué par un avant et un après, par une rupture qui constitue le point pivot de l'identité de l'exilé. Cet après ne peut exister sans le passé, et renier la vie d'avant l'exil est impossible. Comme le dit si bien Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* : « [L]'étranger continue de se sentir menacé par le territoire d'autrefois, happé par le rappel d'un bonheur ou d'un désastre – toujours excessifs » (13). Ces moments d'excès prennent

une valeur immense pour l'exilé qui n'a plus rien, même plus un rapport au monde solide, et on peut se demander si ce n'est pas cette menace du passé qui empêche l'exilé (ou lui permet?) de jamais retrouver complètement son rapport à lui-même car, « orgueilleux, il s'attache fièrement à ce qui lui manque, à l'absence, à quelque symbole » (Kristeva 14). Cet orgueil de la mémoire représente sa sentence à perpétuité, car à partir du moment où commence l'exil, « tous les buts devraient se consumer et se détruire dans la folle course lancée de l'errant vers un ailleurs toujours repoussé, inassouvi, inaccessible » (Kristeva 15). Il n'y a donc jamais de paix possible, de réconciliation à venir ou de finalité à rechercher. L'hétérotopie sera toujours une illusion, l'espoir d'un ailleurs propulsant sans cesse la course en avant. L'exilé sera étranger à jamais, et c'est exactement ce que je souhaite démontrer dans l'analyse des quatre films que j'ai choisis. Les hommes canadiens-français, dans ces films, sont définitivement condamnés. Comme l'a déjà mentionné un orateur devant la fondation Nobel : « [Pour les exilés] le passé est glorieux; le présent est à peine supportable; et il n'y a aucun avenir possible » [3].

Isolement

Full Blast est le premier long métrage de Rodrigue Jean et raconte l'histoire de quelques amis dans une petite ville côtière du Nouveau-Brunswick. Canadien français originaire des provinces maritimes, Jean a travaillé dans le milieu de la danse avant de se tourner vers le cinéma. Son cinéma de langue française, bien que non identifié comme québécois, amène lui aussi le thème de l'exil à l'avant-plan. Piston et Stef travaillent à l'usine de pâtes et papiers, qui emploie de nombreux hommes de la communauté. Lorsqu'une grève éclate, ils se retrouvent désœuvrés et sans le sou. C'est alors que Charles, un de leurs amis qui était parti pour la « grande ville », revient et que la bande originale se reforme. Piston soulève l'idée de reformer leur groupe musical, *The Lost Tribe*, et entreprend de convaincre Marie-Lou, son ancienne conjointe et mère de leur petite fille, de revenir chanter. Le groupe se reforme pour un temps mais les tensions sont trop fortes pour que quoi que ce soit puisse avoir un dénouement heureux.



Affiche de *Full Blast* (1999) de Rodrigue Jean
(K.Films Amérique, 1999)

Les thèmes de l'exil sont nombreux dans ce film, et ils sont tous centrés sur la notion d'isolement. L'exilé est en effet contraint de se trouver une terre d'accueil qui soit loin de sa patrie. Les personnages de *Full Blast* sont métaphoriquement exilés du reste de la société capitaliste, qui par ses valeurs de productivité demande aux citoyens de produire pour être membre de la communauté. La ville est isolée socioéconomiquement, une seule usine étant le moteur économique de la collectivité. Elle l'est aussi géographiquement: on la devine assez loin des grands centres, et elle est sise face à la mer qui constitue une frontière en soi. Cet isolement est à la base des conflits, des rêves et des espoirs des personnages.

Charles revient en ville avec une idée en tête. Il est amoureux de Stef et espère pouvoir lui faire connaître clairement ses sentiments et bâtir une relation avec lui. On se doute que cet amour homosexuel était une des raisons de son départ, de son exil. Bishop note que dans la définition d'exil, « il y a le critère de la séparation d'avec un objet du désir » (31). Charles effectue un retour d'exil temporaire pour revisiter son passé, qui conserve toujours une aura de gloire pour l'exilé. Il passe du temps avec Stef, ils baisent quelques fois ensemble, mais lorsqu'il essaie de discuter avec Stef, celui-ci le frappe et refuse de l'écouter. Kattan rappelle que « l'exil est intériorisé. Il devient une dimension de l'être. Et d'abord, l'exil de la parole » (cité dans Nepveu 47). Ainsi, les espoirs de Charles sont vains: il sera toujours exilé, même lorsque revenu dans son village natal. L'avant des aventures sexuelles avec Stef conservera son halo, mais le refus de Stef de le laisser parler le confirme dans son statut d'exilé. Comme Rose, la tenancière du bar, ne manque de le lui rappeler : « C'est ben qu'trop p'tit pour toi ici Charles, oublie ça. » Il se retrouve à nouveau isolé, et le film se termine sur son départ, avec Stef qui lui dit : « J'pense que t'es mieux de pas trop te montrer pour un boutte. » L'isolement d'une petite communauté ne permet pas aux relations homosexuelles de se développer, et Stef n'a pas le courage de se joindre à Charles dans son exil. Charles ne peut rester dans la communauté car il ne répond pas aux « normes » de la masculinité. L'homosexuel doit partir. Et ne plus revenir.

Piston quant à lui a de la difficulté à remplir son rôle de père. Séparé de Marie-Lou, il doit lui verser une pension alimentaire et a besoin d'argent. Il vend de la drogue pour arrondir ses fins de mois. Il vit sur le bord de la plage, dans une cabane délabrée balayée par les vents du large. Il se sent prisonnier, et vit son exil à l'intérieur de sa communauté, l'isolement le rendant fou. Piston, à l'opposé de Stef, n'est pas content de ne pas travailler. Comme le dit Kristeva : « [V]ous reconnaîtrez l'étranger à ceci qu'il considère *encore* le travail comme une valeur. Une nécessité vitale certes, l'unique moyen de sa survie, qu'il n'auréole pas nécessairement de gloire mais revendique simplement comme un droit primaire, degré zéro de la dignité » (30). Piston est étranger dans son pays, il a d'autres envies, d'autres désirs, qui bien qu'ils ne soient pas définis, ne font que renforcer son sentiment d'aliénation. À la suite du déclenchement de la grève, il dit à Stef : « Tout c'que j'veux c'est faire du cash pis qu'on sacre notre camp d'icitte », sans toutefois pouvoir spécifier où il veut partir ni pour quoi faire. Il se sent également étranger à son rôle de père, commettant bévue après bévue alors qu'il a sa fille Juliette sous sa garde et se mettant à dos Marie-Lou qui finit par lui interdire de voir Juliette. Après l'échec de *Lost Tribe* et après avoir aperçu Stef à la fenêtre de Marie-Lou

en pleine nuit, il perd toute volonté de vivre. Il ne cesse de ressasser le passé, se lamentant sur ces années qui représentent la plus belle période de sa vie. Kristeva dit encore qu'« on reconnaît l'étranger qui survit tourné vers le pays perdu de ses larmes. Amoureux mélancolique, il ne se console pas, en fait, d'avoir abandonné en temps » (20). Cette description résume parfaitement le personnage de Piston.

Stef est un peu l'exilé émotif de ce coin perdu. Il passe d'une personne à l'autre en essayant de trouver un peu d'affection, une stabilité qui lui donnerait l'impression de ne plus dériver, d'être chez lui, dans un pays auquel il appartient. Au début du film, nous le retrouvons dans une relation avec Rose, la propriétaire du bar, femme dans la cinquantaine qui a un fils de l'âge de Stef. C'est une relation presque exclusivement sexuelle dans laquelle Stef cherche à trouver plus. Lorsqu'il mentionne à Rose qu'il aimerait emménager avec elle, elle lui répond que la situation lui va comme elle est en ce moment, et qu'elle n'est pas prête à l'accueillir. Stef renoue aussi quelques liens sexuels avec Charles, mais ne semble pas se résoudre à vivre une relation homosexuelle, bien qu'il soit évident que Charles soit amoureux fou de lui et qu'il ferait tout pour le rendre heureux. Il se tourne enfin vers Marie-Lou qui, à la suite d'une altercation violente avec Piston se donne à lui pour ensuite mettre fin assez abruptement à tout espoir de relation. Stef ne laisse rien paraître de son désespoir et de son aliénation intérieure. Il est très stoïque, comme dans la scène où les syndiqués de l'usine forcent Piston à lui brûler l'avant-bras avec une cigarette pour influencer son vote par rapport à la grève. On le retrouve toutefois, vers la fin du film, accroupi dans une ruelle, sanglotant violemment, les murs de la ruelle semblant se refermer sur lui. « L'indifférence est la carapace de l'étranger: insensible, distant, il semble, dans son fond, hors d'atteinte des attaques et des rejets qu'il ressent cependant avec la vulnérabilité d'une méduse » (Kristeva 17).

The Lost Tribe représente toute la dimension de l'exil des personnages. La collectivité implicite dans le nom du groupe renvoie à ce que dit Nepveu : « [O]n glisse vers une acception purement métaphorique du terme [exil], on entre dans un espace résolument fictionnel, histoire d'une 'sortie' hors du monde et hors de l'histoire, mythe d'une errance collective vers le pays du réel » (49). Tous les membres du groupe participent à cet exil, et le chantent de façon poignante. Le film nous offre une interprétation remarquable d'un chant d'exil, interprété par Marie-Lou (jouée par l'intense Marie-Jo Thério) et écrit par le personnage de Piston. Cette chanson est celle de tous les membres du groupe, qui font partie de cette même génération d'étrangers à la société. Ils ont maintenant vieilli, et ont manqué leur chance de s'intégrer. Comme le mentionne Paul Tabori dans *Anatomy of Exile*: « [L]'âge est un élément important dans la sémantique [de l'exil]. Il influence de façon cruciale les possibilités d'assimilation et d'intégration totale » (33). La chanson qui nous est offerte est celle des étrangers qui ne trouveront jamais leur pays :

*J'veis m'en aller en quelqu' part
J'sais pas trop où, j'sais pas trop quand
J'veis m'en aller en quelqu' part
Où c'qu'y a du feu, où c'qu'y du vent*

*J'avais m'en aller en quelqu' part
Crois-tu qu'c'est safe? Crois-tu qu'c'est l'temps?*

*OK, j'fais un effort
Où c'qu'y fait beau tout l'temps
Où c'qu'y fait chaud tout l'temps
Anyway, y peut pas faire beau partout tout l'temps*

*Mon coat tout blanc
Mon wishbone pis ma luck
Toute bustée par en-dedans*

La géographie de la ville est aussi un facteur déterminant du sentiment d'exil. Le film s'ouvre sur des images floues de cailloux, paysage désertique, inhospitalier, accompagnées de bruits indistincts. Ces images sont entrecoupées d'une course de véhicules tout terrain sur la plage. La mer (ou l'océan) joue un rôle essentiel dans l'isolement des personnages. On les retrouve à de nombreuses reprises au bord de l'eau, à contempler l'horizon inaccessible. C'est une frontière en soi [4]. Lorsque Charles arrive en ville (et lorsqu'il la quitte) on le voit traverser un pont, un autre signe de l'omniprésence de l'eau, de son immensité, de notre impuissance face à cet infini qui nous écrase. Les personnages sont isolés, et même la fuite leur est refusée. Ils ne peuvent que s'exiler en eux-mêmes, et tenter d'y survivre.

Déplacement

Yellowknife, le second long métrage de Rodrigue Jean, raconte l'histoire de Max et Linda, frère et soeur qui prennent la route de l'est du pays vers Yellowknife, dans les Territoires du Nord-Ouest. Max enlève Linda de l'hôpital psychiatrique où elle est internée depuis quelque temps. Il ne lui dit pas où il l'emmène, et il se met à rouler vers l'ouest, puis vers le nord. Sur la route, ils font la rencontre de deux jumeaux qui font de l'autostop. Ceux-ci sillonnent le Canada et sont engagés dans des bars de danseuses ou des discothèques où ils font des numéros lascifs. Max et Linda vont aussi faire la rencontre de Marlène, chanteuse sur le déclin, et de Johnny, son agent. Ces derniers voyagent en caravane et vont de ville en ville afin que Marlène puisse chanter. Avant qu'ils arrivent à Yellowknife, Georges, un policier autochtone, tombe amoureux de Linda et, lorsqu'il la surprend dans les bois avec Johnny, en train de se livrer à un étrange rituel sexuel, il abat ce dernier. Max et Linda s'enfuient vers Yellowknife mais tout semble accuser Max et il se fera arrêter après que Linda l'ait quitté pour Georges.



Yellowknife (Rodrigue Jean, 2002)

Yellowknife met de l'avant le thème du déplacement dans l'exil. Ce *road movie* nous fait traverser des paysages dénudés, des autoroutes vides, des aires de service en béton et néon, des forêts qui n'en finissent plus, des lieux typiques du nord du Canada. Ces images installent parfaitement le thème du déplacement dans l'exil, car « trouver son pays désert, c'est assurément s'y sentir exilé » (Bishop 57). Lorsque l'exilé quitte son pays, il doit voyager jusqu'à ce qu'il trouve une terre hospitalière. C'est ce que Max essaie de faire pour lui et Linda. Il lui dit qu'ils vont s'installer, que ce sera mieux pour elle. Il semble qu'il part en exil pour elle, et qu'elle n'a pas le choix de le suivre. Mais comme demande Tabori : « *Qui* définit l'exilé? Est-ce lui-même? Si c'est le cas, une telle définition peut être libre de tout biais, d'une 'poétisation' romantique, d'un refus d'admettre les vraies raisons? » (36). Plus le film avance, plus la relation ambiguë entre Max et Linda s'explique : lorsque celle-ci revient d'une fugue auprès de Marlène, ils font l'amour et on comprend la relation incestueuse qui les relie. Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple de sexualité non traditionnelle. Les personnages masculins vivent une aliénation sexuelle hors du commun. Max et sa relation incestueuse avec Linda; les jumeaux qui se prostituent pour un peu d'argent supplémentaire et qui font des numéros de *striptease*; Johnny qui n'est pas capable de toucher à Marlène ou Linda et qui ne fait que se masturber en les regardant. Les femmes se plient aux fantasmes des hommes, et bien qu'elles demandent parfois (Marlène dit à Johnny, alors qu'ils baisent dans la chambre de motel adjacente à celle de Max, Linda et des jumeaux : « *Fuck me!* » et il lui répond: « *No* »), elles semblent se plier au désir des hommes. Ces personnages sont tous en exil, et comme le dit Kristeva : « [S]'arracher à sa famille, à sa langue, à son pays, pour venir se poser ailleurs, est une audace qu'accompagne une frénésie sexuelle : plus d'interdits, tout est possible. Peu importe si le passage de la frontière est suivi d'une débauche ou, au contraire, d'un repli peureux » (47). Tous ces actes sexuels ont lieu sur la route, pendant le déplacement inhérent à l'exil, et par conséquent portent la marque de la liberté, du moins sur le moment.

Max et Linda font de nombreuses rencontres mais Linda est toujours très craintive. Max le lui reproche d'ailleurs à plusieurs reprises : « Tu vas-tu arrêter d'avoir peur du monde, y te mangeront pas./ C'est des fous! / Y'ont juste l'air un peu perdu, c'est toute. » Ces rencontres sont le lot de l'exilé, « il n'aspire pas aux rencontres, mais elles l'aspirent. Il les vit dans un vertige où, hagard, il ne sait plus qui il a vu ni qui il est »

(Kristeva 22). Toutes ces rencontres gardent en effet un aspect surréaliste, faites sur des routes désertes, dans des boîtes de nuit sombres ou des aires de restauration trop éclairées. Ce sont des personnages écorchés et un peu pathétiques, mais comme le dit Nepveu: « [...] l'étrangeté, l'absence à soi-même sont élevé[e]s à la hauteur d'un archétype. Le pathétique atteint au sublime » (50). Ces personnages sont donc destinés à se rencontrer sur la route de l'exil, à se mêler pour quelques instants, question d'exacerber encore plus leur solitude. Il semble ne jamais y avoir de fin pour eux. Max sera arrêté et exilé derrière les barreaux. Linda ira en exil avec Georges dans un petit village du nord du Canada. Johnny sera abattu, laissant Marlène seule dans sa caravane, son exil motorisé. Les jumeaux sont libérés après avoir incriminé Max, et on leur fait comprendre de ne plus jamais revenir.

La folie de Linda, institutionnalisée, n'est pas unique. Tous les personnages sont un peu décalés, signe évident d'aliénation et d'étrangeté. Le thème de la folie va de pair avec celui de l'exil, comme le dit Nepveu : « [L]e discours sur (et de) l'exil remplit dans le Québec de la Révolution tranquille la même fonction [que la folie] : il détermine le lieu imaginaire de la littérature québécoise et le champ de son écriture » (53). Cette folie, vécue à divers niveaux par tous les personnages, rend le déplacement significatif d'une fuite en avant, de la recherche d'un lieu d'exil où la réalité serait en accord avec la vision qu'ils en ont. Ils ne s'arrêteront pas tant qu'ils n'auront pas atteint leur but, et pour certains ça ne se produira jamais. Lorsque Linda demande à Max s'ils peuvent retourner, ce dernier lui répond que « ça finit toujours pareil », mais il tient à continuer tout de même, et il poussera Linda à continuer tout au long du film. Kristeva explique cette obstination par le fait que « tous les étrangers qui ont fait un *choix* ajoutent à leur passion pour l'indifférence un jusqu'aboutisme fervent qui révèle l'origine de leur exil » (20). C'est cette force qui pousse Max jusqu'à Yellowknife et qui l'abandonne une fois rendu. On le voit sans volonté, sans énergie, se plier à la volonté de Linda qui part avec Georges. Il était responsable du déplacement de l'exil, et une fois arrivé à destination, il se trouve toujours aussi seul, isolé. Linda partie, il s'enferme dans la solitude avant que la police ne vienne le chercher. Son voyage s'est achevé, et un autre exil commence pour lui.

Punition

Histoire de pen est le deuxième long métrage à succès de Michel Jetté qui, après avoir oeuvré pendant longtemps dans le milieu télévisuel, a réalisé en 1994 *Le lac de la lune*, peu connu, puis *Hochelaga* dont il sera question plus loin. Le film raconte l'histoire de Claude, jeune délinquant qui se retrouve dans une prison à sécurité maximale après un braquage manqué. L'histoire est parsemée de retours en arrière qui nous montrent les débuts de sa relation avec Karine alors qu'il était en maison de correction. Lorsqu'il se retrouve en prison, Claude se retrouve au milieu d'une guerre de clans, ceux de Zizi et de Tarzan et on lui demande de participer à des combats avec gageures. Il se lie avec les prisonniers qui ne font partie d'aucun groupe, et après s'être fait sauvagement violer par la bande de Tarzan, il réussit à s'échapper. Une fois rendu dehors, il a de la difficulté à s'acclimater à la vie à l'extérieur de la prison et, lors d'une livraison de drogue, il rencontre Tarzan. Il prend sa revanche en tuant Tarzan, et se retrouve une fois de plus derrière les barreaux. *Histoire de pen* met en scène « une zoologie des

sous-espèces sociales, une ethnologie des civilisations de malfaiteurs, avec leurs rites et leur langue » (Foucault 294), mais d'une façon assez poétique, le scénario étant basé sur les *Contes en coup de poing* de Léo Lévesque.

Ce film permet de mettre en relief le thème de la punition dans l'exil. La société a créé les institutions carcérales pour en quelque sorte remplacer l'exil de la patrie. Il s'agit maintenant d'exiler les criminels hors de la société et de les contrôler, ce qui a développé tout un système de surveillance et de punition. Foucault a exploré ce thème en détail dans *Surveiller et punir*, où il retrace l'évolution des moyens de contrôle dans les sociétés occidentales. Il nous dit que le premier principe du système carcéral est l'isolement. « Isolement du condamné par rapport au monde extérieur, à tout ce qui a motivé l'infraction, aux complicités qui l'ont facilité. Isolement des détenus les uns par rapport aux autres. Non seulement la peine doit être individuelle, mais aussi individualisante » (274). Les institutions de ce genre perpétuent également le désir d'hétérotopie, de sortir, d'être libéré de ces lieux enchaînants. C'est ainsi que Claude est envoyé à un jeune âge dans un pénitencier à sécurité maximale, isolé abruptement de tout ce qui constituait son monde. Il ne peut même pas voir Karine parce qu'elle aussi est recherchée et elle doit se cacher. Même si les détenus sont seuls en cellule, ils ont droit à des moments de vie commune (repas, exercices, travail) mais cette impression de sociabilité est vite effacée par les tensions qui règnent à l'intérieur du pénitencier. Les coups sont mesure commune, et les prisonniers doivent toujours être sur leurs gardes. Les gardiens sont toujours présents, et ils recourent à l'isolement complet indéfini si la situation dégénère.

La discipline est importante à l'intérieur des murs de la prison, et elle amène les prisonniers à ne plus avoir le contrôle sur leur corps. Comme l'explique Foucault :

[L]a discipline majore les forces du corps (en termes économiques d'utilité) et diminue ces mêmes forces (en termes politiques d'obéissance). D'un mot: elle dissocie le pouvoir du corps; elle en fait d'une part une « aptitude », une « capacité » qu'elle cherche à augmenter; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte (162).

Ceci est particulièrement vrai dans *Histoire de pen*, alors que les détenus sont souvent montrés en train de faire de la musculation ou de se battre, en train de faire violence à leur propre corps. Les rossées sont chose si commune que personne ne s'étonne de voir quelques ecchymoses ou coupures dans le visage d'un autre détenu. Ces derniers apprennent alors à se détacher de leur corps, de la douleur, mais aussi à l'utiliser comme seule arme. Lucia, le personnage transsexuel, dit d'ailleurs à Claude que les vendeurs de drogue ne feront rien de pire que de la tuer. Les *gangs* fondent leur pouvoir sur des combats violents, et l'ultime châtiment que l'on peut faire subir à un autre détenu est de le violer sans merci. Cette agression, cette transgression exile le détenu de son corps sans possibilité d'y revenir, remettant en cause la masculinité du violé dans un univers exclusivement masculin, le féminisant et le plaçant en position d'infériorité.

L'histoire personnelle de Claude contribue aussi à son statut d'exilé. Délinquant depuis un très jeune âge, il aime voler des voitures. Il passe de maison de correction en prison à sécurité minimale, et ce passé lui vaut la prison à sécurité maximale malgré des circonstances nébuleuses. Foucault dit d'ailleurs que « le délinquant se distingue de l'infacteur par le fait que c'est moins son acte que sa vie qui est pertinente pour le caractériser » (292). Claude a donc un passé qui l'exile déjà du reste de la société avant même qu'il entre au pénitencier. Claude est également orphelin, et ce statut est exilant en soi : « [Ê]tre orphelin, c'est être séparé, exclu, donc exilé d'un certain objet du désir; l'orphelin est marginalisé, exilé du bonheur et de la normalité » (Bishop 55). Lorsque Claude se retrouve en isolement, la voix du pen, un personnage mystérieux qui lui parle par le biais des conduits de ventilation, lui demande de lui conter son histoire. Lorsque Claude parle de son statut d'orphelin, la voix le ridiculise, n'accepte pas de le prendre en pitié. Claude est isolé avec son histoire, et il écrit à Karine : « Je n'ai jamais vu une solitude dans mes poings aussi fort fermés ».

D'autres signes extérieurs à Claude viennent renforcer son statut d'exilé, de condamné, de puni. La surveillance qui s'exerce sur lui est constante, dès son arrivée où il note la disposition en panopticon de la prison, et même lorsqu'il s'approche un peu trop près de la porte et qu'une voix venue des airs lui fait signe de ne pas traîner là. Lucia, le personnage transsexuel, chante elle aussi une chanson d'exil, *Si je ne savais plus t'inventer*, où elle parle de sa solitude par rapport à une personne ou un pays laissés au loin, à l'extérieur des murs de la prison. Les images montrent souvent des images des murs inhospitaliers et des fils barbelés sur fond de ciel éclatant, rappelant sans cesse l'enfermement et l'aliénation ressentis par les personnages. D'autres images suivent des tuyaux et des conduits dans les entrailles du pénitencier, véhiculant les sons et ramenant sans cesse l'esprit vers l'intérieur. Claude ne parvient pas à échapper à l'univers exilant du pénitencier, et s'il a parfois l'impression de comprendre le fonctionnement du milieu carcéral, il n'y sera jamais chez lui. Comme le mentionne Tabori : « [L]e statut de l'exilé, autant matériel que psychologique, est dynamique – il oscille d'exilé à émigrant et d'émigrant à exilé » (37) – aucune paix n'est ainsi jamais possible.

Alors qu'il est renvoyé en prison, Claude reçoit une lettre de Karine qui, sans lui faire de reproche, lui explique qu'il a toujours été exilé et qu'elle ne peut plus l'attendre : « Je le sentais aussi sauvage que le feu, sa passion lui faisait peur – c'est pour ça qu'il était seul; pareil à une forêt sans fin, balayée par le vent du nord ». Claude aura ainsi échoué dans le rôle qu'on attendait de lui : il n'aura pu être l'amant que Karine voulait aimer, et il n'aura pas pu être l'homme que les prisonniers auraient respecté. Comble de l'exil, il finit par perdre complètement le contrôle de son corps – le viol lui a laissé des séquelles (sida? hépatite?) et la maladie lui a enlevé toute volonté de combattre. Le film se termine sur son transfert dans une maison de repos à la campagne, où l'on devine qu'il mourra lentement, toujours aussi exilé.

Solitude

Hochelaga, le premier long métrage de Michel Jetté, met en scène Marc, un jeune délinquant du quartier Hochelaga, à Montréal. En compagnie de ses amis Bof, un

graffiteur, et Nose, un *skinhead* néo-nazi, il commet de petits vols dans le quartier. Lorsqu'un groupe de motards criminalisés leur fait comprendre que le quartier leur est maintenant interdit, ils se retrouvent sans ressources. On offre alors à Marc la possibilité de se joindre au groupe de motards et de passer dans les « ligues majeures » du crime. Ce dernier accepte et se fait entraîner dans un tourbillon de violence. Nose se fait tuer alors qu'il vient d'abattre le chef de la bande de Marc, et comme vengeance, on envoie Marc assassiner le chef d'une bande rivale. Lorsque le fait est accompli, on apprend que les motards se sont servis de Nose et Marc pour éliminer les deux chefs rivaux et former une alliance, pour ensuite se débarrasser d'eux. Ils n'ont été que des pions dans l'échiquier.



***Hochelaga* (Michel Jetté, 2000)**

Hochelaga est construit entièrement sur le sentiment d'aliénation de Marc face au monde et face à lui-même, ce qui expose le thème de la solitude dans l'exil. Marc est entouré d'amis et de sa mère, mais on le sent tout de même constamment ailleurs, étranger, silencieux. Bishop dit que « les êtres humains sont victimes d'un exil social en raison de l'incommunicabilité » (29) et c'est certainement vrai pour Marc. Il parle peu, ne se confie pas, et lorsqu'il essaie de le faire, il ne réussit pas à traduire ses sentiments. Au début du film, pendant le générique, on retrouve Marc en train de regarder à la télévision un documentaire sur les rites initiatiques dans les tribus guerrières primitives. Marc est captivé par ce qu'il voit et par le discours de la narratrice : « [L]es rites initiatiques confèrent au jeune garçon l'identité qu'il devra défendre toute sa vie ». Or Marc ne semble pas connaître son identité, et il attend de la trouver afin de donner un sens à sa vie. Il pense pouvoir trouver cette identité en se joignant à la fraternité des motards, un groupe organisé de guerriers, et s'y constituer homme. Pourtant, cet idéalisme est sans issue, car « la condition humaine est un exil en ce sens que l'humanité s'y trouve privée du sens dont elle éprouve pourtant la soif » (Bishop 36), et Marc ne peut se résoudre à confronter ce vide. Issu d'un milieu défavorisé, il a un vague désir de trouver un sens à sa vie mais la route qu'il choisit ne lui apportera de réponse qu'au moment de sa mort au fond de la remorque d'un camion volé. Impasse littérale et figurée.

Cette recherche de l'identité de Marc démontre une ambiguïté qui est le propre de l'exilé. Kristeva note que :

[É]tabli en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. *Je fais ce qu'on veut*, mais ce n'est pas « moi » - « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi », ... « moi » existe-t-il ? (19)

Cette impossibilité de se définir pousse Marc à s'isoler de tous. D'abord de sa mère, qu'il veut rassurer en lui répétant qu'elle n'a pas à s'inquiéter, qu'il ne s'est pas « embarqué » dans rien de dangereux. Il s'isole aussi de ses amis, qu'il considère comme inconscients des importants enjeux auxquels il fait face. Il noue un lien avec Coco, une « fille à gars de bicycle », mais ce contact est principalement sexuel et ne l'aide pas à vaincre son sentiment d'aliénation. Un autre personnage exilé tente de prendre contact avec Marc et de lui faire réaliser les dangers du milieu qu'il fréquente. Marc rencontre Popeye lors d'une fin de semaine de camping avec la bande de motards, et apprend que c'est sa mère qui lui a demandé de garder un oeil sur lui. La réaction de Marc est de rejeter immédiatement Popeye, mais il est tout de même intrigué par le personnage. Lorsque Marc se trouve confronté à la nécessité de commettre un meurtre, c'est vers Popeye qu'il se tourne. Il va le trouver dans sa cabane dans le nord, dans une pourvoirie. C'est là, sur le bord du Lac Noir, que Popeye tente d'expliquer à Marc les dangers qui le guettent, mais Popeye parle de façon voilée, et son message est difficile à saisir. On dirait qu'il joue un jeu afin de percer la carapace de Marc. Comme le dit Kattam, « [L]'exil n'est plus un rapport à l'espace mais une expression de division de l'être, du conflit entre réel et conscience, acte et réalité. L'exil est intériorisé » (cité dans Bishop 53). Popeye représente ce rapport à la conscience et la théâtralité pour Marc. C'est un exilé qui a dû fuir pour échapper au massacre de sa bande, et qui vit isolé depuis ce temps. Il est en quelque sorte ce que Marc pourrait être s'il fuyait, et sa singularité déstabilise Marc. Ce n'est pas le seul moment où Marc doit confronter le réel et l'irréel: alors qu'il participe à une fête où tout le monde a consommé de l'acide, il a des visions d'un personnage monstrueux, image de mort et de vieillesse, d'horreur et d'abjection. Ce même visage sera d'ailleurs sculpté par Claude dans *Histoire de pen*. Marc ne semble pas capable de faire la part des choses et de lire les signes qu'il reçoit. Même lorsque Popeye le marque au fer rouge avec une bague en forme de serpent, il ne comprend pas l'avertissement et fait transformer la brûlure en tatouage. Il mourra quelques heures plus tard.



Hochelaga (Michel Jetté, 2000)

D'autres signes montrent la solitude et l'isolement de Marc. Même lorsqu'il est entouré des motards, il n'est jamais tout à fait des leurs. Il ne prend jamais la parole, écoute sans sembler comprendre, pose des questions auxquelles on lui donne des réponses qui ne signifient rien pour lui. Il ne lit pas les avertissements, n'est pas capable d'interpréter les moments de décalage. Lorsqu'ils font l'amour dans l'appartement de Bof, tous les couples sont déjà isolés, trop éclatés par les drogues pour communier. Lors de sa première visite au repaire des motards, on lui fait traverser une série de portes verrouillées, de tunnels, de couloirs, véritable forteresse bâtie sur des catacombes. Lorsque Popeye lui confie que c'est sa mère qui lui a « déniché un trou, pour se faire oublier », Marc lui demande pourquoi il a fui et Popeye suggère qu'il a peut-être eu plus peur que les autres et que c'est ce qui l'a gardé en vie. Bof, à la suite de la nuit passée sur l'acide, lui confie son mauvais pressentiment, et dit à Marc que leurs « chemins vont se séparer pour un bout » mais Marc n'en fait pas de cas. Foucault prétend que « la solitude doit être un instrument positif de réforme » (274), mais Marc est trop enfoncé dans la sienne pour qu'elle lui soit d'un quelconque secours. Il fonce tout droit vers la seule issue qui lui est ouverte, et c'est là que son exil se terminera, dans une mort peu glorieuse. Il aura échoué dans son rôle de guerrier.

Un Canadien errant...

Les personnages masculins de ces films ne trouvent pas le repos, cherchant cet ailleurs qui leur permettrait de trouver une paix. Quelles conclusions tirer de cet échec masculin dans le cinéma canadien de langue française si, comme le dit Chantal Nadeau, « l'espace national québécois, en dépit de la crainte du patriarcat, est toujours la terre de ce héros hétérosexuel masculin, Saint-Jean Baptiste »? (197. Ma traduction) Si les fondements de la société québécoise reposent sur les hommes et que ceux-ci sont toujours à la recherche d'un ailleurs impossible à atteindre, quelles sont les options qui s'offrent à cette société? Nadeau a soulevé ce problème de la présence du sujet masculin et prône une plus grande subjectivité féminine dans le cinéma québécois. Comme elle le dit: « [L]e cinéma contemporain québécois [...] cache le territoire de la différence sexuelle et le rend anonyme d'une manière telle que tout l'espace de la différence, de l'identité et de l'altérité est occupé par le sujet masculin » (199. Ma traduction). Naturellement, la présence d'un sujet féminin fort n'est nullement garant de la réussite du projet nationaliste québécois ou de l'absence du désir d'hétérotopie. Éradiquer la subjectivité masculine n'est pas une option, mais la comprendre pour la changer, la faire travailler de concert avec des sujets féminins plus complets est peut-être la voie. Il faut fouiller les sources de l'incapacité des hommes à se prendre en main, à accepter leurs forces et les faire fructifier, quitte à remonter jusqu'aux racines de notre société.

« Il est souvent avancé que les Canadiens se perçoivent comme colonisés, du moins historiquement, face à la Grande-Bretagne et la France, ainsi que systématiquement dominés (ou néocolonisés) par les États-Unis sur le plan politique, culturel et économique » (Parpart 176. Ma traduction). Ce sentiment d'infériorité semble paralyser les hommes canadiens, qu'ils soient anglophones ou francophones. Les francophones sont toutefois particuliers étant plus susceptibles au statut d'exilé, que ce

soit géographique, culturel, politique ou linguistique. Ce double handicap peut être contré en utilisant précisément ce qui jusqu'à maintenant a été perçu comme des tares comme source d'épanouissement et de fierté. Parpart note en effet qu'une nation forte ne peut être représentée que par une masculinité hégémonique, omnipotente et toute-puissante alors qu'une masculinité non hégémonique ou subordonnée (marquée par la féminité, la dissolution ou le manque de pouvoir) est une menace pour la maturité et la stabilité de l'état (177). Elle note également que le cinéma canadien semble faire une plus grande place aux « discours qui privilégient la marginalité, l'hétérogénéité, la différence, la flexibilité et la douceur à l'autorité, l'autonomie, l'inviolabilité et le pouvoir phallique » (Parpart 178. Ma traduction). Ces caractéristiques sont inhérentes à la perception que les Canadiens français ont d'eux-mêmes et jusqu'à présent n'ont réussi qu'à exacerber un désir de changement, d'ailleurs. Alors que nous nous vantons partout d'avoir créé une société plus tolérante, plus ouverte envers les femmes, moins violente, plus axée sur les enjeux sociaux, nous refusons de voir que cette société ne se serait pas matérialisée sans notre passé de colonisés, et que nous devons apprendre à intégrer ces événements douloureux à la vision de ce que nous sommes aujourd'hui. Le cinéma canadien de langue française doit cesser de poser la sensibilité des hommes comme un problème mais plutôt l'exposer de façon positive et l'inclure dans l'esprit collectif de ce que doit être une société distincte. Notre passé de colonisés nous a tout de même laissé un pays vibrant à plusieurs diapasons, et il est temps de mettre un frein au déplacement, à l'isolement, à la solitude et à la coercition qui représentent les hommes québécois et d'échapper au piège de l'hétérotopie. Il n'y a pas d'ailleurs, et nous sommes les seuls juges de notre exil. Ici, et maintenant.

Notes

[1] Voir l'article de *cyberpresse.ca*.

[2] Le Refus global est un manifeste signé par de nombreux artistes québécois exigeant une plus grande liberté d'expression au Québec. Voir Paul-Émile Borduas. *Refus Global*. Montréal: Mithra-Mythe, 1948.

[3] G.J. Van Heuven Goedhart, cité dans Tabori, p.28. Ma traduction.

[4] On a souvent exilé les gens sur des îles, afin de les y tenir prisonniers.

Ouvrages cités

Bishop, Neil B. *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1993.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

Nadeau, Chantal. « *Barbaras en Québec : Variations on Identity* » dans Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow et Janine Marchessault (éds.) *Gendering the Nation : Canadian Women's Cinema*. Toronto : University of Toronto Press, 1999.

Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988.

Parpart, Lee. «The nation and the nude : colonial masculinity and the spectacle of the male body in recent canadian cinema(s) » dans Peter Lehman (éd.) *Masculinity : Bodies, Movies, Cultures*. Londres; New York : Routledge, 2001.

Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile : A semantic and historical study*. Londres : Harrap, 1972.

Waugh, Thomas. [À paraître].

Cyberpresse

<http://www.cyberpresse.ca/arts/article/1,144,161,022004,597,956.shtml>

Tiré de *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* no.2 été-automne 2004
http://www.cinema-quebecois.net/parler_duguay_b.htm