

AVANT-PROPOS

Les grands espaces du nord du continent américain suscitent des images qui sont de plus en plus familières à chacun d'entre nous. Mais, comme il arrive bien souvent, les attentes du public ne rejoignent pas les exigences du chercheur. Nous en avons une nouvelle fois l'illustration dans les articles de Véronique Antomarchi et de Yannick Meunier. Les tours-opérateurs vendent un « produit » qui repose largement sur les stéréotypes occidentaux, éloignés de la vision qu'ont les Inuit de leur propre territoire. Mais, à l'opposé, le vécu de terrain de l'anthropologue n'est guère directement accessible au visiteur de musée, si on ne lui propose qu'une expérience sensorielle dépourvue, en l'occurrence, de tout repère.

De rêve de Grand Nord il en est aussi question dans la traque de l'écécité existentialiste que mène l'un des personnages du roman de Louis Hamelin qu'analyse Sylvie Vignes. Là aussi, l'être au monde est une expérience personnelle, largement incommunicable. Aspirations et revendications peuvent cependant être mis en scène et c'est le mode de la représentation théâtrale qu'a choisi Tomson Highway pour exprimer la réalité du peuple cri, comme nous le montre Cécile Fouache. Ce rôle de porte-parole d'une communauté est également assumé par les écrivains migrants et Carmen Mata Barreiro illustre son propos par une comparaison entre le regard qu'ils portent, d'un côté sur les quartiers et espaces périurbains de Montréal, de l'autre sur les cités de banlieue en France.

Si l'espace canadien qui s'étend vers le nord confine à l'infini et se dissout dans les glaces de la banquise, il est nettement limité au sud par le grand voisin étatsunien, face auquel l'identité canadienne doit sans cesse être réaffirmée. Le domaine de l'art, avec toutes ses implications financières, et en particulier le cinéma, n'échappe pas à cette contrainte. Nathalie Dupont nous guide dans cette étrange dialectique qui permet au Canada, du fait de sa proximité, de tirer de l'absorption par le géant hollywoodien qui menace son industrie cinématographique quelques avantages, par exemple à travers l'organisation de festivals reconnus ou l'accueil de productions délocalisées. Soulignons, à ce propos, la différence d'attitude des acteurs anglophones et des

artistes francophones, que nous retrouvons dans l'article de Pierre-Alexandre Beylier qui expose la singularité de Céline Dion par rapport aux chanteuses populaires canadiennes anglophones. S'il est malaisé de distinguer ce que peut être une identité musicale canadienne – ou autre, sans doute –, la spécificité linguistique semble jouer curieusement dans ce cas, d'un point de vue externe, un rôle privilégié de marqueur de l'identité canadienne.

La langue anglaise et la proximité avec les États-Unis ne sont probablement pas non plus étrangères au peu d'attrait pour le Canada manifesté par les chercheurs français s'intéressant à la *common law*. Lorsque l'obstacle linguistique est surmonté, l'intérêt se porte davantage sur les États-Unis, selon Pierre Langeron qui trace le bilan des publications ayant trait au Canada dans le domaine du droit public.

Pour clore cette brève présentation, relevons, avec Raphaël Eppreh-Butet, le rôle de ce grand pays démocratique qui « ne s'est jamais considéré comme le centre du monde » (LANGERON, p. 119) dans le processus de décolonisation du Sud-Ouest africain. L'attitude du Canada vis-à-vis de l'Afrique du Sud fut, en effet, exemplaire, ce qui montre, s'il en est besoin, son originalité face à certaines positions étatsuniennes.

Patrice BRASSEUR

SOMMAIRE

Véronique ANATOMARCHI, L'imaginaire du Grand Nord, à la source du tourisme polaire	7
Yannick MEUNIER, Le monde polaire mis en scène au musée du quai Branly ...	19
Sylvie VIGNES, Explorations et inventions de mondes dans <i>Betsi Larousse</i> de Louis Hamelin	29
Cécile FOUACHE, First Nations Issues in Tomson Highway's Drama	43
Carmen MATA BARREIRO, L'imaginaire urbain des écrivains migrants au Québec et en France : leur apport à la lecture de la ville	57
Nathalie DUPONT, Les relations cinématographiques Canada-USA : Une continuité dont le Canada peut maintenant tirer profit	75
Pierre-Alexandre BEYLIER, L'identité canadienne dans la chanson populaire des années 1990	95
Pierre LANGERON, La recherche sur le Canada en droit public	111
Raphaël EPPREH-BUTET, L'attitude des États-Unis d'Amérique et du Canada face à la décolonisation de la Namibie	121
COMPTE RENDUS	133

L'IMAGINAIRE DU GRAND NORD, A LA SOURCE DU TOURISME POLAIRE

Véronique ANTOMARCHI
CERLOM-INALCO

Le produit touristique polaire alimente des rêves et des clichés qui contredisent la vision que les Inuit ont de leur territoire. Cet article a pour but d'analyser les fondements de cet imaginaire et de montrer de quelle manière les différentes représentations occidentales ne correspondent pas à la réalité vécue par les Inuit.

Polar tourism offers dreams and stereotypes that contradict the Inuit vision of their territory. This paper analyzes the roots of these representations and explains in which sense such occidental views don't reflect the reality lived by the Inuit.

Le phénomène touristique, bien souvent et facilement décrié, oppose généralement le touriste au voyageur. Jean-Didier Urbain (1991) montre ainsi que le touriste, regardé avec mépris, serait « l'idiot du voyage », contrairement au voyageur considéré et respecté.

Selon l'équipe de géographes « Mobilités, Itinéraires, Territoires » (MIT 2002) :

Le tourisme est un système d'acteurs, de pratiques et de lieux qui a pour objectif de permettre aux individus de se déplacer pour leur récréation hors de leur lieu de vie habituel, en allant habiter temporairement dans d'autres lieux.

Ce déplacement spatio-temporel recouvre une géographie du désir dans laquelle le regard du peintre puis du photographe ont joué un rôle de premier plan. L'espace touristique se définit en premier lieu par l'image. En effet, les images sont le support essentiel de la promotion des produits touristiques, mais pas seulement. L'importance des transports et des récits de voyage contribue également au renouvellement des pratiques touristiques. Le tourisme apparaît pendant la révolution industrielle et l'essor de l'urbanisation. Il peut être associé à un courant artistique, le romantisme, qui redonne une place importante aux émotions et à la contemplation de la nature. C'est la ville qui devient odieuse, que l'on cherche à fuir alors que, dans le même temps, montagnes et mers, qui auparavant suscitaient l'effroi, deviennent attractives. Par la suite, la conquête des droits sociaux avec la progression régulière des congés payés a permis l'augmentation de la durée du temps libre et les progrès technologiques ont favorisé la massification et la mondialisation du tourisme à partir des années 1950. En ce qui concerne les régions polaires, les premiers

voyages touristiques débutent dans l'Arctique au cours de la seconde moitié du 19^e siècle et cent ans plus tard, en 1958, dans l'Antarctique.

Les paysages du Grand Nord ont la particularité d'offrir à la fois des visions de neige et de glace mais aussi des paysages littoraux. Ils apparaissent comme des mondes lointains, parmi les derniers à s'ouvrir à de nouvelles formes d'exploitation touristique.

Les brochures jouent un rôle essentiel dans la publicité des produits touristiques. Elles font naître, confirment ou renforcent le désir de voyage par des images qui véhiculent certains stéréotypes et clichés et alimentent le rêve arctique vendu sur catalogue. L'objet de ce texte est de s'interroger sur les fondements de cet imaginaire et sur la façon dont les tour-opérateurs vendent ces destinations. Or, cette imagerie touristique, de manière complexe, va à l'encontre de la perception inuit du territoire arctique même si elle peut parfois être utilisée comme marqueur identitaire.

Le Grand Nord, source d'un puissant imaginaire

La constitution de l'exotisme se nourrit d'un très grand foisonnement de mots et d'images. Nous pouvons, à titre indicatif, évoquer les récits de voyage et d'exploration, les témoignages ethnographiques, les peintures, les gravures, productions artistiques, photographies et films comme *Nanouk l'Eskimo*, documentaire culte de Flaherty (1922), reportages, articles, romans, littérature jeunesse, comme *Apoutsiak le petit flocon* de Paul-Émile Victor, publié en 1946, collections de vignettes de chocolat, de timbres, cours de géographie, guides touristiques... Le Grand Nord apparaît comme le « dernier des ailleurs », l'ultime frontière dans un monde déjà bien balisé.

Une triple quête anime le touriste polaire : une quête spirituelle, une quête que je qualifie d'originelle et enfin une quête sociale.

Le Grand Nord alimente depuis toujours et notamment depuis l'Hyperborée antique, des visions de paysages vierges, purs, immenses qui mettent en avant la grandeur de l'univers et placent l'homme occidental dans une quête spirituelle. Cette blancheur serait en effet synonyme de pureté : c'est ainsi que le regard occidental a souvent réduit l'Arctique à une seule dimension, la blancheur et notamment celle de la banquise (ANTOMARCHI 2008 : 359). Les représentations de paysages du Nord à la fois magnifiques et terrifiants, marqués par l'isolement, le froid, la menace de mort se fixent dès le 19^e siècle avec l'irruption de la notion de « sublime » qui recouvre trois aspects

À LA SOURCE DU TOURISME POLAIRE

essentiels : l'esthétique, le spirituel et le scientifique dans une vision romantique (ROUSSAT 2008 : 160).

La Française Léonie d'Aunet lors de son voyage au Spitzberg en 1839 décrit son émotion en ces termes :

J'aimais à me trouver par moments seule au milieu de cette nature grandiose et terrible ; j'y étais envahie par le sentiment profondément religieux qui domine l'homme quand il se trouve face à face avec l'immensité. (D'AUNET 1992 : 144)

Plus récemment, Michel Onfray savoure « le spectacle de la nature immense et vierge qui confine au sublime » (2002 : 53) et la « liturgie du vaste » (*ibid.* : 62).

Le très médiatique Jean-Louis Étienne insiste, lui aussi, sur la blancheur des pôles :

au Nord comme au Sud, c'est le vide. Il n'y a pas de bruit autre que celui du vent, pas d'odeur, pas de couleur autre que le ciel et le blanc. (Préface à MOLLARD-DESFOUR 2008 : 10)

La mise en tourisme très récente en 2007 d'un espace protégé, le Parc national des Pingualuit au Nunavik, repose sur le caractère sacré du lieu, qualifié d'« œil de cristal » : le but est de séduire une clientèle occidentale à la recherche de valeurs ancestrales (ANTOMARCHI 2010). Il s'agit bien d'une frontière intime que le touriste cherche aussi en lui-même. Dans un monde violent et agité, l'appel du Grand Nord serait aussi un moyen de ne pas perdre le nord... (ANTOMARCHI 2005 : 55).

La quête originelle renvoie à la recherche de l'origine de l'humanité. Gombrich, dans son *Histoire de l'art*, publiée en 1950, devenue un classique, consacre son premier chapitre intitulé « Mystérieux débuts » à l'art préhistorique et à l'art primitif. Le travail de matériaux d'origine animale (caribou, ivoire) sous la forme de petits objets aisément transportables par des populations nomades de tradition orale, rappelle les premières formes artistiques. « Penser les origines de l'homme, c'est aussi s'interroger sur son rapport à l'animalité, c'est vouloir faire revivre à nos yeux les images de nos commencements », nous rappelle Claudine COHEN (1999 : 22). Elle montre à quel point la préhistoire de l'homme est un lieu inépuisable de rêves et de fantasmes. Le rêve de la rencontre avec l'Inuk entre dans cette quête de

l'origine de l'humanité. Certains ont même comparé la vie des Inuit dans les années 1950 avec celle des hommes du paléolithique de Lascaux...

C'est aussi pour cela que le touriste rêve d'un Inuk vivant dans un iglou, vêtu de vêtements de fourrure, car ce qu'il recherche dans sa rencontre avec l'autochtone c'est le rêve de l'origine de l'homme, d'un homme non corrompu par la civilisation.

La quête sociale se caractérise par un souci de distinction et d'accomplissement sportif sur les pas des exploits des explorateurs, aventuriers, ethnologues... Il s'agit de vivre une aventure avant tout. L'attachement à la nature sauvage apparaît aussi comme l'une des motivations essentielles d'une clientèle au profil établi : retraitée, très scolarisée, voyageant seule et déjà familière des destinations polaires (GRENIER 2007). La valorisation de soi est bien la composante d'un voyage qui se veut différent. Certains tour-opérateurs l'ont compris en mettant en évidence l'aspect initiatique du voyage, qui permet d'abolir des frontières psychologiques (peur, défi), source de transformation voire de métamorphose. Ainsi, *Comptoir du Groenland et des Terres polaires* dès sa première page cite le philosophe Jean Grenier : « On peut voyager non pour se fuir, chose impossible, mais pour se trouver ».

Le produit touristique polaire aujourd'hui, entre rêve et cliché

Le produit touristique polaire se construit autour de trois arguments de vente majeurs. Le premier repose sur l'image du paradis blanc. Les paysages de glace, les dégradés de bleu et la présence maritime sont les composantes essentielles de la communication de tour-opérateurs très spécialisés. Le contraste de couleurs entre le blanc et le bleu sert d'argument de vente alors que, dans la réalité, ce sont plutôt les couleurs grises presque confondues du ciel et de la mer qui dominent. Les pages de couverture des brochures touristiques évoquent bien l'appel d'une aventure qui place l'homme au cœur d'une nature sauvage et immaculée, face à l'immensité des paysages arctiques (ANTOMARCHI 2005 : 50).

Le deuxième argument correspond à la vente d'une aventure polaire d'exception. La plupart des produits suivent les pas des explorateurs sous la forme de croisières confortables. Certains voyages-expéditions permettent la réalisation d'exploits sportifs. L'anthropologue David LE BRETON (2000 : 144) dresse un portrait intéressant des néo-aventuriers. La mythologie de l'aventure, née dans les années 1980, met en avant une forme nouvelle d'héroïsme, répercutée dans les médias. Il s'agirait de la revanche des « hommes sans

qualité » appartenant essentiellement aux classes moyennes. Le philosophe Michel ONFRAY indique :

une sociologie du tourisme polaire montrerait vraisemblablement une dose majeure de masochistes en mal de se réaliser dans, par, et pour la douleur. (2002 : 74-75)

Pourtant ces propos sont à nuancer. Yannick Briand de 66° Nord (*TGV Magazine*, septembre 2009 : 28) lutte contre la notion de tourisme extrême car :

avec du savoir-faire, un encadrement professionnel et une bonne logistique, ces voyages deviennent très accessibles. L'équipement moderne permet de ne pas souffrir des conditions extérieures.

Le réchauffement climatique rend aussi les températures un peu moins froides en été et l'essentiel de l'activité touristique se passe pendant la période estivale.

À l'heure du réchauffement climatique et dans le cadre de l'année polaire internationale, l'Arctique occupe une place grandissante sur la scène médiatique. Les conséquences de la fonte de la banquise libérant ainsi le célèbre passage du Nord-Ouest, pourraient favoriser entre autres, l'arrivée plus importante de touristes croisiéristes. Néanmoins, certains géographes considèrent que les conditions de navigation devenues plus dangereuses, ne favoriseraient pas l'augmentation de la circulation de bateaux de croisière. Certains tour-opérateurs comme *Terres Oubliées* (brochure 2007) n'hésitent pas à utiliser la thématique du peuple et du territoire en sursis comme argument de vente. Il s'agit d'attirer des clientèles dans l'urgence d'un monde qui va disparaître.

L'offre spécifique des quelques tour-opérateurs français spécialisés dans le voyage polaire présente des frontières parfois floues puisque l'Islande ou la Laponie s'intègrent dans cet appel du Grand Nord, de même que la découverte de l'Antarctique au pôle Sud. Malgré le froid, la cherté de la vie et du transport due en partie à leur isolement, ces espaces polaires offrent plusieurs atouts : leur apparente sécurité sur les plans politique et sanitaire, une nature sauvage, un dernier refuge à l'écart des grands flux touristiques de masse (ANTOMARCHI 2005 : 54).

Le tourisme polaire, terme utilisé depuis 1995, caractérise les espaces où il est mis en scène, c'est-à-dire le Haut Arctique et l'Antarctique, qui dessinent de nouveaux confins. Il se construit autour de trois branches spécifiques : le tourisme maritime (croisières, sports aquatiques), le tourisme terrestre (tourisme culturel et autochtone, chasse, pêche, randonnées) et le tourisme aérien à travers notamment les vols d'observation (GRENIER 2009 : 9-13). Le tourisme polaire est un marché étroit, entre les mains de quelques tour-opérateurs spécialisés (une dizaine en France) qui se présentent avant tout comme des spécialistes, à la fois par leur connaissance du terrain et par leur passion pour le Grand Nord.

Présentés comme des havres de liberté, ces espaces sont en réalité délimités et balisés par la mise en place d'itinéraires élaborés par les tour-opérateurs (AMIROU 1995 : 25). Les discours pseudo-scientifiques justifient aussi certains itinéraires, accompagnés il est vrai par des guides présentés comme des spécialistes ou des scientifiques. La caution scientifique apparaît en effet plus particulièrement dans ce type de tourisme.

Gérard Guerrier, directeur général d'Allibert, constate qu'il « existe maintenant des voyages polaires standardisés, où tout le monde voit la même chose, avec arrêts photos prévus » (cité dans *TGV Magazine*, septembre 2009 : 28). Néanmoins, l'idée d'une ruée vers le Nord ou d'un boom du tourisme polaire est largement exagérée.

En effet, au vu des statistiques à l'échelle mondiale, le tourisme polaire correspond à des flux très marginaux et il y a même, je trouve une certaine incécence, à parler de « boom » quand le coût de ce type de voyage se situe dans une fourchette allant de 3000 à 8000 euros. Il reste l'apanage d'une clientèle aisée, soucieuse de se distinguer. Le froid ne fait toujours pas rêver le plus grand nombre et l'héliotropisme reste le moteur de l'activité touristique (ANTOMARCHI 2005 : 48).

Toutes ces images contredisent la vision inuit du Grand Nord. Pour les Inuit en effet, les mondes arctiques ne sont pas des déserts mais des lieux de vie exploités et appropriés. Ces territoires qui, selon l'imaginaire occidental, apparaissent comme des déserts blancs ne sont pas perçus ainsi par leurs habitants. Comme le souligne Michèle THERRIEN, le Grand Nord est pour les Inuit :

un lieu de vie approprié où l'on parle d'odeurs de froid, de gel, d'aurore boréale, d'odeurs de terre, de mer, de printemps, d'odeur de vieux ou de vieille, d'odeur de victoire, de sommeil ou encore d'odeur de phoque barbu. Chaque pointe de terre, chaque cours d'eau est nommé. Le milieu naturel est saturé de présences visibles et invisibles. Encore aujourd'hui, les Inuit appartiennent à un large réseau de relations qui les situent face aux vivants, aux esprits, au monde animal. (2007 : 41)

Béatrice COLLIGNON montre bien que ces paysages insérés dans un espace-temps spécifique, sont ancrés dans une histoire et animés par des souvenirs de tous ordres. Ces paysages que l'étranger voit désolés sont en réalité pleins de vie pour l'Inuk qui les regarde (2003 : 46). C'est ainsi que Taamusi QUMAQ (1988 : 160) suggérait que sa région, autour de Puvirnituk au Nunavik dans le Grand Nord québécois aurait pu s'appeler « *amaamaktisivik* », c'est-à-dire « l'endroit où les femmes allaitent » car il se souvenait que, du temps où les Inuit étaient nomades, ce lieu était une étape où les familles avaient l'habitude de faire une halte. Il arrive parfois aux humains d'étranges rencontres avec des *taqraituit*, « des esprits sans ombre portée ». Ces esprits invisibles disparaissent dès qu'on les aperçoit, courent dans la neige sans laisser de traces et, parfois, jouent des farces (THERRIEN 2008 : 262).

De plus, le vide et l'isolement n'existent que pour les observateurs extérieurs : dans le monde inuit, on se déplace rarement seul (THERRIEN 2007 : 41). L'*inuksuk*, cet amoncellement de pierre à figure humaine qui fascine tant l'Occidental, est avant tout, pour les Inuit, un repère, un signe visible destiné à indiquer la route à suivre lors de leurs déplacements à travers un vaste territoire (QUMAQ 1991 : 37). « Dès lors qu'on les a identifiés, ils servent à ne pas se tromper de chemin », nous explique Taamusi QUMAQ dans son dictionnaire. Leur fonction n'est donc pas d'appriivoiser le paysage mais de rappeler les parcours anciens et de servir de repères pour les déplacements présents (DESCOLA 2005 : 62). En fait, l'*inuksuk* reflète, à mon sens, les valeurs de solidarité inhérentes au monde inuit, ici, dans le domaine de la connaissance du territoire et du partage des ressources et inscrit aussi dans le paysage la volonté de survie.

La notion d'extrême, selon notre vision occidentale, est étrangère aux représentations des Inuit. Michèle Therrien considère qu'il serait bien plus prudent de parler de milieu exigeant, le froid ne représentant pas en soi un danger. Le terme polaire ou arctique se dit *ukiuqtatuq*, « là où c'est

habituellement l'hiver ». Les Inuit ont inventé ce mot pour les Occidentaux et il est rarement utilisé dans la conversation courante (DORAIS 2008 : 15). Les Inuit valorisent le froid, craignent la chaleur et pensent qu'un corps sain est un corps sec et frais (THERRIEN 2007 : 41). La géographie classique, dont Béatrice Collignon montre les failles, a contribué à développer cette notion « d'extrême ». La ligne isothermique des 10°C de température moyenne de juillet se confond avec la limite septentrionale des arbres : ce critère géographique, même s'il paraît indiscutable, a pour effet de placer l'Arctique en situation d'extrémité : « au-delà d'une certaine ligne et au bout du monde » (COLLIGNON 2003 : 37).

Les Inuit aiment leur territoire *nuna* et considèrent qu'il fait bon vivre dans l'Arctique comme le révèle ce témoignage d'une Inuk, Aaju Piita, qui exprime ainsi toute sa fierté d'appartenir à ce territoire : « Cette immensité est splendide. Elle est apaisante, bonne pour le corps. Ici il n'y a pas d'arbre, on peut voir au loin et voyager au loin. C'est idéal » (THERRIEN, 1999 : 46).

Enfin, ce ne sont pas des territoires en sursis car leurs populations sont dans des dynamiques démographiques, linguistiques et politiques dans l'Arctique canadien, en particulier au Nunavik, mais aussi au Groenland. Les Inuit eux-mêmes constatent que les Blancs ne cessent d'annoncer la disparition de leur peuple. John Amarualik, qui a joué un rôle actif dans la création du Nunavut, indique : « tous les Blancs ont prédit notre extinction et cela nous a beaucoup affecté mais nous continuons à survivre ! » (THERRIEN, 1999 : 32).

La culture inuit repose sur une dynamique mêlant culture traditionnelle et modernité. Comme le souligne John Amarualik, les Inuit savent s'adapter aux changements (THERRIEN 1999 : 32). De nombreux Blancs font des généralisations hâtives et concluent que les Inuit ont perdu leur culture traditionnelle parce qu'ils vivent dans des maisons de bois et portent des vêtements occidentaux. Or, les nouvelles technologies comme l'ordinateur, utilisé quotidiennement par de nombreux Inuit, permet de renforcer l'usage de l'inuktitut (THERRIEN 1999 : 30).

Neige et glace, fourrure, iglou, inuksuk apparaissent comme des représentations importantes de ces espaces, construites aussi par le savoir géographique classique. L'étude des principaux stéréotypes (désert blanc, terre de l'extrême, territoire en sursis) véhiculés dans les brochures touristiques montre bien que la rencontre touristique correspond aussi à la rencontre entre deux imaginaires. Le tourisme, et pas seulement le tourisme polaire, repose sur

À LA SOURCE DU TOURISME POLAIRE

des images et sur des rêves. Pour les Inuit, en particulier ceux de l'Arctique canadien, ces représentations sont utilisées parfois comme une sorte de marqueur identitaire et l'activité touristique peut apparaître comme une valorisation de la culture autochtone. Nous pouvons ainsi citer les propos d'un Inuk (MURDOCH et TULUGAK 2007) : « En échange des beautés et des richesses de notre culture, nous pouvons non seulement obtenir de l'argent, mais aussi une reconnaissance d'autres cultures ». Dans les accords territoriaux qui vont prochainement être signés entre le Nunavik et le Québec en 2010, les images touristiques peuvent aussi illustrer des enjeux géo-politiques de toute importance (ANTOMARCHI 2009 : 60).

Bibliographie

- AMIROU, Rachid (1995), *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ANTOMARCHI, Véronique (2005), « L'appel du Grand Nord », *Espaces, tourisme et loisirs* 223, pp.48-55.
- ANTOMARCHI, Véronique (2008), « Les couleurs dans le monde inuit, la référence anatomique » in Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chevê (dirs.), *Coloris Corpus*, Paris, CNRS Éditions, pp. 359-366.
- ANTOMARCHI, Véronique (2009), « Tourisme, identité et développement en milieu inuit », *Téoros* 28/1, Montréal, UQAM, pp. 52-61.
- ANTOMARCHI, Véronique (à paraître 2010), « Entre sacralisation et exploitation touristique, les paysages de l'Arctique canadien », Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et culture ».
- COHEN, Claudine (1999), *L'homme des origines. Savoirs et fictions en Préhistoire*, Paris, Seuil.
- COLLIGNON, Béatrice (2003), « Quelle géographie pour le territoire inuit ? » in Pauline Huret (dir.), *Les Inuit de l'Arctique canadien*, Québec et Inuksuk, CIDEF-AFI, pp. 35-48.
- D'AUNET, Léonie (1992, 1^{ère} édition 1854), *Voyage d'une femme au Spitzberg*, Paris, Éditions du Félin.
- DESCOLA, Philippe (2005), *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- DORAIS, Louis-Jacques (2008), « Terre de l'ombre ou terre d'abondance ? Le Nord des Inuit », in Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Droit au pôle, pp.9-22.
- Équipe MIT, (2002), *Tourismes 1, Lieux communs*. Paris, Belin.
- GIROUARD, Claire (1998), « Le tourisme au Nunavik », *Téoros* 17/2, Montréal, UQAM, pp. 26-27.
- GOMBRICH, Ernst (2007, rééd. 1963), *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon Press.
- GRENIER, Alain A. (2007), « Tourisme polaire en Antarctique, la dernière frontière », *Espaces, tourisme, loisir* 252, Paris, pp. 48-54.
- GRENIER, Alain A. (2009), « Conceptualisation du tourisme polaire », *Téoros* 28/1, Montréal, UQAM, pp. 7-19.
- LE BRETON, David (2000), *Passions du risque*, Paris, Métailié.

- LEQUIN, Marie et CLOQUET, Isabelle (2006), « Facteurs sociopolitiques influant sur la gouvernance de l'offre écotouristique. Le cas des parcs nationaux du Nunavik » in Christiane Gagnon, et Serge Gagnon (dirs.), *L'écotourisme entre l'arbre et l'écorce*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 229-266.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie (2008), *Le Blanc*, Paris, CNRS éditions.
- MURDOCH, Peter et TULUGAK, Aliva (2007), *A New Way of Sharing, A Personal History of the Cooperative Movement in Nunavik*, Fédération des coopératives du Nouveau Québec.
- ONFRAY, Michel (2002), *Esthétique du Pôle Nord*, Paris, Grasset.
- QUMAQ, Taamusi (1988), *Sivulitta piusituqangit*, Québec, Association Inuksiutiit, Katimajit, Inc.
- QUMAQ, Taamusi (1991), *Inuit Uqausillaringit*, Québec, Association Inuksiutiit, Katimajit, Inc.
- ROUSSAT, Mathilde (2008), « Le Nord et la fascination du sublime. Julius Payer (1841-1915), explorateur et peintre de l'Arctique », in Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Droit au pôle » pp. 139-164.
- TERRIEN, Michèle (1999), *Printemps inuit, naissance du Nunavut*, Paris, Indigène éditions.
- TERRIEN, Michèle (1999), "All Qallunaat Predicted Our Extinction", in Jarich Oosten et Cornelius Remie (eds.), *Arctic identities*, Leiden, Universiteit Leiden, pp. 28-36.
- TERRIEN, Michèle (2005), « Corps inuit, espace géographique et cosmologique », in Marie-Françoise André (dir.), *Le monde polaire. Mutations et transitions*, Paris, Ellipses, pp. 41-52.
- TERRIEN, Michèle (2007), « Glenn Gould et le Nord », in Ghyslaine Guertin, (dir.), *Variations sur des thèmes de Gould*, Québec, Momentum, pp. 25-56.
- TERRIEN, Michèle (2008), « Tout révéler et rester discret chez les Inuit de l'Arctique canadien », in M. Therrien (dir.), *Paroles interdites*, Paris, Karthala, Langues O, pp. 251-285.
- TGV MAGAZINE (septembre 2009), « L'aventure se vend bien ».
- URBAIN, Jean-Didier (1991), *L'idiot du voyage, Histoires de touristes*, Paris, Payot.

LE MONDE POLAIRE MIS EN SCÈNE AU MUSÉE DU QUAI BRANLY¹

Yannick MEUNIER

CRAN (Centre de recherche sur l'Amérique du Nord)
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

La scénographie de l'exposition *Upside Down, les Arctiques* au musée du quai Branly² renoue avec l'appel du Grand Nord suivant une approche autobiographique de son commissaire, l'anthropologue Edmund Carpenter. L'acte le plus manifeste a consisté à écarter le discours scientifique sur l'objet exposé pour aiguïser nos sens, en cela libérés de référents allogènes. Le parti pris de l'exposition était cependant remis en question par un public en attente de repères dans ce dédale sensoriel.

The scenography of the exhibition *Upside Down, les Arctiques* held at the musée du quai Branly takes up again the call of the Arctic, according to an autobiographical approach by its guest curator, anthropologist Edmund Carpenter. The most characteristic choice consisted in excluding any scientific comments about the objects on display in order to stimulate the visitors' senses and to avoid the interference of their own cultural representations. However, this position was challenged by the public who expected landmarks in this sensory maze.

Cet article fait suite à une critique de l'exposition *Upside Down, Les Arctiques* parue dans le numéro 32/1 de la revue *Études/Inuit/Studies* (MEUNIER 2008 : 155-161). Je démontrerais sous couvert d'une promenade sensorielle dans le monde polaire (voir le dépliant de l'exposition) que se profilait la valorisation d'une collection privée d'objets archéologiques inuit appartenant à Edmund Carpenter (Rock Foundation), parmi des collections publiques. Le procès portait sur la juxtaposition d'objets exhumés selon une perspective scientifique pour les uns et commerciale pour les autres, et ce, anonymement. Par ailleurs, la direction artistique glissait sur des clichés si attachés au monde inuit, d'autant plus prégnants à la veille de Noël, qu'on pouvait se demander si, par malheur, la banque n'était plus, comme le laissait entendre le concept de l'exposition, ce qu'il adviendrait de ce monde. Il m'est paru étonnant au 21^e siècle de resservir l'espace immaculé dans une exposition consacrée aux « arts esquimaux », sinon pour attirer le chaland, comme si le

¹ Cet article a fait l'objet d'une communication donnée le 13 octobre 2009 au colloque « Pôles et magnétisme » organisé par le Groupe de recherche en études canadiennes de l'université de Toulouse 2-UTM (Laboratoire CAS) dans le cadre de *La Novela*, le festival des savoirs organisé par la Mairie de Toulouse.

² L'exposition *Upside Down, Les Arctiques* a eu lieu dans la galerie Jardin du musée du quai Branly du 30 septembre 2008 au 11 janvier 2009.

monde inuit se résumait à un phénomène climatique. J'ai depuis révisé mon jugement, non sur le cliché, mais sur *Upside Down, Les Arctiques*.

Le concept de l'exposition

Stéphane Martin, le président du musée du quai Branly, parle d'un concept inventé par Edmund Carpenter, le commissaire de l'exposition, dans la préface du catalogue *Upside Down, Les Arctiques* :

[Edmund Carpenter] invite chacun à une expérience sensorielle unique et extraordinaire. La mise en scène de l'artiste américain Doug Wheeler, jouant avec l'espace, les sons et la lumière, immerge chacun dans l'univers arctique. Le parcours devient une véritable progression sur la banquise dont on perçoit les sons, la luminosité éclatante, ou au contraire l'obscurité étoilée de la nuit polaire. Les repères spatio-temporels se brouillent progressivement, telle une invitation au partage, l'espace d'un instant, de la vision du monde et de l'au-delà de ces lointains parents (MARTIN 2008 : 11).

Sur quels énoncés repose ce concept ?

Premièrement, Carpenter oppose les premières cultures inuit qui ont colonisé ces espaces septentrionaux « vastes et rudes » à l'imprudence ou à l'ignorance des explorateurs qui « ont perdu la vie là où les peuples autochtones ont vécu pendant des siècles » (CARPENTER 2008a : 13).

Deuxièmement, cette appréhension de l'espace et de la linéarité est inscrite dans l'objet de la vie quotidienne jusqu'à la panoplie du chamane. De fait, l'objet contient une dimension « sensorielle » et « unique » qui est propre à son créateur.

Troisièmement, « les régions arctiques sont menacées par ce qui apparaît de plus en plus comme un réchauffement climatique constant ». Les cultures inuit nous « apparaissent intemporelles [et] infinies, cependant nous sommes tous de plus en plus conscients de leur fragilité » (CARPENTER 2008a : 13).

En résumé, le concept de l'exposition, si je l'ai bien saisi, renvoie à l'appréhension d'un espace original, laquelle est matérialisée dans l'objet, lequel est aujourd'hui menacé. Pour évoquer l'Arctique et son atmosphère, Carpenter a confié la direction artistique du projet sensoriel au plasticien

américain Doug Wheeler, un des fondateurs du mouvement « Light and Space ». Sa mission consiste à créer un environnement luminescent qui puisse suggérer « un monde dépourvu d'horizon, l'intensité de la lumière et de l'obscurité, l'immensité de ce territoire » (CARPENTER 2008a : 13). L'objectif fixé par Carpenter est bel et bien de désorienter le spectateur pour le rendre plus sensible aux objets exposés ; idée force, idée fixe, que reprend à son compte Doug Wheeler :

Avant d'apercevoir un quelconque objet exposé, je souhaite que les visiteurs de l'exposition vivent une expérience phénoménologique spatiale telle que leur trajet jusqu'au musée, les rues de Paris ou n'importe quelle autre pensée qui occupait leur esprit à leur arrivée soient complètement effacés. Ce seuil de transition leur permet de ce fait d'être réceptifs à ces objets uniques en provenance du cercle arctique (WHEELER 2008 : 9).

Selon Carpenter, il est primordial de reconsidérer les objets qui sont exposés parce qu'ils extériorisent des perceptions sensorielles du paysage, une orientation spirituelle, une approche du vécu et de l'imaginaire qui sont spécifiques aux peuples du Grand Nord (CARPENTER 2008b : 3). L'objet renferme des dimensions immatérielles insoupçonnées et, pour les saisir, il faut se munir d'un œil neuf. Dans cette optique, la direction artistique va user de moyens spectaculaires dont l'agencement est confié au cabinet Jean de Gastines Architectes.

Des moyens spectaculaires

La scénographie va faire en sorte de déconditionner le visiteur avant qu'il n'arrive à la galerie Jardin du musée du quai Branly où sont exposés les fameux objets. Pour cela, on entre dans l'exposition par un petit goulet qui débouche sur une salle voûtée où l'atmosphère sourde d'un bleu laiteux et la sensation de froid, suggérée par une représentation de la banquise de part et d'autre de la passerelle de verre que l'on emprunte, jouent comme un premier palier de décompression. D'un espace horizontal, luminescent et silencieux, on pénètre dans une chambre obscure et oblongue où une danse de bienvenue, exécutée par deux Yup'ik de Bethel³ sur un fond noir de jais, accueille le visiteur. Il s'agit d'un système holographique qui projette tantôt les danseurs tête en haut, tantôt tête en bas. Si le procédé sert à désorienter le spectateur, la représentation « tête en bas » (*upside down*) est une thèse que soutient

³ Stephen Blanchett et Debra Dommeck.

Carpenter depuis *Eskimo Realities* (1973), sinon *Eskimo* (1959), d'après une poignée de figurines de la culture Thulé portées selon lui « pieds en haut », selon laquelle dans le monde souterrain les ancêtres sont représentés à l'envers. « Je considère l'inversion comme une manière d'indiquer que ces figures anthropomorphes représentaient des personnes décédées ou des ancêtres » (CARPENTER 2008a : 30). Peu d'auteurs se sont engagés dans cette voie, de surcroît en faisant remonter cette particularité aux « Vénus » du paléolithique supérieur, sinon à d'autres aires culturelles contemporaines des cultures inuit (CARPENTER 2008a : 24-39). Cependant, l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure rapporte un témoignage, collecté par Knud Rasmussen, de chamanes inuit de l'Arctique central dont les propos font écho à ceux de Carpenter.

Nous croyons que les humains continuent à vivre après la mort, [...] car, souvent dans nos rêves nous voyons un de nos morts rempli de vie. [...] les vieilles gens disent que lorsqu'une personne dort, son âme pend la tête en bas et ne reste attachée à son corps que par le gros orteil. Pour cette raison nous croyons que la mort et le sommeil sont très apparentés (SALADIN D'ANGLURE 1988 : 22).

D'une obscurité renversante (appelons-la la nuit) qui s'ouvre sur une galerie lumineuse (le jour), on franchit un dernier seuil où sous nos pieds, en rapport avec le monde souterrain, sont disposés les vestiges d'une tombe ancienne de la culture Old Bering Sea⁴, préambule à l'exposition. La perte des repères spatiaux qui résulterait d'une sensation d'immersion progressive dans un environnement arctique, suggéré par des machines visuelles et sonores sophistiquées, est pour Carpenter la voie sur laquelle il nous emmène pour accéder à l'intimité de la culture inuit. L'hyper-sollicitation de la vue et de l'ouïe, s'ajoutant aux variations réelles de température dans la salle, permettrait d'appréhender de l'intérieur l'objet exposé avec un œil décongestionné. Autrement dit, sans le recours à une autorité scientifique qui sait, qui rassure, qui oriente, mais aussi qui impose sa perception anthropologique au reste du monde. En effet, l'exposition a exclu tout l'appareil muséographique auquel on est habitué : pas de cartel, ni de carte⁵, pas de nom, pas de date, pas de

⁴ Le guide de l'exposition indique qu'il s'agit de 17 objets funéraires trouvés dans une tombe, disposés tels qu'ils ont été découverts.

⁵ En fait, l'exposition montre trois cartes dont les dessins originaux sont reproduits dans *Eskimo Realities* (CARPENTER 1973 : 11). En 1929, lorsque George Sutton se rendit sur l'île de Southampton, il sollicita deux Aivilik pour qu'ils lui dessinent les contours de leur île. Ces tracés figurent dans l'exposition *Upside Down, les Arctiques* mais reproduits anonymement dans du plexiglas.

dimension, pas d'explication, ni même de description, pas d'écrit, pas de bibliographie, ce qui laisse le visiteur appréhender seul ou en famille des cultures inuit à travers une exposition singulière d'objets sublimée par une esthétique minimale. Néanmoins, on peut disposer d'un dépliant à l'entrée de l'exposition où figure en première page un « plan de l'exposition ». La scénographie par laquelle cette expérience sensorielle est projetée sur le public semble alors participer d'une autre expérience, auquel cas menée à son insu, qui consisterait à personnifier l'exploration du Grand Nord dans un espace scénique.

Le corpus

Les objets exposés dans la galerie Jardin du musée du quai Branly sont exceptionnels à plus d'un titre d'un point de vue formel, dans l'agencement des motifs, dans le style, dans le rendu de la matière, dans leur rareté, dans leur état de conservation. Il s'agit d'une sélection d'objets archéologiques inuit sculptés dans l'ivoire de morse, sauf exception, et la plupart d'entre eux sont inconnus du public français⁶. Tout au moins pour la plupart d'entre eux, car le grand public a eu l'occasion d'en découvrir au cours de deux expositions majeures qui se sont tenues à Paris, l'une au musée de l'Homme en 1969 (*Chefs d'œuvre des art indiens et esquimaux du Canada*) et l'autre au Grand Palais en 1984 (« Art de la mer de Béring et des Eskimo » dans *La rime et la raison : les collections Mesnil*). Ces objets sont d'autant plus remarquables que l'interprétation qui est donnée pour deux d'entre eux dans le dépliant (photographie à l'appui) de l'exposition *Upside Down, Les Arctiques* verse dans le sacré : ainsi « Ours nageant » et « Masque » de la culture Dorset.

On peut aisément penser qu'une telle sculpture d'ours polaire, en train de flotter ou de voler peut-être, ne figure pas l'animal en tant que tel, mais son esprit. Certains de ces objets sont creusés par en-dessous, ce qui suggère que les créatures représentées ont été dépouillées de leur corps terrestre (ANONYME 2008a : 7).

Les masques sculptés dans du bois flotté, peints à l'ocre rouge sont rendus vivants par des traits de tatouages incisés. Ils étaient probablement portés par des chamanes pendant les activités cérémonielles ou rituelles. Ces figurations humaines ont pu être ainsi utilisées pour quelque forme de magie liée à la fécondité (ANONYME 2008a 7).

⁶ Ces vestiges sont conservés à l'American Museum of Natural History (New York), au Musée canadien des civilisations (Gatineau), au Nationalmuseet de Copenhague, au Musée d'État d'art oriental (Moscou) et à la Rock Foundation (New York).

Il ne s'agit donc pas de n'importe quels objets introducteurs aux cultures inuit qui sont présentés au public, mais des objets déjà porteurs de mystère. Placés en début de dépliant et examinés sous l'angle d'un discours teinté de chamanisme, ils indiquent la ligne sensorielle de l'exposition. Là-dessus, la légende des objets suivant « Ours nageant » et « Masque » sera confinée dans une classification par catégories (nom, matière, culture, période, dimension et musée de provenance). Pourtant, leur aspect visuel suscite tout autant un questionnement d'autant plus nourri par une appellation incitative : « Effigie de grand morse », « Figurine okvik avec une tête sur l'estomac », « Masque funéraire trouvé sur un squelette d'enfant ». Pourquoi alors priver le public d'un apport de connaissance ? La scénographie de l'exposition est-elle si suffisante pour subroger le discours ? Ou bien, qu'apporte-t-elle de mieux, ou de plus, que ne saurait faire le texte ?

Une mise à distance avec l'écriture

Présenter des objets archéologiques, sans recours à l'écriture, implique de les saisir dans un ensemble culturel sans a priori, là où le texte aurait introduit implicitement une hiérarchie constitutive de la distinction entre le sacré et le profane, entre le simple et le complexe. Outre une orientation artistique particulière à Doug Wheeler, cette mise à distance avec l'écrit ravive la notion d'oralité rattachée aux peuples autochtones « sans écriture », telle qu'on l'entendait par le passé. Car l'écrit, la ligne, le tracé sont autant de modes de représentation de la pensée et de la parole. Mais faut-il encore pouvoir les déchiffrer et les lire dans le paysage arctique (*cf.* les travaux de Béatrice COLLIGNON) comme dans la matière. Si le crissement que l'on entend par l'environnement sonore de l'exposition semble indiquer des traces de pas dans la neige, que l'on perçoit visiblement, que l'on repère acoustiquement et spatialement⁷, qu'en est-il des signes anthropiques qui tapissent la culture matérielle ? Est-ce que l'environnement de la région d'Iglulik (île de Baffin, Canada) d'où il a été exhumé apparaît avec l'« Ours nageant » ? Partageons-nous le même imaginaire avec le sculpteur de l'« Effigie de grand morse » ? La mise en scène du monde polaire au musée du quai Branly, si attendue et si reconnue soit-elle, n'a pas servi l'application du projet sensoriel à l'objet archéologique tant le pari semblait utopique sans l'amorce d'une légende réflexive. Ce serait comme rêver la transmigration du public en Inuk au seul fait d'un environnement conditionné, sans tenir compte de la singularité de chacun et de ses réticences à accepter la règle d'un jeu donnée sans explication.

⁷ La création sonore de l'exposition est de Philippe Le Goff et Daniel Commins.

Par contre, il est une expérience connexe qui tend à transformer le visiteur du 21^e siècle en un explorateur de circonstance.

Le thème de l'exploration

Le parcours d'*Upside Down, les Arctiques* débute par un déconditionnement progressif qui se veut aussi une entrée en matière tout autant réglée dans le monde polaire. S'ensuit une exposition aux vestiges des cultures Dorset, Old Bering Sea et Ipiutak pour finir sur des masques Yup'ik de la région de l'embouchure des fleuves Yukon et Kuskokwim, soit un voyage qui nous transporte de l'archipel canadien jusqu'au sud-ouest de l'Alaska. Ce survol anthropologique suit les contours de l'exploration du passage du Nord-Ouest. Maintenant, si on regarde le plan assez terre de l'exposition qui figure dans le dépliant, on a l'impression de tenir entre les mains une carte grossièrement tracée, laissant apparaître les contours d'espaces vides. Le « plan de l'exposition » n'est pas sans rappeler les cartes géographiques encore approximatives des premiers explorateurs de l'Arctique. On y distingue clairement deux couloirs de circulation entre lesquels figure une somme de petits carrés. Le parcours est rehaussé de chiffres (1-8) et de lettres minuscules (a-c) qui renvoient à une légende désignant l'endroit ou la zone culturelle où l'on se trouve dans cet espace minimaliste. Le visiteur emprunte donc le tracé d'un chemin dégagé et fluide pour se retrouver au milieu, pris dans un environnement compact avant de poursuivre plus en avant sa progression. Le centre de la galerie Jardin comprend 36 boîtes en plexiglas à l'intérieur desquelles sont exposés en pente douce les vestiges archéologiques. Les objets sont tous orientés, sauf exception, vers un point qui tombe dans le vide au milieu de cet assemblage cubique. L'effet magnétique se ressent davantage avec l'affluence grandissante des visiteurs dans un espace de promiscuité où la progression s'en trouve freinée. En effet, chacun s'arrête un instant devant un cube, se retourne, vire à gauche, non, finalement à droite, sous la pression d'un curieux qui vient en contre-sens, revient sur ses pas, repart en avant, à droite, à gauche, créant ainsi un courant dynamique et aléatoire dans un dédale devenu surpeuplé et surchauffé. À l'inverse, sous une pression moindre du public, la banquise redevient silencieuse et blafarde et avec elle, l'examen des objets plus serein. Le parcours de l'exposition renoue, à mon avis, avec l'exploration du Grand Nord où « à l'approche de l'axe magnétique de la Terre, l'aiguille de la boussole s'affole » (LA BROSSE 2003 : 3). Dans ce labyrinthe conditionné pour aiguïser nos sens, pour développer notre intuition, où le dépliant sert de façon minimale, le visiteur s'égare, tant les questions qu'il se pose ou qu'il pose sur tel objet restent sans réponse. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les livres d'or sont signés par tant de mécontents.

La seconde brochure

Faut-il y voir une ingérence de la part du musée du quai Branly dans *Upside Down, les Arctiques* ? Le 4 décembre 2008, lorsque je visitais pour la troisième fois l'exposition, le dépliant avait fait l'objet d'une révision substantielle impliquant la manière de parcourir avec efficacité l'exposition. Désormais, le plan ne dressait plus cette zone incertaine livrée à l'exploration tous azimuts. La numérotation des cubes, désormais notée de 1 à 36, indiquait le chemin à suivre pour appréhender cet espace chaotique de gauche à droite, puis retour à la ligne. Une énumération par la couleur, a priori arbitraire, délimitait les zones culturelles, là où il n'y avait que continuité de blanc pour la banquise, de noir pour la danse, de rose fuchsia pour Dorset, de bleu ciel pour Old Bering Sea, d'orange pour Ipiutak, de vert émeraude pour Ekven, de violet pour les œuvres comparées et de magenta pour les masques yup'ik. Par touches pointillistes, le trajet monochrome de la veille s'éveillait sous une gamme chromatique rappelant le tapis végétal de la toundra qui étonne toujours le marcheur. « Le jour nous réveille. C'est une voûte multicolore, d'un bout à l'autre traversée, bigarrée ou mouchetée de teintes infinies avec surtout des bleus, des roses, des pourpres, des ors qui se mêlent, se fondent les uns en coloris éclatants, les autres en nuances très douces » (GOUDAL ET BACK 1982 : 54). Un autre voyageur écrit aux abords des icebergs : « l'eau se contente de jeux chromatiques entre verts et bleus, turquoise et outremer, gris et encre, violets et oranges » (ONFRAY 2002 40). Désormais, le flux des visiteurs était canalisé, et certaines réponses à leurs attentes se trouvaient dans la seconde version du dépliant. Ce guide de l'exposition se réappropriait le langage muséographique délaissé pour raison conceptuelle en apportant des commentaires informatifs sur telle ou telle culture.

Le concept inventé par Edmund Carpenter n'a peut-être pas été compris. En écartant tout l'apport anthropologique au profit d'une scénographie remarquée, Carpenter a imposé au public son mode de perception de la culture inuit par l'hyper-sollicitation de l'ouïe et de la vue. En cela, il a privilégié une approche esthétique voisine d'une sensation qu'il avait lui-même ressentie par le passé. Voilà pourquoi le plasticien Doug Wheeler s'est vu confier la direction artistique de l'exposition.

Il y a des années de cela, Ted Carpenter a vu dans l'un de mes environnements lumineux une expérience phénoménologique qu'il n'avait vécue qu'une seule fois auparavant, lors d'une expédition dans l'Arctique sibérien (WHEELER 2008 : 9).

C'est un projet louable que celui de partager une expérience, si singulière soit-elle, sauf qu'en privilégiant le spectaculaire au détriment de la connaissance littérale que l'on attendait dans l'enceinte du musée, le projet extra-sensoriel s'est heurté à une résistance naturelle de la part du public. Quant au message écologique, a-t-il été seulement perçu ? En prenant le dessus sur le dessous, la direction artistique invitait le visiteur à découvrir la banquise, avant qu'elle ne fonde, à suivre le trajet des premiers explorateurs, avant qu'il ne s'ouvre à la navigation commerciale, à sentir l'objet du dedans à la manière des sculpteurs inuit (CARPENTER *et al.* 1964 : chapitre art) et non du dehors comme nous le faisons avec la légende. Bref à remonter le temps, à s'immerger dans un monde polaire tel que Carpenter l'a découvert dans les années 1950 chez les Aivilik, puis en remontant en traîneau à chiens jusqu'à Iglulik. C'est pourquoi l'image de la banquise qu'il nous propose de fouler ne serait pas un cliché dans cette exposition, mais un paysage culturel d'une époque à jamais révolue. Si le concept inventé par Carpenter vise le partage d'une sensation vécue, alors le parcours d'*Upside Down, les Arctiques* vire à l'introspection de la part de son auteur. L'appareillage médiatique, l'esthétique artistique, le recours implicite à *Eskimo Realities*, sa passion pour les arts primitifs, l'endroit, l'envers et une mise à distance avec toute scientificité, donnent à cette exposition un caractère hautement autobiographique.

Bibliographie

- ANONYME (2008a), *Dépliant de l'exposition Upside Down, les Arctiques*, Paris, Musée du quai Branly.
- ANONYME (2008b), *Guide de l'exposition Upside Down, les Arctiques*, Paris, Musée du quai Branly.
- CARPENTER, Edmund (1973), *Eskimo Realities*, New York, Holt, Rinehart, and Winston.
- CARPENTER, Edmund (2008a), « Introduction » et « Upside Down », *Upside Down, les Arctiques*, Paris, le musée du quai Branly et la Réunion des musées nationaux, pp. 13, 24-39.
- CARPENTER, Edmund (2008b), « Editorial », *Dossier de presse*, p. 3, http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-DP-Upside-down-les-Artiques-FR.pdf
- CARPENTER, Edmund, VALLEY, Frederick et ROBERT Flaherty (1964), *Eskimo*, Toronto, University of Toronto Press [1959, 1^{ère} édition].

- GOUDAL, Michel et BACK, Yves (1982), *Alaska 80, 300 km à pied*, « Ouvrage placé sous le double parrainage du Festival international du film de tourisme Tarbes-Pyrénées et de la Société académique des Hautes-Pyrénées.
- LA BROSSE, Gaële de (2003), « Éditorial », *Imaginaires du Grand Nord*, Paris, Transboréal, Chemins d'étoiles 10, p. 3.
- MARTIN, Stéphane (2008), « Préface », *Upside Down, les Arctiques*, Paris, le musée du quai Branly et la Réunion des musées nationaux, p. 11.
- MEUNIER, Yannick (2008), « À propos de l'exposition Upside Down – Les Arctiques », in *Critique d'exposition / Exhibit Review*, *Études/Inuit/Studies* 32/1, pp. 155-161.
- ONFRAY, Michel (2002), *Esthétique du Pôle Nord*, Paris, Grasset.
- PRINS, Harald E. L. & BISHOP, John (2001-2002), « Edmund Carpenter, Explorations In Media & Anthropology », *Visual Anthropology Review* 17/2, Fall-Winter, pp. 110-140.
- SALADIN D'ANGLURE, Bernard (1988), « Penser le 'féminin' chamanique, ou le 'tiers-sexe' des chamanes inuit », *Recherches Amérindiennes au Québec* 18/2-3, pp. 19-50.
- WHEELER, Doug (2008), in « Une expérience sensorielle, créée par Doug Wheeler », *Dossier de presse*, p. 9,
http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-DP-Upside-down-les-Arctiques-FR.pdf

EXPLORATIONS ET INVENTIONS DE MONDES DANS *BETSI LAROUSSE* DE LOUIS HAMELIN

Sylvie VIGNES

Université Toulouse Le Mirail

Cet article tente d'étudier comment l'appel du monde sauvage et notamment, de manière réelle ou symbolique, le magnétisme du pôle s'inscrivent dans le roman foisonnant, émouvant et drôle écrit par Louis Hamelin en 1994. Il s'intéresse aux rapports que suggère *Betsi Larousse* entre la nature sauvage et la marginalité, l'« être au monde » et la créativité.

This paper tries to study how the call of the wild world and particularly, in a real or symbolic way, the magnetism of the pole appears in the rich, moving and funny novel written by Louis Hamelin in 1994. It looks into the relationships suggested by *Betsi Larousse* between wild nature and marginality, presence in the world and creativity.

Avant de se convertir, vers la trentaine, à la littérature, Louis Hamelin a d'abord fait des études de biologie de l'environnement et exercé, entre autres, le métier de reboiseur. Cette formation initiale est d'autant moins anodine que le passage à l'écriture ne signifie nullement dans son cas repli sur un monde intimiste ; son intérêt pour la nature sauvage perdure et trouve un médium à sa mesure, comme en témoignent, entre autres, la dénonciation écologiste véhiculée par *Le joueur de flûte*¹, voire le titre aux connotations quasi programmatiques – *Sauvages* – choisi pour le très beau recueil de nouvelles qu'il publie en 2006. Louis Hamelin est sans conteste un héritier de la tradition des *nature writers*² américains, et il est probable que l'aphorisme de l'auteur des *Bisons du cœur brisé* (O'BRIEN 2007) – « l'avenir du monde est dans la beauté sauvage³ » – est, pour lui aussi, chargé de sens et de saveur.

Il définit son foisonnant roman, *Betsi Larousse* – qui, par son dynamisme et la subtile balance qu'il instaure entre humour et émotion, n'est pas sans rappeler *Belliou la fumée* de Jack London⁴ – comme un « roman de la

¹ Clin d'œil à la légende allemande « le joueur de flûte d'Hamelin » reprise en particulier par les frères Grimm.

² Tradition essentiellement nord-américaine d'une littérature célébrant les grands espaces vierges. Le jeune éditeur Oliver Gallmeister vient de créer la collection « *nature writing* » qui offre une version française de ces récits d'outre-Atlantique. Son emblème : une empreinte de lynx dans la neige.

³ D'après Jérôme DUPUIS, « Dan O'Brien, bison futé », *L'Express*, 26/07/2007.

⁴ Même si son dénouement, sans être aussi tragique, rappelle davantage celui de Martin Eden : en voulant « libérer » son Nageur, Marc est entraîné par le poids de la statue et échappe de peu à la noyade dans le Saint-Laurent.

route », et, nous le verrons, cette route, de manière réelle ou symbolique, conduit souvent vers l'Arctique. Si l'expression « roman de la route » évoque la *Beat generation* et la geste aventureuse et inspirée de « *macadam supertramps* » tels Kerouac ou Burroughs, le roman de Louis Hamelin s'apparente d'abord, bien plus en amont, au roman picaresque, par sa fantaisie débridée, son panache, son humour et le brassage socioculturel qu'il opère. Marc qui, contrairement à ce que son patronyme suggère, est loin d'avoir fait « carrière », est comme le *picaro* du XVI^e siècle espagnol, sans véritable ancrage social : « inspiré par le désœuvrement et la paresse » (HAMELIN 1994 : 16), doté d'un fatalisme bon enfant plutôt que mû par une volonté d'adulte, il se laisse entraîner par les aléas du chemin, ouvert à tous les possibles, à toutes les rencontres.

Dans ses premières pages, *Betsi Larousse* évoque pourtant davantage la tradition esthétique du « *road movie* » que celle du roman picaresque. Le narrateur, Marc Carrière, au volant de sa voiture sur une route de Mauricie déjà cernée par la nuit, est en effet occupé par une « quête » solitaire, voluptueuse et typiquement moderne : c'est dans les ondes radiophoniques qu'il tente de pêcher « une voix humaine » (HAMELIN 1994 : 13). À la suite d'un accident particulièrement spectaculaire – heurté de plein fouet, un orignal ensanglanté se retrouve quasiment assis sur le siège à côté du conducteur après avoir traversé le pare-brise de sa voiture – il est amené à Saint-Tite⁵, qui n'était pas sa destination originelle. Il y retrouve fortuitement un vieil ami farfelu un peu perdu de vue, Lépine, qui tient absolument à lui faire découvrir la femme pour laquelle il nourrit une passion à la fois secrète, ardente et platonique : la chanteuse Betsi Larousse qui doit justement donner un concert pour le célèbre festival western de septembre.

Rencontre improbable, donc, entre une vedette du show-business, un sculpteur peu connu et un troisième personnage qui conjugue deux métiers peu compatibles a priori : « Explorateur-horticulteur pour vous servir, chère amie » (HAMELIN 1994 : 65).

⁵ Louis Hamelin est lui-même originaire de Saint-Séverin de Proulxville, village mauricien proche de Saint-Tite.

Loin de la foule et des sentiers battus : nature sauvage, individualité et excentricité

A priori, Betsi, « la nouvelle starlette » du clip dont les apparitions télévisées avaient « tapé sur les nerfs » du narrateur « avec une rare assiduité » (HAMELIN 1994 : 15), représente le produit marketing formaté et frelaté par excellence, la négation de toute authenticité et de toute originalité :

Le début de la vingtaine coïncida chez elle avec une période de grande recherche : on la trimballa d'un look à l'autre comme une poupée, elle n'avait qu'à bouger les lèvres et battre des cils. Elle connut des phases de coloration variées, fut de toutes les avant-gardes vestimentaires, pendant que sa chevelure subissait avatar après avatar, des frisettes aux nattes au toupet en passant par le ras-le-bol. [...] Vint un sauveur [...] [qui] la persuada de négocier le virage western. Il avait flairé le vent, détecté à temps le retour du country, la narine bien haute quand il ne l'employait pas à courir sur l'email [...], le long d'une traînée de cristaux roboratifs. (HAMELIN 1994 : 35)

Tout semble donc l'opposer à Yvan Lépine, marginal d'une quarantaine d'années, particulièrement mal adapté au monde moderne, qui ne cesse depuis toujours, par les moyens les plus variés et les plus excentriques, de fuir conformisme et confort. S'il n'est pas résolument solitaire, il a pour modèle Paul Provencher « *le dernier coureur des bois* », qui a « parcouru toute la Côte-Nord en compagnie de guides montagnais, se nourrissant de boyaux de lièvre, de banique⁶ et de foie d'orignal cru », et s'est, par ailleurs, attribué la mission de « rassembler les rejetés, les indésirés, les incompris et autres cas désespérés de la vie affective » (HAMELIN 1994 : 112). D'où l'ahurissement incrédule du narrateur lorsque son vieil ami retrouvé par hasard lui annonce son intention de déclarer sa flamme à Betsi Larousse à l'occasion du festival western de Saint-Tite :

Il m'avait accoutumé à toutes les surprises, à ne plus m'étonner du fait même de ma surprise, et pourtant les deux bras me tombèrent quand il me parla de Betsi.

Jeune chanteuse en vue, vedette pop de vingt-quatre ans au style de vie scabreux, symbole sexuel ayant remis l'imaginaire callipyge à la mode, reine du vidéo quick. Il m'aurait annoncé

⁶ La banique est un pain amérindien confectionné sans levure.

qu'il partait voir le Soudan à dos de chameau, faire de la planche à voile en Terre de Feu ou visiter le désert de Gobi à pied, je me serais tout de suite dit : voilà le bon vieux Lépine. (HAMELIN 1994 : 43-44)

Si le narrateur associe plus volontiers son ami à des performances extrêmes et aux étendues les plus sauvages et les plus hostiles du monde, c'est parce qu'Yvan Lépine se targue d'être explorateur. La liste de ses héroïques tentatives passées nous convainc pourtant rapidement qu'il est infiniment plus attiré par le pôle Nord que par les déserts du Sud, l'Afrique, l'Asie ou l'Amérique latine. La terre d'élection de son excentricité est à n'en pas douter le grand désert glacé :

La terre de Baffin en vélo de montagne, ce n'était pas une si bonne idée [...]. Mais je prépare une nouvelle expédition.

Évidemment.

Oui, dans la mer de Beaufort.

Tout simplement.

Je pars sur les traces du célèbre capitaine Bernier, Marc, sauf que moi je serai en kayak de mer. Détroit de Lancaster, détroit de Barrow, détroit du Comte-de-Melville, détroit de McLure. Ce qu'on appelle le bon vieux passage du Nord-Ouest. (HAMELIN 1994 : 47)

Totalement inconscient de l'effet comique que peuvent dégager des propos qui unissent nostalgie de conquêtes effectuées au tout début du XX^e siècle et choix de moyens de transports à la fois modernes et fragiles, tout à fait inadaptés, Yvan est tout aussi insensible à l'ironie de son interlocuteur en qui il avait jadis vu « le possible compagnon des impossibles aventures » (HAMELIN 1994 : 112) en commençant par projeter « d'atteindre Blanc-Sablou en canot, en pagayant tout le long de la Basse-Côte-Nord ». Avec son humour habituel mais comme une pointe de regret et de respect, Marc donne à ce sujet d'intéressantes précisions sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir :

J'ai oublié le nom que nous voulions donner à cette expédition. Il était très important de trouver un nom à l'expédition, un peu comme le titre pour un livre. De toute façon, elle n'eut jamais lieu.

C'était son invention à lui. Moi, je jouais le rôle du novice irréflecti. [...] Il faudrait encore, pour miner tout à fait

EXPLORATIONS ET INVENTIONS DE MONDES

l'entreprise, le travail de sape de mon inaction, de mon absence d'initiative et de mon manque de sérieux. (HAMELIN 2002 : 113)

Si Marc se désolidarise donc très vite de ses projets d'explorateur, Yvan déroule inlassablement le fil de sa passion pour « l'exploit individuel » (HAMELIN 2002 : 47) et pour les terres arctiques, la performance et le lieu étant visiblement inextricablement liés dans son esprit :

La dernière fois que j'avais entendu parler de Lépine, c'était dans un court article accompagné d'une photo qui le montrait, équipé de pied en cap, au départ de sa grande expédition sur deux roues en terre de Baffin. Un autre article, encore plus court, avait paru quand l'armée canadienne l'avait sorti de là en hélicoptère et ramené à moitié mort. (HAMELIN 2002 : 47)

La mention des deux articles en immédiate juxtaposition produit un effet d'une drôlerie cruelle : l'aventure elle-même est gommée au profit du dénouement piteux, plus que prévisible. En cherchant à s'arracher à la communauté humaine, aux plaisirs et loisirs des masses, et en visant les points extrêmes du globe, Lépine semble n'atteindre qu'un résultat notable : mobiliser l'opinion publique contre lui de façon quasi unanime.

Une controverse avait même éclaté dans les journaux, des lettres de citoyens indignés qui se désolaient du coût des opérations de recherche. On affirmait avec véhémence qu'il n'entraînait pas dans le rôle de l'État de prendre en charge cette sorte d'hurluberlus. On le rendait en partie responsable du déficit national. Il avait été attaqué en ondes, sur les tribunes téléphoniques, transformé en ennemi public par des animateurs triomphants. (*Ibid.*)

Marc, en qui le lecteur est tenté de reconnaître un des « doubles » (*cf.* OUELLET et PARE 2008) de l'auteur, ne hurle pas pour autant avec la meute bien-pensante et conformiste contre le loup blanc solitaire qui symbolise individualité et excentricité. On sent au contraire que, s'il s'est désolidarisé de l'aventurier inconscient et fantasque, il se désolidarise encore plus nettement de l'outrance hargneuse, mesquine et grotesque des « citoyens indignés » et des « animateurs triomphants », de la masse anonyme et pesante du pronom indéfini répété. Même si toutes ses tentatives se soldent par des échecs plus ou moins ridicules eux aussi, Yvan Lépine incarne simultanément une forme d'idéalisme, de noblesse donquichottesque qui fait contrepois et force le

respect de Marc. Quant aux terres arctiques, elles symbolisent un horizon plus ou moins inatteignable où, même aux temps modernes, l'homme ne serait pas obligé de se conformer aux us, coutumes et goûts des masses, pourrait tester ses propres limites et celles d'un monde excentré. L'onomastique est ici significative. Non seulement le patronyme de Lépine évoque son métier d'horticulteur et les dangers que lui font courir toutes ses entreprises, mais c'est aussi le nom d'un prix qui récompense en France depuis le début du XX^e siècle⁷ les inventions les plus originales, paraissant souvent excentriques – pour ne pas dire complètement loufoques aux yeux du grand public. À la question digne d'un Montesquieu que lui adresse Betsi – « Comment peut-on être explorateur ? » – Yvan Lépine répond d'ailleurs :

L'exploration [...], c'est comme les beaux-arts et la littérature. Pour se distinguer, il ne reste guère que le style, l'innovation pour l'innovation, si vous préférez. Sinon, l'explorateur moderne est condamné à devenir l'éclaireur des confréries voyageuses, un simple précurseur du tourisme de masse. [...] [I] faut faire preuve d'imagination [:] une ascension de l'Everest en unicycle ou une expédition au pôle Sud en pousse-pousse [...]. (HAMELIN 2002 : 66-67)

En lisant *Betsi Larousse* on pense en tout cas souvent à la définition pleine d'humour que Giono donne du mot « individu » dans son *Voyage en calèche* :

Julio : Les rapports de police prétendent fort justement que je suis un individu.

Donna Fulvia : Cela veut dire ?

Julio : Les opinions diffèrent. Pour s'en tenir à l'étymologie, cela veut dire indivisible, et, par corruption politique : inutilisable. (GIONO 1991 : 80)

Présence au monde : nature sauvage et « eccéité »

« *Ecce homo* » : voici l'homme. On sait que l'expression latine est devenue un nom masculin invariable qui désigne la représentation de Jésus Christ portant la couronne d'épines et vêtu de pourpre tel que Pilate le montra

⁷ Le concours Lépine a été créé en 1901 par Louis Lépine, alors Préfet de police de la Seine.

aux Juifs en prononçant la fameuse formule que lui prête la traduction de la Vulgate de l'évangile de Jean (19-5).

Le terme *eccéité*⁸, quant à lui, du latin scolastique *ecceitas*, dérivé de l'adverbe latin *ecce* « voici », « voilà », désigne, dans la philosophie scolastique, ce qui fait qu'un individu est lui-même, ce qui le distingue de tous les autres. On peut traduire ce terme par « individualité ». Mais, repris au XX^e siècle par les existentialistes, ainsi que par l'épistémologue Gilbert Simondon, en référence au *Dasein* allemand de Heidegger, l'*eccéité* désigne davantage l'être au monde. C'est sous cette acception qu'il apparaît dans le titre complet du roman de Louis Hamelin, malgré la réticence – assez compréhensible – de son éditeur :

Le titre, surprenant, du roman d'Hamelin est en soi tout un programme thématique : y sont juxtaposés un nom de star, un concept philosophique existentialiste et un petit mammifère aquatique, dans une improbable rencontre qui illustre celle que met en scène le roman. (Dossier d'accompagnement présenté par Julie Roberge, HAMELIN 2002 : 283)

À n'en pas douter, l'*eccéité* est un concept clé de *Betsi Larousse* et, dans un magnifique passage, il se trouve en quelque sorte à la fois illustré et défini :

J'ai vu une loutre, un hiver, sur un lac gelé. Elle est sortie d'un trou dans la glace et s'est roulée dans la neige pour se sécher, ensuite elle m'a regardé et j'ai figé. Je ne bougeais plus. Elle *fixait* la réalité avec une densité extraordinaire. Je croyais enfin comprendre ce que voulait dire le mot *présence*. Le miracle irremplaçable de la présence. [...] Sa fourrure d'un noir luisant sur tout ce blanc, mais ce n'était pas une question de couleur. Cette loutre a été ma racine de marronnier. J'ai eu l'impression d'assister, à travers elle, au dévoilement de l'être, je voulais exister d'une manière aussi brutale et parfaite que la loutre. Couvrir le monde de ma réalité devenait tout à coup un impératif absolu. [...] [J]e repensais à ma loutre. À l'expérience crue du vivant, à cette révélation que je lui devais. Le mystère rendu palpable, la présence faite apparition. (HAMELIN 2002 : 66-123)

⁸ On trouve également les graphies *haeccéité* ou *heccéité*.

On note au passage, avec la racine de marronnier, le clin d'œil à *La nausée* de Sartre : c'est bien à l'acception existentialiste du terme et non à son acception scolastique que Louis Hamelin se réfère. Les deux expériences fondatrices sont toutefois très différentes, presque opposées : alors que Roquentin faisait la découverte quasi physique et extrêmement dysphorique de l'absurde, percevant le végétal, et finalement lui-même, comme insupportablement « en trop », Yvan Lépine a le rare bonheur d'assister au contraire au spectacle d'une quintessence d'existence. Et c'est dans la bouche de l'« hurluberlu » dont tout le monde ricane, même parfois son ami Marc, que prend forme l'expression d'une aspiration empreinte de dignité, d'une quête si sacrée que la terminologie de la religion – « miracle », « mystère », « apparition » – s'impose d'elle-même, bien qu'il ne soit en aucune manière question d'une expérience mystique. Du coup, son patronyme, qui prêtait à sourire concernant un horticulteur, prend soudain des résonances christiques. D'une certaine manière, même si Marc Carrière, qui est en charge de la narration, se montre infiniment plus séduisant, subtil et spirituel, manifeste un sens bien plus aigu de la réalité et de ses nuances, on peut dire qu'Yvan Lépine est le véritable héros de *Betsi Larousse*.

Comme le personnage réel dont s'inspire le roman *Voyage au bout de la solitude* écrit en 1996 par Jon Krakauer et adapté au cinéma en 2007 par Sean Penn sous le titre original « *Into the wild* », c'est dans le dépouillement du Grand Nord qu'Yvan Lépine, quant à lui, traque l'écécité. Le jeune étudiant Christopher MacCandless, après de brillantes études, abandonne sa famille, ses économies et sa carrière pour courir le monde en quête d'une « vérité ». Comme aimantée par le magnétisme des pôles, son errance le conduit inéluctablement en Alaska. Il met tout en œuvre pour y arriver, parvenant finalement à Fairbanks en auto-stop. Il découvre la beauté sauvage d'un paysage entièrement vierge et s'installe durant cinq mois dans un bus abandonné qui servira de base à son exploration du monde et de lui-même. Il trouve dans le Grand Nord, comme il l'avait espéré, une authenticité, une pureté, et surtout une force de l'être au monde qui lui mettent souvent des larmes d'émerveillement aux yeux... mais pas le bonheur qui, comme il le découvre juste avant de mourir à vingt-quatre ans d'un empoisonnement accidentel, n'est « réel que s'il est partagé ».

Yvan Lépine pourrait très bien, comme Christopher MacCandless, graver sur sa ceinture de cuir, comme couronnement suprême de ses tribulations, le grand N qui symbolise toutes les promesses du Grand Nord ; et les agissements comme le travail de Marc semblent aimantés par le même

rêve : « Dormir la tête au nord » (HAMELIN 2002 : 203), « leurs lignes épurées luisaient dans l'ombre, constellées des quatre lettres invariables : le *N*, le *O*, le *R* et le *D*. » (HAMELIN 2002 : 239). La vision du monde que développe *Betsi Larousse* ne semble pas si éloignée de celle de l'étudiant que son rêve tua prématurément. La base en est terriblement pessimiste et désenchantée puisque les deux conditions du bonheur : accès à l'ecclésiété et accès au partage semblent extrêmement difficiles séparément ; carrément impossibles simultanément. N'existeront donc que des moments de grâce aussi intenses que fugitifs qu'on peut qualifier d'épiphanies, en reprenant l'acception joycienne de ce terme religieux : une « soudaine manifestation spirituelle⁹ » qui, sans rompre la trame du quotidien, apparaît dans une évidence pleinement significative. La perception de ce moment ne se sépare pas d'un sentiment de pérennité, et Joyce lie souvent cette sensation de rencontre d'exception, cet « enchantement du cœur », selon la formule qu'il aime à emprunter, en la détournant, au physiologiste italien Luigi Galvani, à « la lumineuse et silencieuse stase du plaisir esthétique¹⁰ ».

Or, si Yvan fait tout pour multiplier de tels instants de grâce, il semble que Louis Hamelin, à travers les personnages de Marc Carrière et Betsi Larousse en particulier, mette en évidence une certaine carence de l'être au monde, génératrice de souffrances et de quêtes. L'improbable trio quitte en tout cas assez vite l'affluence de Saint-Tite en période de festival western pour une sorte de fugue qui les confronte, sinon au pôle du moins à la nature à l'état brut, et à travers elle, à une certaine vérité sur eux-mêmes. Or, à cette aune-là, Marc, que son intelligence et son talent semblent a priori mettre bien au-dessus de ses deux compagnons – qu'il considère d'ailleurs avec un amusement où l'attendrissement le dispute à une pointe de mépris – n'est pas le mieux loti. Autre surprise pour le lecteur : la jeune chanteuse est infiniment plus complexe, profonde, attachante que l'image d'elle que son impresario s'applique à vendre : elle n'est d'ailleurs pas dupe de son succès de chanteuse et « rougi[t] » (HAMELIN 2002 : 66) en avouant une autre activité artistique, pratiquée, celle-ci, dans l'ombre et en amatrice débutante : la peinture.

Mais, le maître en ecclésiété reste sans conteste Yvan Lépine, infiniment plus près du monde et de l'instant que de la réalité sociale et de ses diktats, et cela, comme en témoignent trois épisodes particulièrement significatifs, que les

⁹ Hélène CIXOUS, Introduction à l'édition bilingue de deux nouvelles des *Dubinois* : « Les Morts », « Contreparties », Paris, Aubier-Flammarion, 1974, p. 31.

¹⁰ James Joyce, *Œuvres*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 1660.

circonstances soient plutôt banales, qu'elles offrent la chance de participer à un des moments magiques de la beauté du monde, ou qu'elles confrontent à une épreuve douloureuse, dangereuse, mais apparemment dépourvue de grandeur :

Il s'est tourné vers la route et a ouvert les bras comme pour embrasser quelqu'un. En même temps, il étouffait un gémissement. Nous avons regardé aussi : le soleil venait de se montrer, filtré par la cime des arbres au-dessus des collines arrondies. L'astre était d'un jaune très pâle et très pur et semblait puiser sa force renaissante au feuillage que sa lumière blafarde devait traverser pendant qu'il se hissait jusqu'à la prochaine éclaircie. (HAMELIN 2002 : 97)

[C]'est comme un rêve de pureté, Marc, je suis littéralement encerclé par des icebergs gros et petits, de toutes les tailles et de toutes les formes. [...] [Q]uand j'ai débouché sur la pleine mer, Marc, ah l'eau s'est soulevée autour de moi et je me suis retrouvé escorté par une [...] multitude de baleines [...], elles continuaient de me suivre et de me précéder fidèlement tout en discutant le coup, tu sais ces grincements sous-marins qu'on dirait sortis d'une trompette écrabouillée, et moi je leur causais de choses et d'autres aussi, et, ah, Marc, leur souffle de forge dans ce silence translucide, et leurs geysers d'écume sous la lumière immobile, instants de géant ! (HAMELIN 2002 : 181-182)

[P]endant que je me morfondais dans le fossé en train de geler sans espoir au milieu des quenouilles accablées de givre, j'avais vu, sur l'accotement balayé par le vent [...], mon Lépine entreprendre sa danse de guerre, mi-gigue traditionnelle mi-transe rythmique de nègre envoûté, et comment il dansait encore deux heures plus tard [...], poursuivant [...] sa danse de défi à la face de cette vaste intempérie qu'était devenu le monde [...]. Dire à Betsi comment j'avais compris cette nuit-là qu'il appartenait à une autre race que moi, que nous, une race de microbes sublimes capable de forcer l'admiration [...], et d'exprimer avec un entêtement voisin de la démence l'originalité de son rapport au monde. (HAMELIN 2002 : 177-178)

Comme dans la célèbre chanson de Gilles Vigneault, la boussole interne d'Yvan ne semble connaître que « le nord du nord »... Le narrateur l'a bien compris :

Derrière sa figure échevelée et lunatique, Lépine rêv[e] des espaces. Le défi physique rest[e] pour lui un aspect secondaire de la quête. (HAMELIN 2002 : 113)

L'appel de la page blanche : nature sauvage et créativité

Si l'un des topoï de l'écrivain en souffrance est l'angoisse de la page blanche, le pôle, dans Betsi Larousse symbolise enfin et surtout l'appel de la page blanche, la stimulation de l'imaginaire, l'invitation à la création.

À travers le titre que Marc Carrière a donné à l'une de ses œuvres majeures – « Les appelants » – c'est aussi cet appel que le lecteur peut entendre. Il s'agit d'une gigantesque « installation » qui tient du Land Art dans la mesure où ce sont des arbres vivants que Marc a travaillés, « longs troncs minces, écorcés, sculptés, transformés sur plusieurs ares en une colonnade armoriée » (Hamelin 2002 : 133) :

Les appelants avaient été ma réponse au défi lancé par les nœuds du bois. J'étais allé directement au cœur de l'arbre pour y affronter jusqu'au dépouillement tout ce qui n'y serait pas promesse d'une forme. [...] La forme et le poids. Mon métier ne trouvait de sens que dans ces mots. (HAMELIN 2002 : 105)

Si Louis Hamelin, dans ses conférences et entretiens, se situe dans une sorte de confluence entre nature et écriture, Marc Carrière, de par le choix de son « grand œuvre », unit de manière encore plus inextricable et profonde nature et sculpture. À défaut d'avoir apporté au narrateur le succès et la reconnaissance du grand public, *Les appelants* le désignent aux yeux du lecteur comme un véritable artiste, travaillé par une nécessité de création, et non comme un indécorable velléitaire, un raté pathétique, comme il a lui-même tendance à se peindre dans ses moments noirs et ses heures d'ironique auto-flagellation. D'ailleurs, son installation est à ses propres yeux une réussite comme en témoigne le changement de ton, l'apparition du sérieux, voire du lyrisme, lorsqu'il en est question : « j'étais allé me recueillir à l'orée de mon aire aux *Appelants*, cette vivante forêt de formes, mon bestiaire fou et total » (HAMELIN 2002 : 232).

S'il n'est pas – contrairement à son ami Lépine – habité par une sorte de géniale folie le rendant imperméable à l'opinion d'autrui et le portant, sans barguigner, aux extrêmes, Marc n'est pas non plus un de ces « tièdes » que Dieu « vomit » comme le rappelle le titre d'un film de Guédiouan inspiré d'un

verset biblique¹¹. On peut déjà le deviner au fait qu'à plus d'une occasion, il se laisse détourner d'un dessein médiocre pour partager avec Yvan une expérience dont la dangerosité n'a d'égale que la haute teneur existentielle. Louis Hamelin choisit pour *Betsi Larousse* une fin particulièrement ouverte ; il ne conclut sur le destin ni même sur le probable chemin d'aucun de ses personnages. Il est tout juste précisé qu'en s'arrachant à l'étreinte du *Nageur*, Marc a pris le parti « de vivre » (HAMELIN 2002 : 244), et la magnifique clausule aux accents rimbaldiens¹² suggère un changement de cap :

Et j'ai filé vers la rive opposée du grand fleuve, au sud, où l'horizon restait plongé dans une douce obscurité tandis que l'aube en s'avançant me chassait devant elle, et la nuit avait l'air immense de ce côté, je ne sais pas encore où je m'arrêterai. (HAMELIN 2002 : 247)

Seule véritable certitude : l'expérience partagée à trois hors du monde et du temps, sous le signe du pôle, a revêtu, pour Betsi et Marc en tout cas, un accent initiatique. Le roman de Louis Hamelin se présente comme un triptyque dont chaque volet porte le nom d'une journée. « Vendredi », « samedi », « dimanche » : un pauvre petit « week-end », ni plus ni moins ! Sursaut du lecteur, qui a le sentiment d'avoir été embarqué bien au-delà de ce que ce décompte temporel suggère de convenu et d'étriqué. En effet, les deux derniers jours, grâce à la décision de quitter Saint-Tite et d'offrir à Betsi des « vacances » (HAMELIN 2002 : 82), semblent échapper au calendrier et à la norme, gagner, comme l'espace, en ampleur, en profondeur et en densité. Tout se passe comme s'il ne s'agissait plus de la simple succession de minutes et d'heures, mais de la progression, un peu hasardeuse, parfois quasi compromise, mais, *in fine*, effective vers un degré supérieur de conscience et d'existence. Que les deux artistes aux parcours si différents la prennent ou non en compte par la suite, *pour* la suite, c'est une leçon d'authenticité, d'intégrité dans leur rapport au monde, d'exigence et de créativité qui leur a été délivrée. En somme, « le goût », selon la formule de Marc, « de refaire le plein d'être » (HAMELIN 2002 : 189).

¹¹ « Dieu vomit les tièdes ». Le titre de ce film de 1991 s'inspire d'un verset de la Bible (*Apocalypse* 3:14-16) : « Ainsi, parce que tu es tiède, et que tu n'es ni froid ni bouillant, je te vomirai de ma bouche ».

¹² Cf. en particulier le poème « Aube » in *Illuminations*.

Bibliographie

- GIONO, Jean (1991 [1946]), *Le Voyage en calèche*, Paris, Éditions du Rocher.
- HAMELIN, Louis (2001), *Le Joueur de flûte*, Montréal, Boréal.
- HAMELIN, Louis (2002 [1994]), *Betsi Larousse ou l'ineffable eccéité de la loutre*, Montréal, XYZ, collection « Romanichels plus ».
- HAMELIN, Louis (2006), *Sauvages*, Montréal, Boréal.
- KRAKAUER, Jon (2007 [1996, *Into the wild*]), *Voyage au bout de la solitude*, Paris, Presses de la cité.
- LONDON, Jack (1996 [1912, *Smoke Bellew*]), *Belliou la fumée*, Paris, Pocket.
- O'BRIEN, Dan (2007 [2001, *Buffalo for the Broken heart*]), *Les Bisons de Cœur-brisé*, La Laune (Gard), Au diable vauvert.
- OUELLET, François et PARÉ, François (2008), *Louis Hamelin et ses doubles*, Montréal, Nota bene, collection « essais critiques ».

FIRST NATIONS ISSUES IN TOMSON HIGHWAY'S DRAMA

Cécile FOUACHE

IPEC (Institut pluridisciplinaire d'études canadiennes)
ÉRIAC (Équipe de recherche interdisciplinaire sur les aires culturelles)
Université de Rouen

Tomson Highway, a Cree writer who experienced the trauma of Indian residential schools in Canada, an experience which he then remarkably fictionalized in his only novel, *Kiss of the Fur Queen* (1998), is better-known for his plays, in which he stages the life and aspirations of the inhabitants of the imaginary, mythical Wasaychigan Indian Reserve. Thus in *The Rez Sisters* he portrays seven women attempting to find a way out of their plight by trying their luck at "THE BIGGEST BINGO IN THE WORLD", while its companion play, *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, features seven men and the game of hockey, both under the watchful eye of Nanabush the Trickster. This paper proposes to examine the choice of drama as a genre to express the Native condition and to make out the specificity of the representation of First Nations issues in Canada in Tomson Highway's plays.

Tomson Highway, écrivain cri qui a connu l'expérience traumatisante des pensionnats indiens au Canada, expérience qu'il a ensuite remarquablement mise en fiction dans son unique roman *Champion et Ooneemeetoo (Kiss of the Fur Queen, 1998)*, est mieux connu pour ses pièces de théâtre, dans lesquelles il met en scène la vie et les aspirations des habitants de la réserve indienne imaginaire de Wasaychigan. Ainsi, dans *The Rez Sisters*, il montre sept femmes qui cherchent à échapper à leur condition en tentant leur chance au « PLUS GRAND BINGO DU MONDE », tandis que *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, sa pièce « jumelle », met en scène sept hommes et le jeu de hockey, le tout sous l'œil attentif de Nanabush le dieu farceur. Cet article se propose d'examiner le choix du genre théâtral comme moyen d'expression de la condition autochtone et d'étudier la spécificité de la représentation des problèmes des Premières Nations du Canada dans le théâtre de Tomson Highway.

Tomson Highway is a Cree writer born, as we can read in the long foreword preceding the published edition of *The Rez Sisters*, "on his father's trap-line on a remote island on Maria Lake up in northern Manitoba, where it meets the borders of Saskatchewan and the Northwest Territories", about 100 miles north of the reserve he belongs to, Brochet, Manitoba. The eleventh child of a total of twelve in the family, "[h]e was born in a tent, like all his brothers and sisters, in the middle of a snowbank on December 6, 1951, not 10 feet from the dog-sled in which they traveled in those days." (RS vi) This is actually Highway speaking about himself in the third person, with some degree of ironical distance.

Highway experienced the trauma of Indian Residential Schools in Canada when he attended a Roman Catholic Boarding School at the Guy Hill Indian Residential School in The Pas (Manitoba) from age 6 to age 15. It is an

experience which he then remarkably fictionalized in his only novel to date, *Kiss of the Fur Queen* (1998).

Highway, however, is better known for his plays, in which he stages the lives and aspirations of the inhabitants of the imaginary, mythical reserve of Wasaychigan Hill on Manitoulin Island, Ontario, especially *The Rez Sisters* and its companion piece, *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, which were originally conceived as the first two plays in a seven-play cycle about “the rez”, the self-derisory term used by Indians for “the reserve”.

In *The Rez Sisters*, Highway portrays seven women, all sisters, half-sisters or sisters-in-law, all Bingo fans with colorful names such as Pelajia Patchnose, Philomena Moosetail, Emily Dictionary, Marie-Adele Starblanket, attempting to find a way out of their plight by trying their luck at “THE BIGGEST BINGO IN THE WORLD” in Toronto. Under the watchful eye of Nanabush the Trickster, played by a male dancer (in the original production it was played by René Highway, Tomson’s own brother, a well-known dancer and choreographer who died of AIDS in 1990), they thus embark on a hilarious, hectic journey to Toronto and the Bingo game, which they lose as one of them dies of ovarian cancer. With small gains however, once back on the reserve, they manage to improve their everyday life slightly: one buys an oven and in it cooks a giant roast beef implicitly compared to a giant penis, another buys a magnificent toilet where she sits as if on a throne and Pelajia Patchnose, back on her roof, is firmly intent on improving the situation on the reserve by becoming chief, despite her being a woman.

Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing, on the other hand, features seven men, some of them already mentioned in *The Rez Sisters*, struggling with religion, identity and male power, as their women attempt to create the first Native women’s ice hockey team on the reserve, the Wasy Wailerettes, and play two very hectic games with Pierre St Pierre as ludicrous, incompetent ref. We never see the female hockey players, only the seven men and Nanabush the trickster, this time a female, who appears on a second upper level of the stage.

Although at the beginning no company was interested in putting up *The Rez Sisters* because “nobody cares about a group of women wanting to play bingo” and “there’s no drama in it” (Taylor, 1996), while it had already been done by Michel Tremblay in *Les Belles Soeurs*, it was first workshoped in February 1986 at the De-Ba-Jeh-Mu-Jig Theatre in West Bay, Manitoulin, Ontario, first produced in November 1986 at the Native Canadian Centre of

Toronto by the Act IV Theatre Company and NEPA and it soon became a groundbreaking play. *Dry Lips* was first co-produced in 1989 by Theatre Passe Muraille and NEPA. It was a three-city production (Winnipeg, Ottawa, Toronto, Royal Alexandra), the first Native play ever to be in any of those three places at one time and it was a huge success too.

Thus the two plays are landmarks in the history of Native theatre and Canadian theatre as a whole. As Drew Hayden Taylor, himself a Canadian Native playwright, says, "We've been given back our voices to tell our stories," "From there, native playwrights had their voice." (Taylor, 1996)

We may wonder why Highway chose drama to express the Native condition in Canada and we'll try to answer this question by examining what issues he chose to stage, how he dramatized them and what kind of drama derives from those choices.

First Nations issues

Clearly one of Highway's intention in his plays is to stage the plight of First Nations people, as he indicates in the epigraph to *Dry Lips*, by fellow Cree journalist Lyle Longclaws, "before the healing can take place, the poison must be exposed." "Healing" is definitely a keyword for First Nations, one that is extensively used in the report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples whose works would start only a couple of years after Highway's plays were first produced. Connected with "poison", it also clearly has a medical meaning as well as a symbolical meaning. The poison is the rage and humiliation locked up inside the Native people after so many years of mistreatment, neglect and a devastating policy of assimilation. The healing will take place thanks to the power of dreams and laughter. What Highway eventually wants to sort out in his writing is his anger at the Catholic church, at the compulsory English language and European cultural imperialism in general (Hodgson). Highway's anger at the Church is particularly reflected in Zachary's cue after Simon's accidental death:

God of the Indian! God of the Whiteman! God Al-fucking-mighty! Whatever your name is. Why are you doing this to us? Are you up there at all? [...] Why don't you come down? I dare you to come down from your high-falutin' shit-throne up there, come down and show us you got the guts to stop this stupid, stupid, stupid way of living. It's got to stop. [...] (*DL* 116)

In order to stage the plight of First Nations people, Highway raises a number of issues relevant to the condition of First Nations people in Canada: social issues, gender issues, political issues and cultural and religious issues.

Among the social issues plaguing First Nations communities, poverty is one of the most striking ones. A good example is the difficulty the women have to raise the money for their journey to Toronto since they earn no money of their own on the reserve. The issue of health is represented in the case of one of the women who travels to Toronto, Marie-Adele, who dies of ovarian cancer on the way. Violence is also predominant, in many forms, from verbal violence between women, between men or between men and women, physical violence in the same way, the climax of which being rape, present both in *The Rez Sisters* with the character of Zhaboonigan having been raped before the play starts, and in *Dry Lips* in which Dickie Bird Halked brutally rapes Nanabush/Patsy with Spooky Lacroix' crucifix on stage.

The First Nations' plight is well summed up by Pelajia at the beginning of *The Rez Sisters*: "Everyone here's crazy. No jobs. Nothing to do but drink and screw each other's wives and husbands and forget about Nanabush." (RS 6) At the end of the same play, she also says:

If that useless old chief of ours was a woman, we'd see a few things get done around here. We'd see our women working, we'd see our men working, we'd see our young people sober on Saturday nights, and we'd see Nanabush dancing up and down the hill on shiny black paved roads. (RS 114)

The quotation, expressing Pelajia's hopes for a better future, should be read as a sort of negative film of the First Nations' actual present condition: unemployment, "laziness" or reluctance to work or make any effort, powerlessness of women in front of the loss of values and lack of motivation and pride, alcoholism, acculturation, poor roads, etc. All this results in the characters' overall weariness:

Pelajia: "I'm tired [...] of this place. There's days I wanna leave so bad." (RS 3)

At the same time, she knows, and all the other women too, that she can't really leave, the prospect of the game in Toronto being her only — if temporary — window of escape as a First Nations woman.

Indeed, apart from the crucial social issues evoked in the plays, a number of gender issues are raised, mainly in *Dry Lips* in which most men "completely freaked-out by the power women have," are "dysfunctional", "and that terror breeds violence" (Highway in *Methot*). Also, some gender roles are reversed in *Dry Lips*. For instance, two male characters knit baby boots while women are playing hockey. As Zachary says at the beginning of the play: "women playing hockey... damn silliest thing I heard in my life." (*DL* 17) Such reversal brings about a good deal of sexism and male chauvinism in *Dry Lips* in the face of the empowerment of women, which is well understood by the undervalued male character of Pierre St Pierre: "Them women from right here on this reserve, a whole batch of 'em, [...] They took matter into their own hands" (*DL* 29) and put up their own hockey team. The empowerment of women, however restricted to the field of sport in this case, is but a refiguration of the empowerment of First Nations as a whole, as illustrated by the major contemporary political issue of self-government, a very good example of which will be given ten years later by the creation of Nunavut.

Religion, spirituality and Native mythology pervade the two plays, but more predominantly so *Dry Lips*. They, or rather the loss of them, are indeed presented as being at the origin of all the problems encountered by First Nations these days. Acculturation and the loss of Native culture are the result of the policy of assimilation enforced by the Canadian government since Confederation, particularly through the Indian Residential School system. The idea is represented by the characters of Spooky Lacroix and Simon Starblanket in *Dry Lips*. Simon is the one who embodies the necessity to recover the First Nations' original culture (*DL* 43, 44, 45, 94), the one who repeatedly voices the necessity to return to traditional culture and values. For instance, he insists that Spooky's baby should be born on the reserve with the help of the only one remaining midwife and not at hospital in town. On stage, the character wears a dance bustle: "the drum... has to come back. We've got to learn to dance again." (*DL* 43). The drum is the symbol of the lost Indian culture, and Simon feels invested with the sacred mission of restoring the original faith and culture: "I'm the one who has to bring the drum back." (*DL* 45). He argues: "this is not the kind of Earth we want to inherit." (*DL* 94) As a matter of fact, he is also the one who sees Nanabush the Trickster (*DL* 44).

Interestingly enough, one of the worst "poisons" plaguing Highway himself for which he sought healing in the writing of his novel *Kiss of the Fur Queen*, the experience of residential schools, is probably the only issue that is not tackled in his plays. In *Dry Lips* in particular, he exposes the pervasive

influence of Catholicism but in the final draft he omitted the explicit references to residential school abuses that it originally incorporated. According to dramaturge Alan Hibbert,

to have even his fictional characters discuss those abuses aloud on stage might have been too acutely shameful. So Highway revised the play to remove all references to the schools and chose to operate instead by theatrical indirection, showing only their destructive aftermath. He contains the schools' sexual horrors in a heavily stylized, symbolic stage image of rape, and frames their devastating legacies within a dream-play presided over by the healing, comic, sometimes bitter irony of the trickster.
(WASSERMAN)

This already gives a clue about the specificity of Highway's dramatization of First Nations issues.

The dramatization of First Nations Issues

The stories, events, tragedies and humour of Highway's plays are all based in real life with real people, whose real pain Highway "suppresses and displaces graphically [...] through dream symbolism and comic grotesque" (Wasserman). Actually, refraining from evoking directly the worst abuses suffered by First Nations, Highway adapts the conventions of Western theatre according to the First Nations' vision of life, spirituality and mythology and uses the comic mode to express the tragedy.

One of the most distinctive features of the plays that differs from Western plays is the overall structure of the plays. In both plays, the plot is circular, evoking the never-ending circle of the Indian system, as opposed to the linearity of Western plays, the straight line of the European system. Highway tries to restore the circularity of the Indian life-system when the consequences of the official assimilation policy were that, as he says, "the circle was shattered and got stretched into a straight line." (Wigston) The restored circle in both plays evokes prospects of rebirth and renewal.

In Highway's drama, according to the Cree way of thinking, there is no protagonist, no major central character, all characters are equal. There is no hierarchy, but a sense of community and simultaneity. As Taylor writes: "*The Rez Sisters* has 7 women, all of equal importance, all with an equally important story. No one person is more important than the other. Most people [...] are

used to seeing a protagonist [...] at the centre of the story. Each of the Rez sisters has her own story and it is of equal weight and strength within the context of the play. The same can be said about *Dry Lips*: all seven men in the play have an equal and important story.” (TAYLOR)

The characters' names are also significant. For instance, the two older women's first names in *The Rez Sisters*, Pelajia and Philomena, are inspired from Highway's mother's first names, Pelagie Philomene. Their last names are full of images themselves inspired from the First Nations' life: their close relationship with nature (“Moosetail”), but also the everyday violence possibly suggested by “Patchnose”, but with a comic, self-derisory undertone. Other names include “Starblanket”, “Cook” or “Dictionary”. All those names are derived from common names, and suggest that their bearers are identified by a single defining characteristic that is drawn from common life and not a “noble” inheritance. The name of Zhaboonigan Peterson, the adopted daughter of Veronique St Pierre, is evocative of the relationship between the two women (“Peterson” for Pierre's offspring), while her first name is the only “Indian” first name in the play. Significantly (or not?), the only character bearing an Indian name is mentally disabled. The men's names in *Dry Lips* are similar evocative as images: “Spooky Lacroix”, “Big Joey”, “Simon Starblanket”. The name of “Zachary Jeremiah Keechigeesik” combines the Christian heritage and the Indian heritage while the Indian name means “heaven” or “great sky” in Cree, which echoes the etymological meaning of “Jeremiah”, “elevation of the Lord”. With his name, the character of Zachary is thus a good example of the cultural syncretism present in this Indian community.

Highway explains his vision of the three languages he knows in an interview about the first “Cree opera”:

The strongest aspect of English for me is that it's the world's foremost intellectual language, it comes from the head. The French language comes from the heart, it's an emotional language. And Cree is a visceral language, it comes from a third part of the human body, a part that's forbidden to be talked about in English. It's the garden of joy, of pleasure, from which the English language was evicted 4,000 years ago — to put it in theological terms. It's hysterical. When you speak Cree, you laugh all the time. Every syllable is a kick in the arse. So when I want to laugh, I speak Cree. When I want to make money, I speak English. When I want to make love, I speak French. (Morrow)

Similarly, the languages used in the two plays display a clever combination of English, Cree and Ojibway to produce a hybrid language, as when Simon says:

... weetha (“him/her” – i.e. no gender)... . Christ! What is it? Him? Her? Stupid fucking language, fuck you, da Englesa. Me no speakum no more da goodie Englesa, in Cree we say ‘weetha,’ not ‘him’ or ‘her’ Nanabush, come back!. Aw, boozhoo, how are ya? Me good. Me berry, berry good. I seen you! I just seen you jumping jack-ass thisa away... (DL 111)

The English spoken is mainly non-standard (see also DL 17), and the spelling conveys the characters’ Native accent when speaking English, which, as Moses says, “is used to put a spin on everything from vulgar colloquialisms to poetic imagery.” (Moses 84) The English spoken is often colourful and syncretic, as illustrated by Pierre St Pierre’s favourite swear word “holy shit la marde” (DL 29), which is an interesting hybrid phrase. Hybridity in language is also shown in the invention of new words, such as “crappola” (DL 57), “carpostrophe” (DL 102), words that sometimes look like portmanteau words, such as “preachifying” (DL 57), “nictitate” (DL 102), “your Specific Ocean” (DL 108). The English used is also suffused with Native imagery. For instance, when Pelajia is asked whether she is going to play bingo, she answers by another question: “Does a bear shit in the woods?” (RS 13, 116) Finally, the style in English is inspired from Indian storytelling techniques and traditions, as in the following extract from *The Rez Sisters*:

THE BIGGEST BINGO IN THE WORLD?

Veronique: In Toronto soon. Imagine. Gazelle Nataways told me. She heard about it from Little Girl Manitowaki over in Buzwak who just got back from the hospital in Sudbury where she had her tubes tied I just about had a heart attack! (RS 33)

Although the play was written in English, it contains a good deal of Cree and Ojibway, for instance in *Dry Lips* when Big Joey comments on the hockey game, or in *The Rez Sisters* when Marie Adele addresses Nanabush the Trickster in Cree before dying. Significantly enough, in *The Rez Sisters*, the characters who recognize Nanabush, the symbol of the lost Indian culture and tradition, are the ones who can speak Cree. The ethos of the Cree language forms the basis of Highway’s plays. First of all, it is hilarious and it conveys the Cree humour and the Cree’s humorous outlook on life, hence the predominance

of laughter and comedy in the plays, with for instance, the presence of the comic figure of the clown-trickster. As Highway himself says, "European mythology says we are here to suffer; our mythology says we're here to have a good time" (Wigston). Among other characteristics of the language that provide the play with its "Creeness", there is no gender given to words and it is a visceral language in which you talk quite openly about the functions of the body, which is taboo in the European system. For instance, in the stage directions of *Dry Lips*, Nanabush the Trickster is dressed as a drag queen and staged "having a good shit" (DL 117) or else we can read that "Marilyn Monroe farts, courtesy of Ms. Nanabush: a little flag reading 'poot' pops out of Ms. Monroe's derriere, as on a play gun. We hear a cute little 'poot' sound." (DL 107). This gives way to a number of crude puns, as in the fundraising for the journey to Toronto in *The Rez Sisters*:

Marie Adele: The only thing we have to pay for is gas.

Annie: Philomena's got gas. (RS 64)

All this contributes to the creation of comic effects verging on the slapstick, enhanced by the acting and the staging of the body, which is an important element in the dramatization of First Nations issues. The body, aching, defecating, and even dying, is shown in all its crudity, as when, in *The Rez Sisters*, the colourful character of Philomena is shown sitting on her toilet. The comedy of the acting also comes from the actors'/characters' talent for mimicry and role-playing within the play.

The specificity of First Nations' culture and tradition is also dramatized through the importance of dance and music on the stage. As for music, in his production notes, Highway rather speaks of "soundscape". In *The Rez Sisters*, the "soundscape" was provided by "a musician who played at least 30 different percussion instruments" (RS xi) while in *Dry Lips*, it was "mostly provided for by a musician playing, live, on harmonica, off to the side." (DL 10). Dance is omnipresent in the plays, particularly with the character of Nanabush, as, as Highway says, dance is "a metaphor for everything in our culture: for ritual, for art, for religion. Dance is a metaphor for being" (HODGSON).

This is further exemplified by the use of a number of highly symbolic props, such as, in *Dry Lips*, the dance bustle, the jukebox and the crucifix. The powwow dancing bustle carried by activist Simon Starblanket symbolizes the indigenous religion and culture he hopes to bring back to the Wasaychigan Hill Reserve in order to restore "the drum, the medicine, the power" to the reserve

(DL 43). In opposition to the bustle stand the crucifix in a battle for spiritual power and the jukebox in a battle for cultural power.

Besides, elements from traditional storytelling and Native mythology are used, especially the Trickster figure, Nanabush (in Ojibway), also called Weesageechak in Cree. Traditionally, the trickster can change shape and become any human or animal figure, either male, female or both, neither good or evil, but both. Thus in *The Rez Sisters*, he is successively a seagull, a nighthawk and the MC at the bingo game, then again the seagull. In *Dry Lips*, the character embodies several grotesquely exaggerated, almost carnivalesque female roles, “the spirit of Gazelle Nataways, Patsy Pegahmagahbow and Black Lady Halked” (DL 14). The trickster is by definition a hybrid character.

Nanabush interacts with the other characters in different ways. In *The Rez Sisters*, for instance, while physically present on the stage (played by a male dancer), most characters do not see him, which can be understood as their having lost the ability to see the “true”/“authentic” world of spirituality. Ironically, only the character of Marie-Adele Starblanket who dies of cancer, and the character of the retarded adopted daughter of Veronique St Pierre, Zhaboonigan Peterson, see him and recognize him for who he is and the mythology embodied by Nanabush appears to be superimposed on the events in the other characters’ lives. According to Jerry Wasserman, “Highway uses the trickster as a primary theatrical sign of the healing and comic, while providing a devastating portrait of the damages wrought by Catholicism on a reserve where the legacies of the residential school are latent.” The “note on Nanabush” that precedes the two plays is very clear about the meaning of the character:

Some say that ‘Nanabush’ left this continent when the whiteman came. We believe he is still here among us — albeit a little the worse for wear and tear — having assumed other guises. Without him /the continued presence of this extraordinary figure/– and without the spiritual health of this figure – the core of Indian culture would be gone forever. (RS xii; DL 13)

Thus the trickster could be understood as a metonym for suppressed spirituality. The playwright’s task thus consists in trying to restore the spirituality to its true place, as the triumph of Nanabush at the end of *The Rez Sisters* (RS 118) (and somehow in *Dry Lips*) shows, since

FIRST NATIONS ISSUES IN TOMSON HIGHWAY'S DRAMA

our spirituality comes from our dream world. We're very connected to everything else in that way. We acknowledge that the spirits of our ancestors are still with us, that they still walk this land, and are a very active part of our lives and our imaginations. (HODGSON)

Nanabush is indeed a very active character in the play, although he/she remains off the central part of the stage most of the time. As Moses explains, "Nanabush functions as a reminder of both individual mortality and of the limitations of individual understanding of the wide and beautiful and mysterious world." (MOSES 87)

A question that remains is that of the choice of genre: why did Highway choose drama to convey his vision of the First Nations' plight? What kind of drama is then produced?

Drew Hayden Taylor, himself a playwright, argues: "I have a theory as to why theatre seems to be the medium of choice among Native Canadians. [...] theatre has become the predominant vehicle of expression. Theatre is a logical extension of the storytelling technique." (Taylor 1996) Highway explains his choice of the medium:

Why the stage? For me, the reason is that this oral tradition translates most easily and most effectively into a three dimensional medium. In a sense, it's like taking the 'stage' that lives inside the mind, the imagination, and transposing it—using words, actors, lights, sound—onto the stage in theatre. For me, it is really a matter of taking a mythology as extraordinary and as powerful as the human imagination itself and reworking it to fit, snugly and comfortably, the medium of the stage. (1987, 29)

Thus the theatre is the art form that seems to require the least alteration and transposition from the oral storytelling tradition. Also, drama, unlike the written language, does not require a perfect language and Highway admits he is not very confident with English.

For the same reasons, it is the one that allows to convey the specificity of the First Nations most aptly, producing a profoundly syncretic form of drama, as Highway also did when he wrote his novel *Kiss of the Fur Queen*. As Highway explains in an interview with Nancy Wigston, "I started writing plays

where I put together my knowledge of Indian reality in this country and classical structure, artistic language. It amounted to applying sonata form to the spiritual and mental situation of a street drink”, the result being an odd mixture of comedy and tragedy, “a wild mix of things, funny and sad at the same time.” The drama produced is not social protest drama, rather a fable aspiring to rebirth and renewal. Highway appropriates the conventions of Western theatre, but to better distort them and in order to create a new form of authenticity relying on creativity and make the most of both worlds.

In *Decolonizing the Stage*, Christopher Balme argues that “post-colonial theatre and drama can be seen as a method of resistance to oppression. [...] post-colonial theatre is always implicitly and very often explicitly political.” Would Highway fall under this category of drama? It depends what you mean by political, somehow Highway’s theatre is indeed political, but what we can read at the end of the foreword to *The Rez Sisters*, written by Highway himself, tends to contradict this idea: “Tomson Highway’s ambition in life is to make “the rez” cool and to show and celebrate what funky folk Canada’s Indian people really are” by combining “admonition, instruction and entertainment”. The underlined verbs used clearly state that there is no notion of resistance nor of denunciation of the past, for, “At the core of Highway’s writing is the question of Native authenticity and identity”. We may add, the self-image of First Nations, as Moses writes: “The majority of Native people, forced to inhabit ignored, economically disadvantaged areas called reserves, are not encouraged to regard their own lives as important. The accomplishment of *The Rez Sisters* is that it focuses on a variety of such undervalued lives and brings them up to size.” (MOSES 85)

In an interview about what was called “the first Cree opera” for which he wrote the libretto, *The Journey (Pimootewin)*, speaking about playwriting, Highway says “That’s become smaller and smaller in my field of vision. [in getting productions of his work done], a native writer is seriously hampered by political correctness.” (Morrow) And this is what now deters him from writing plays. If at some point he felt the theatre is what can best present Native issues to an audience, yet ironically, it is the novel form that is most likely to reach the widest audience.

References

- CHANG, Oswald Yuan-Chin (2008), "Tomson Highway's 'The Rez': Theater as the (E)Merging of Native Ritual through Postmodernist Displacement," *Nebula*, 5.4, pp.129-144.
- HIGHWAY, Tomson (1987), "On Native mythology," *Theatrum: A Theatre Journal*, 6, pp.29-31.
- HIGHWAY, Tomson (1988), *The Rez Sisters*, a play in two acts. Calgary: Fifth House.
- HIGHWAY, Tomson (1989), *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. Saskatoon, SK: Fifth House.
- HODGSON, Heather (1999). "Survival Cree, or Weesakeechak dances down Yonge street - Heather Hodgson speaks with Tomson Highway," *Books in Canada*, 28.1, pp.2-5.
http://www.booksincanada.com/article_view.asp?id=632
- INNES, Christopher. "Dreams of Violence: Moving Beyond Colonialism in Canadian and West Indian Drama CRC."
<http://www.moderndrama.ca/crc/resources/essays/colonialism.php>
- JOHNSTON, Denis W (1990). "Lines and Circles: The 'Rez' Plays of Tomson Highway," *Canadian Literature*, 124-125, pp.254-64.
- LAVOIE, André (2004), « Théâtre autochtone : un espace d'affirmation et de création », *Journal de l'École nationale de théâtre du Canada*, 24.
http://www.ent-nts.qc.ca/journal/j24p09_theatresociete.htm
- METHOT, Suzanne (1998). "The Universe of Tomson Highway," *Quill & Quire*, 64.11, p.1.
- MORROW, Martin, "Journeyman. The nomadic Tomson Highway talks about writing the first Cree opera," <http://www.cbc.ca/arts/theatre/highway.html>
- MOSES, Daniel David (1987), "The Trickster Theatre of Tomson Highway," *Canadian Fiction Magazine*, 60.1, pp.83-85.
- NOTHOF, Anne (1995), "Cultural collision and magical transformation: the plays of Tomson Highway," *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne*, 20.2, pp.34-43.
http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol20_2/&filename=Nothof.htm

- SCHMIDT, Susannah (May 1998), "Interview with Tomson Highway," Playwrights' Workshop, Montreal.
<http://www.playwrights.ca/portfolios/tomsonint.html>
- TAYLOR, Drew Hayden (1996), "Alive and Well: Native Theatre in Canada," *Journal of Canadian Studies*, 31.3, pp. 29-37.
- TAYLOR, Drew Hayden (2007), "Native theatre's curtain call," *This Magazine: Because Everything is Political* (Jan-Feb).
<http://www.thismagazine.ca/issues/2007/01/nativetheatre.php>
- TAYLOR, Drew Hayden (1997), "Storytelling to Stage: The Growth of Native Theatre in Canada," *The Drama Review*, 41.3, pp.140-52.
- WASSERMAN, Jerry (2005), "God of the Whiteman! God of the Indian! God al-fucking-mighty: the residential school legacy in two Canadian plays," *Journal of Canadian Studies*, 39.1, pp.23-48.
- WIGSTON, Nancy (1989), "Nanabush in the City," *Books in Canada*, 18.2, pp. 7-9.

L'IMAGINAIRE URBAIN DES ECRIVAINS MIGRANTS AU QUEBEC ET EN FRANCE : LEUR APPORT A LA LECTURE DE LA VILLE

Carmen MATA BARREIRO
Université autonome de Madrid

Dans cette étude, nous abordons, dans une approche transdisciplinaire et comparative, l'apport des écrivains migrants au travail de lecture de la ville de Montréal. Nous analysons la façon dont les écrivains migrants contribuent à construire la « montréalité » et nous étudions l'imaginaire urbain de certains auteurs comme Marie-Célie Agnant, Mona Latif-Ghattas, Marco Micone et Mauricio Segura, leur perception des espaces urbains et périurbains, des quartiers ethniques ou multiethniques et des rues. Nous nous penchons particulièrement sur l'œuvre de Naïm Kattan, qui perçoit Montréal comme une « ville de naissance », et sur l'œuvre d'Émile Ollivier, qui réfléchit sur la construction de son identité urbaine et qui conçoit son dernier roman, *La brûlerie*, comme « une écriture de la cartographie ».

This paper examines the contribution of migrant writers to the construction of Montreal's readings, through an interdisciplinary and comparative approach. The author analyses how the migrant writers build the « montréalité » and examines the imaginary world of the cities in the migrant writing of Marie-Célie Agnant, Mona Latif-Ghattas, Marco Micone and Mauricio Segura, their perception of urban and peri-urban areas, of ethnic and multiethnic communities and streets. This paper focuses on the Naïm Kattan's work, who perceives Montreal as a « ville de naissance », and on the Émile Ollivier's work, who thinks about the construction of his urban identity and created his last novel, *La brûlerie*, as « une écriture de la cartographie ».

Les écrivains migrants reflètent souvent dans leur œuvre leur posture en témoins, en porte-parole ou en passeurs de leur groupe ethnoculturel ou de leur culture. Des villes comme Montréal, Lyon ou Marseille, leurs paysages visuels ou sonores sont mis en scène et mis en sens et deviennent même des objets d'analyse dans leur œuvre.

Dans une première partie, nous nous pencherons sur les écrits des écrivains migrants concernant Montréal, la métropole du Québec et la deuxième ville en importance du monde francophone après Paris, qui se restructure rapidement comme une « cité globale¹ » (LETOURNEAU 2005 : 17). Nous y étudierons comment les écrivains migrants contribuent à construire la

¹ Jocelyn Létourneau y définit ce concept de « cité globale » comme « ces agglomérations qui, à l'ère de la transnationalisation des flux humains et matériels, forment les nœuds articulants du système-monde » (LETOURNEAU 2005 : 17).

« montréalité² » (LETOURNEAU 2005 : 21), sorte d'identité métropolitaine aux enracinements pluriethniques et aux résonances cosmopolites qui s'avère être un des traits dominants de la nouvelle québecité – Annick Germain souligne qu'à Montréal, « se construit [actuellement] une véritable culture du rapport à l'Autre » (GERMAIN 2003 : 19). Et nous y analyserons la façon dont ils/elles contribuent à rendre visible l'évolution de Montréal, que l'écrivain migrant Marco Micone définit comme « un laboratoire exemplaire de cohabitation » (CAZELAIS et CHRETIEN 2001 : 25) et que l'historien Jocelyn Létourneau présente comme « un des laboratoires d'interculturalité parmi les plus fascinants sur la planète » (LETOURNEAU 2005 : 19) où se produisent des phénomènes d'« interréférentialité³ » (*ibid.* : 20) entre les différentes cultures et où les « passages identitaires » (*ibid.* : 19) sont intenses et nombreux entre elles.

Nous analyserons aussi la façon dont des écrivains migrants reflètent l'univers de certains quartiers d'immigrants montréalais qui, comme le rappelaient récemment les historiens Bruno Ramirez et Paul-André Linteau⁴, ont été des quartiers ethniques et deviennent de plus en plus multiethniques. Et nous nous focaliserons sur l'œuvre de certains écrivains qui ont apporté des éléments, voire des outils, pour la lecture de la métropole, tels que Naïm Kattan ou Émile Ollivier.

Dans une deuxième partie, selon une démarche comparative, nous évoquerons la lecture que des écrivains migrants en France ont faite de métropoles françaises comme Lyon ou Marseille et la façon dont ils ont aussi contribué à refléter et à construire la polyphonie des discours urbains (MATA BARREIRO 2004 : 39-58).

² Luc Noppen et Lucie K. Morisset parlent aussi de « montréalité » dans le cadre de leurs recherches sur le patrimoine : Montréal y est perçu comme un « lieu spécial » doté d'une identité distincte (NOPPEN et MORISSET, 2005 : 51-52).

³ « Interréférentialité », d'après Létourneau (dans ce texte) : « les processus d'échange, de transfert, d'appropriation, de retranchement et d'ajout référentiels qui sont ordinairement constitutifs d'une dynamique interculturelle vécue sur un mode positif » (LETOURNEAU 2005 : 20).

⁴ Bruno Ramirez et Paul-André Linteau, coordonnateurs, Panel 17, « Les transformations des espaces ethniques dans la ville canadienne : le cas de Montréal », *XI Congrès International Asociación Española de Estudios Canadienses*, « Identités en évolution : Migrations et dynamiques culturelles au XXI^e siècle », 17-18 novembre 2006, Miraflores de la Sierra (Madrid, Espagne).

Les écrivains migrants et Montréal : de l'hommage à l'analyse

La première constatation que nous faisons, c'est que Montréal a rassemblé et continue de rassembler des regards d'écrivains qui y sont nés, y vivent ou y ont vécu. En empruntant divers genres, des auteurs, dont un pourcentage considérable d'écrivains migrants, lui rendent hommage. Nous soulignerons le recueil *Montréal des écrivains*, dirigé par Louise Dupré, Bruno Roy et France Théoret, où Antonio D'Alfonso, Jacques Folch-Ribas ou Émile Ollivier ont écrit des nouvelles ou des récits autobiographiques ; Jacques Folch-Ribas, écrivain d'origine espagnole et architecte, y exprime la difficulté de « dire cette ville » : « Rien n'y ressemble à rien, qu'à Montréal. Comment faire pour dire cette ville ? Ce serait comme décrire la femme qu'on aime ? Impossible » (FOLCH-RIBAS 1988 : 89-90).

Un autre recueil plus récent est *Montréal vu par ses poètes* (2006), dirigé par Franz Benjamin et Rodney Saint-Éloi, écrivains nés en Haïti, qui y convoquent Marie-Célie Agnant, Naïm Kattan, Mona Latif-Ghattas ou Nadine Ltaif – parmi d'autres venus d'ailleurs – en vue de montrer que « Montréal rassemble les mots, franchit les solitudes. Montréal est une ville qui s'écrit dans toutes les langues » (SAINT-ÉLOI 2006 : 7), une « [v]ille vouée à un pari nouveau : vivre ensemble différent » (*ibid.*).

Parallèlement ou au-delà de l'hommage, chez un nombre considérable d'écrivains migrants, le processus de construction de l'identité culturelle et de l'identité urbaine – ce dernier comportant l'appropriation, l'approvisionnement et l'identification – se met en scène dans la poésie, le roman, les nouvelles, la littérature de jeunesse et le théâtre ou même dans des genres hybrides. Chez beaucoup de ces écrivains, l'approche fictionnelle et l'approche analytique, voire scientifique, coexistent.

L'imaginaire migrant et Montréal

L'étude de l'imaginaire urbain des écrivains migrants offre un intérêt évident. Nous partageons l'idée de Pierre Delorme, professeur au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal, concernant l'importance de la notion centrale d'imaginaire pour comprendre la complexité de la ville actuelle (DELORME 2005 : 22-26). Nous nous approcherons ainsi de l'image mentale de Montréal chez certains auteurs, de leur façon personnelle de penser la ville et de l'imaginer. L'imaginaire est ici envisagé comme « une théorisation de l'être, singulier ou dans son espace collectif, qui donne un sens à sa vie en société » (*ibid.* : 24).

Naïm Kattan : Montréal, une « ville de naissance »

L'écrivain Naïm Kattan, qui est né à Bagdad et a immigré au Québec en 1954, est auteur de romans, récits, nouvelles, pièces de théâtre et essais dont *Les villes de naissance* (2000). Dans le texte « Cinquante ans », paru dans la revue française *Cités* en 2005, à l'intérieur d'un numéro intitulé « Le Québec, une autre Amérique. Dynamismes d'une identité », l'auteur témoigne d'une double métamorphose, celle de la ville de Montréal, qui vit l'aménagement d'un nouveau centre-ville et de profondes transformations du tissu résidentiel à partir des années 1950, et celle qui le concerne personnellement, en tant qu'immigré dans cette ville :

Cinquante ans. Ce n'est plus la même ville. En me promenant sur la rue Sherbrooke ou le boulevard René-Lévesque (autrefois Dorchester), j'ai le sentiment de revoir des vestiges de petites maisons bordées d'arbres, un rappel, comme dans un ancien film. J'ai assisté à la démolition de ces maisons, des rues entières, et, année après année, j'ai regardé les gratte-ciel s'élever, couper l'espace, occuper l'horizon. Je me souviens lors de ma première visite Côte-Saint-Luc. Un champ où l'on traçait des rues. Des maisons étaient en construction, avant que la chaussée ne soit asphaltée. Certaines vieilles rues sont méconnaissables aujourd'hui. La Place-des-Arts, le Complexe Desjardins et l'Université du Québec ont transformé le centre-ville. [...] Si je reviens si loin en arrière, c'est pour mesurer l'ampleur de la transformation de la ville. [...] Je l'ai vue disparaître et renaître. Témoin du passage, je nais de sa naissance perpétuelle, ville qui contient toutes celles où j'ai vécu. (KATTAN 2005 : 225, 228, 226)

En ce qui concerne l'ethos⁵ (AMOSSY 1999 : 127-154), l'ethos discursif ou image que Naïm Kattan propose dans ce discours est celle d'un acteur social, d'un bâtisseur de la francophonie montréalaise et de la montréalité :

À mon arrivée, j'ai eu l'impression de me retrouver dans ma ville natale, Bagdad, où des tribus se reconstituaient sous des enseignes religieuses et linguistiques : des Sunnites, des Chiïtes, des Kurdes, des Chaldéens, des Juifs, des Arméniens. Je pouvais

⁵ Nous adhérons à la conception de l'« ethos » proposée par Ruth Amossy, articulée dans sa dimension discursive et institutionnelle et traversant plusieurs disciplines.

me sentir en pays de connaissance alors que je cherchais à échapper à ces frontières autoprotectrices qui suscitaient des exclusions, de l'ignorance, des préjugés, voire des haines. [...] Les premiers mois de mon arrivée à Montréal, ballotté dans ma recherche de travail entre Canadiens français catholiques qui me demandaient à quelle paroisse j'appartenais et Canadiens anglais protestants qui me conseillaient d'aller chez « les miens », j'ai frappé alors aux portes de la communauté juive. J'ai exprimé à Saul Hayes, directeur du Congrès juif, ma surprise que, vivant au sein d'une majorité de francophones, les Juifs de Montréal ne s'exprimaient généralement qu'en yiddish et en anglais, sauf dans le cas de commerçants qui servaient une clientèle francophone. J'ai proposé alors la publication d'un bulletin mensuel en français où l'on rendrait compte de la vie culturelle des Juifs et des Canadiens français. J'ai ainsi fondé le *Bulletin du Cercle juif*, publication modeste qui comblait une lacune et qui fait aujourd'hui l'objet d'études et de thèses. J'ignorais que ce que j'entreprenais pour gagner ma vie serait le premier organe francophone non catholique de Montréal. Peu après, les protestants français disposaient de leur propre organe : *Credo*. (KATTAN 2005 : 228)

Il se présente ainsi comme un « passeur » de cultures, comme un « écrivain du passage », expression éponyme d'un livre construit sur lui et avec lui sous la direction de Jacques Allard (ALLARD 2002). Dans ce livre, constitué d'entretiens et d'articles sur lui, il se montre comme un « passant [...] vers l'autre » (KATTAN 2002 : 45), vers la culture canadienne-française et vers la culture canadienne-anglaise, et comme un passeur de la culture juive à la culture canadienne-française, et de l'Orient à l'Occident :

En disant que je suis un Juif de Bagdad, je suis aussi Parisien, je suis aussi Montréalais, et Montréal est vraiment ma ville. Je suis vraiment à Montréal comme un citoyen entier. C'est ma ville. [...] C'est parce que c'est une ville où je me suis fait, qui m'a fait et c'est une ville que j'ai vécue. (KATTAN 2002 : 45)

Émile Ollivier : une « écriture de la cartographie »

Émile Ollivier, né en Haïti, s'est établi au Québec en 1965. Il a écrit des nouvelles, des essais et des romans dont *Passages* (1991) et *La brûlerie* (2004), qui reflètent sa perception et ses représentations de la ville de Montréal.

La première constatation, c'est qu'il regarde Montréal en promeneur, en piéton, voire en « musard impénitent » (OLLIVIER 1988 : 174), titre d'un texte qu'il apporte au recueil *Montréal des écrivains*, en 1988. Dans ce texte, il exprime comment ce rapport à l'espace urbain détermine, initialement, la difficulté à apprivoiser l'espace montréalais :

Promeneur assidu, j'avais aspiré, tout l'après-midi, l'air froid de l'hiver, transpercé par l'aigreur du vent. Pourtant, Dieu le sait, Montréal n'incite pas à la flânerie ! Comment pourrait-il en être autrement, quand il n'existe pas de bancs à l'ombre tiède où se reposer, d'édicules publics où se soulager ? Quand la température, la largeur des rues, l'absence d'arcades forcent à entretenir avec les boulevards, les trottoirs et les édifices du centre-ville une relation de pure fonctionnalité ? (OLLIVIER 1988 : 174-175)

La mémoire des paysages urbains parcourus préalablement et l'observation de la façon dont Montréal a géré la relation entre le fleuve Saint-Laurent et la ville pendant longtemps déterminent une certaine difficulté à appréhender le sens de la ville, perçue, au début, comme un « sphinx aux énigmes impossibles à déchiffrer » :

J'avoue : il m'a été difficile de faire de Montréal mon lieu de séjour permanent, tant au début cette ville m'était apparue sphinx aux énigmes impossibles à déchiffrer. Un fleuve majestueux ! Je n'arrivais pas à comprendre que Montréal n'habite pas le bord de son fleuve, orphelin de bateaux-mouches, de terrasses, de baignades et de promenades des Anglais. Quel gâchis ! (OLLIVIER 1988 : 176)

Dans ses écrits, Montréal apparaît toujours comme une « énigme » (OLLIVIER 2004 : 41), une « ville qui joue à surprendre » (OLLIVIER 1994 [1991] : 70), mais, parallèlement, comme une « ville d'accueil » (*ibid.*). En effet, même si la première rencontre de la ville dépayse ses personnages et ses narrateurs et suscite des questions et des doutes chez eux, cette ville s'avère être capable de répondre à leurs « horizons d'attente » (COURTEMANCHE et PAQUET 2001 : 14) :

Des nouvelles que le vent m'avait apportées, disaient que dans cette ville à l'extrême nord du froid et de l'exil, mes compagnons avaient trouvé chaleur et chambre belle. (OLLIVIER 1988 : 175)

Montréal, cette ville qu'il croyait au début n'être qu'une terre de passage avant le grand retour, lui est entrée dans la peau, dans le cerveau comme des clous chauffés au rouge dans la chair du supplicié. « Comment la nature hivernale de l'endroit a-t-elle pu s'accorder avec le cosmopolitisme solaire qu'il a suscité ? », demandait-il. (OLLIVIER 2004 : 47)

La brûlerie, dernier roman, posthume, d'Émile Ollivier, a été conçu comme « une écriture de la cartographie », comme en témoignent ses paroles, placées dans le péri-texte du roman, en épigraphe :

Je voudrais que *La Brûlerie* soit un livre-univers, un livre-monde, et qu'au lieu d'être une lecture lyrique du flux, elle soit une écriture de la cartographie. (OLLIVIER 2004 : 7)

Dans ce roman, où Émile Ollivier livre un témoignage de la diaspora haïtienne à Montréal, deux personnages apportent un regard particulier sur Montréal. Le personnage de Dave Folantrain manifeste son projet d'écrire un livre « sur l'errance », qui prendrait comme référence « le Bronx de Montréal » (OLLIVIER 2004 : 53-54), et s'intéresse à la « géographie olfactive » (BROSSEAU 1996 : 109-128) de la ville :

Selon lui, on peut reconnaître les rues et les quartiers de Montréal aux effluves qu'ils exhalent : Westmount, l'odoriférante, une ville anglaise dans la ville, ayant les plus belles fleurs et les jardins les mieux entretenus ; Hochelaga-Maisonneuve, la tambouille, qui suinte la graisse des frites mêlée de fromage en crotte fondu, l'odeur de la poutine. (OLLIVIER 2004 : 48)

Jonas Lazard, le narrateur, manifeste son identification avec la rue Côte-des-Neiges dès l'*incipit* du roman :

Je ressuscite depuis des décennies dans Côte-des-Neiges. Que n'ai-je point vu dans ce quartier coupé par une avenue qui file droite et discrète, comme pour s'excuser d'avoir balaféré ce côté de la ville ? Étalée au pied de l'oratoire Saint-Joseph, cette artère semble prier pour se faire pardonner l'outrage d'une intrusion qui profane la mémoire du lieu. [...] Pendant que je ne cesse de mourir et de renaître dans Côte-des-Neiges, que n'ai-je point vu ? (OLLIVIER 2004 : 9)

Et il offre son témoignage de la métamorphose de cette rue, de l'urbanisation qu'on y a entreprise au XX^e siècle, et il évoque aussi son histoire, son passé, ses anciens habitants, « tanneurs », « tailleurs de pierre pour monuments funéraires », « constructeurs du temple » et, « plus récemment, nous, ces personnages anonymes au cœur de l'anonymat, transparents et visibles au cœur d'un monde invisible » (OLLIVIER 2004 : 12). À l'approche historique, il ajoute un regard sociologique, qui oppose « le sommet » au « pied » de la Côte-des-Neiges :

La présence de l'oratoire, de quelques prestigieuses facultés, de la grande bibliothèque de l'Université de Montréal, du Café Campus et de deux librairies-papeteries confère au sommet de la Côte-des-Neiges une aura magique. Ce quadrilatère, à peine plus grand qu'un mouchoir de poche, a pris une allure de village studieux [...]. Le pied de la Côte-des-Neiges, un antre à mendiants, refuge de vagabonds, [...] réceptacle de camés et paumés des aubes blafardes, de petits truands du tout venant. (OLLIVIER 2004 : 13)

Espaces urbains et périurbains montréalais, quartiers et rues

De même qu'Émile Ollivier qui, dans son roman *La brûlerie*, se focalise sur la rue Côte-des-Neiges et sur les terrasses de ses cafés dont celle de la Brûlerie, d'autres écrivains migrants dépeignent d'autres microcosmes dans les espaces urbains et périurbains montréalais.

Ainsi, Mona Latif-Ghattas, écrivaine d'origine égyptienne, évoque dans les récits *Les Lunes de miel* (1996) Ville Saint-Laurent comme espace qui a accueilli des Égyptiens qui se sont exilés au début des années 1960 lors de la nationalisation des entreprises privées par le régime de Nasser. Marco Micone décrit, dans sa pièce de théâtre *Gens du silence* (1982) et dans *Le figuier enchanté* (1992), comment les immigrants italiens des années 1950 et 1960 subissaient une situation d'aliénation culturelle dans « le quartier italien », qui, au lieu d'être « un lieu de transition facilitant l'adaptation au pays d'accueil, devint rapidement le fief de quelques baobabs dont l'étroite commence à peine à se desserrer » (MICONE 1992 : 88).

Des « quartiers ethniques » ou « petites patries » aux « quartiers multiethniques »

Le quartier « Chiuso » que Marco Micone met en scène dans sa pièce *Gens du silence* constitue un univers fermé⁶, où se concentrent des Italiens venus du milieu rural italien, qui vivent en vase clos, étrangers et imperméables à l'évolution du Québec et attachés à des valeurs immuables contre lesquelles certains personnages vont se révolter, ayant pris conscience du fait que « Chiuso, c'est la révolte étouffée de l'homme ni d'ici, ni d'ailleurs » (MICONE 1991 [1982] : 27). Le personnage de Zio lance un cri de liberté invitant Nancy, fille de l'immigrant Antonio, à partir et à chercher le métissage libérateur propre à la ville : « Envole-toi avec moi ! Loin des gens du silence. Nous franchirons les murs de Chiuso pour nous unir aux gens d'ici qui nous ressemblent » (*ibid.* : 52).

Ce quartier que Marco Micone dépeint, le faisant évoluer entre les années 1950 et le début de la décennie 1980, représente le type de quartiers où se sont installés des immigrants européens non britanniques, au cours de la troisième période de l'histoire de l'immigration à Montréal, d'après le découpage proposé par Claire McNicoll⁷ (1993). C'étaient les « petites patries » dont la « Petite Italie » ou *Little Italy*. Le processus d'agrégation résidentielle en vue de se retrouver entre soi, que Claire McNicoll a désigné par l'expression de « confort culturel » (MCNICOLL 1993 : 277), a mené des immigrants – dont des immigrants italiens – à s'installer dans ces « quartiers ethniques » où les commerces, les institutions telles que les églises et la gestion de la dimension politique relèvent de certains groupes ethniques, ce qui comporte le risque d'aliénation culturelle et de marginalisation.

Une configuration territoriale très différente est évoquée par l'écrivain d'origine chilienne Mauricio Segura, dans son premier roman, *Côte-des-Nègres* (1998), qui se déroule dans un « quartier multiethnique » de Montréal, Côte-des-Neiges. Le roman fait évoluer deux enfants appartenant à des communautés différentes, celle des Haïtiens et celle des Latino-Américains. Le passage de l'enfance à l'adolescence y entraîne l'évolution d'une sociabilité basée sur la solidarité, sur un mixage interethnique, où se côtoient des garçons haïtiens, latino-américains, japonais, italiens, canadiens anglais, à une sociabilité basée

⁶ *Chiuso* est le participe passé du verbe italien *chiudere*, fermer.

⁷ L'ouvrage de référence en ce domaine, pour les trois premières périodes, reste celui de Claire McNicoll, *Montréal, une société multiculturelle* (1993).

sur l'existence de gangs ou bandes révélant une segmentation ethnique des relations sociales.

Mauricio Segura reflète, dans ce roman, la diversification croissante des quartiers montréalais comme le Mile-End, Côte-des-Neiges ou Parc-Extension, depuis la décennie 1990. La multiplication des « quartiers multiethniques » correspond à ce qu'Annick Germain dénomme « la quatrième période » de l'histoire de l'immigration à Montréal (GERMAIN 2007 : 114), période où arrivent de nouvelles vagues migratoires, suite à l'ouverture des politiques canadiennes, et plus tard québécoises, à l'égard de l'immigration non européenne. Ces nouvelles vagues migratoires déterminent de nouvelles configurations territoriales dans la métropole caractérisées par la multiethnicisation.

Les rues

Sherry Simon, dans *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction* (2008), souligne la relation spéciale qui s'établit entre l'écriture migrante et les rues de Montréal et la façon dont des écrivains comme Dany Laferrière ou Régine Robin traduisent l'hétérogénéité de la ville.

Dans *La Québécoise* (1983), Régine Robin exprime la difficulté qu'éprouve la narratrice, une étrangère, pour comprendre les codes culturels et pour s'identifier à un nous québécois. Elle parcourt des quartiers comme Snowdon et des rues telles que la rue Sherbrooke, qu'elle perçoit comme une « rue jungle ».

Dany Laferrière met en scène Montréal dans plusieurs livres dont *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985), *Chronique de la dérive douce* (1994) et *L'énigme du retour* (2009). La rue Saint-Denis est sa « rue fétiche » (LAFERRIERE 2001 : 27), et sa découverte a déterminé que son regard sur la ville se métamorphose et qu'il s'identifie à Montréal : « C'était devenu ma ville » (LAFERRIERE 2001 : 28).

C'est le boulevard Saint-Laurent, épine dorsale du « couloir des immigrants », qui suscite le plus grand intérêt chez beaucoup d'auteurs migrants. Ses « odeurs » « parlent de la vie, du soleil » (AGNANT 2000 [1995] : 57-58) à Marianna, la narratrice de *La dot de Sara* (1995) de Marie-Célie Agnant, et le personnage Normand Malavy, du roman *Passages* (1991) d'Émile Ollivier, aime cette rue, qu'il vit comme « poumon de la ville, rue de la bigarrure, rue des accents et des odeurs » (OLLIVIER 1994 [1991] : 71). Naïm

Kattan souligne que « cette rue, parmi d'autres, a triomphé des quartiers ethniques » (KATTAN 2005 : 229).

Les écrivains migrants et les villes françaises : la mémoire de l'immigration

En France, des écrivains migrants participent au travail de mémoire qui a été entrepris parallèlement par des historiens comme Émile Temime, Benjamin Stora, Patrick Weil ou Gérard Noiriel, par des sociologues comme Abdelmalek Sayad, et par des médias. Ce travail convergent a fait évoluer les représentations de la France comme un pays d'immigration. Gérard Noiriel, qui écrivait en 1988 que l'immigration était en France un « non-lieu de mémoire », affirme en 2005 que, « pour la première fois, les plus hautes autorités de l'État reconnaissent que la France est un vieux pays d'immigration et inscrivent cette réalité dans le patrimoine national » (HAMDAOUI 2005 : 43). La création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration renforce la visibilité de cette donnée ainsi que des recherches la concernant.

Parmi les écrivains migrants qui tiennent à enregistrer la mémoire de l'espace urbain et périurbain en France, nous soulignerions Azouz Begag, Mehdi Charef et Minna Sif. De même que chez des écrivains migrants au Québec, chez ces auteurs, l'approche fictionnelle et l'approche analytique coexistent. Mais les espaces sur lesquels ils se focalisent sont différents. Ainsi, Azouz Begag et Mehdi Charef font le récit des espaces de ségrégation et de solidarité tels que les « bidonvilles » et les cités des banlieues.

Les bidonvilles et les cités

Plusieurs romans évoquent les bidonvilles comme une étape du parcours des immigrants arrivés en France au début des années soixante, particulièrement portugais et maghrébins. C'était « le temps des baraques », que certains films ont bien dévoilé, comme *O Salto* (Le saut) de Christian de Chalonge en 1967 ou *Les gens des baraques* de Robert Bozzi.

Mehdi Charef, dans *Le thé au harem d'Archy Ahmed* (1983), qui est considéré souvent comme l'œuvre fondatrice du « roman beur », évoque le « bidonville de Nanterre, rue de la Folie » comme « le plus grand, le plus cruel des bidonvilles de toute la banlieue parisienne. Des vraies *favelas* brésiliennes, le soleil en moins, sans la musique endiablée pour crier au secours » (CHAREF 1983 : 115). Les personnages de Madjid et sa mère, Malika, venus d'Algérie rejoindre son père, sont choqués par le paysage misérable de ce bidonville. La

honte, l'omniprésence de « la boue », de la saleté, vont marquer cette première étape de leur vie en France. Leur regard se lève vers les « HLM avoisinantes » :

ça fait un beau spectacle. L'eau chaude coule à flot chez eux. On en voit derrière les fenêtres. Madjid a peut-être un camarade de classe qui l'observe de là-haut, dans des chaussons propres et chauds, en pyjama, repu, lavé. (CHAREF 1983 : 115-119)

Azouz Begag, fils d'immigrés venus d'Algérie en 1950, chercheur au CNRS, ex-ministre délégué à la Promotion de l'égalité des chances et écrivain, poursuit un travail, rigoureux et passionné, d'analyse des problématiques concernant la construction des identités migrantes, l'acculturation et l'espace urbain, les « quartiers sensibles » et la mobilité urbaine, et un travail de mémoire des quartiers et des espaces de ségrégation et de solidarité. Ainsi, dans son roman *Le gone du Chaâba* (1986), il dépeint le Chaâba, bidonville de Villeurbanne, commune industrielle au nord-est de Lyon. Une « pompe manuelle qui tire de l'eau potable du Rhône » et une installation sanitaire très précaire font partie d'un habitat à « géométrie désordonnée », une « masse informe » :

Les baraquements s'agglutinent, s'agrippent les uns aux autres, [...]. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle. Le père du héros, Bouzid, a laissé s'ériger là l'amoncellement des baraques et, sa journée de travail finie, quand il s'assied et regarde le bidonville, il se dit : « Comment refuser l'hospitalité à tous ces proches de l'El-Ouricia qui ont fui la misère algérienne ? » (BEGAG 1986 : 11-12)

L'hospitalité, trait culturel maghrébin, ainsi que la solidarité, constituent les piliers de cette société monoethnique, constituée d'immigrants d'un village algérien, et quand ces liens se brisent, les « Chaâbis » partent et le Chaâba meurt.

Dans *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, Mehdi Charef présente une cité, la cité des Fleurs, « Une cité immense entre Colombes, Asnières, Gennevilliers et l'autoroute de Pontoise et les usines et les flics », une cité HLM dans la banlieue parisienne où les bâtiments sont « hauts, longs, sans cœur ni âme » (CHAREF 1983 : 25), des « pigeonniers d'immeubles » (*ibid.* : 61). À l'intérieur des immeubles, la saleté règne dans les couloirs et dans les caves. Si la boue était omniprésente dans les bidonvilles, le « béton » est obsédant dans l'univers

des HLM (on peut aussi le remarquer dans d'autres romans comme *Dis Oualla !* (1997) d'Azouz Begag). Le béton y est perçu comme un élément qui détermine une certaine destinée, dès l'enfance, qui semble se coller à la peau de ses habitants en s'associant à l'échec scolaire, au chômage, au désespoir. La population de la cité est composée de Français et d'immigrants, et le racisme, la haine, la violence et la peur y sont présents. Dans les bandes des jeunes, on respire l'échec, le manque de projets, le désespoir, ce qui aboutit à la drogue et à la délinquance.

Quartiers urbains : la mémoire de la reconquête, du refoulement des immigrants

Certains romans permettent d'observer l'évolution des communautés immigrantes en relation avec l'espace urbain et aussi avec la politique urbaine municipale qui, dans des villes comme Marseille, essaie de « reconquérir » l'espace « conquis » préalablement par les immigrants (TEMIME 1997 : 141-147).

Un texte très représentatif du divorce entre les acteurs migrants et la ville d'accueil est le roman de l'écrivaine Minna Sif, *Méchamment Berbère* (1997). Ce roman évoque la lutte des habitants d'un immeuble, « l'immeuble du 7 boulevard des Dames », situé dans le vieux quartier de la Porte d'Aix ou quartier Belsunce, à Marseille, contre la pression de la municipalité de cette ville qui tient à rénover le quartier et qui envoie des machines à démolir et veut les contraindre à partir vivre dans des zones périurbaines. Ces habitants luttent héroïquement pour rester dans ce vieux quartier à forte population migrante, que la narratrice présente comme une « médina marseillaise, noyée par un flot continu d'immigrés jaillis des bords de la Méditerranée » (SIF 1997 : 25). Minna Sif, sur un ton engagé, met en relief la solidarité de ses habitants et l'effort des femmes immigrées, dont des mères de familles monoparentales par suite de répudiations ou des séparations. Elle assume le travail de mémoire des quartiers immigrés et du processus de transformation d'un espace interdit par l'immigration, en tant qu'espace perçu comme étranger à l'intérieur de la ville, à un espace interdit à l'immigré, espace d'où l'immigré est banni (TEMIME 1997 : 141).

En guise de conclusion : les écrivains migrants, des voix incontournables, des regards nécessaires

Les écrivains migrants s'avèrent être des acteurs incontournables d'un travail de lecture, d'analyse et de mémoire des espaces urbains et périurbains,

et leurs textes font partie de ceux qui sont évoqués dans une question essentielle : « Que seraient les villes sans les textes qui [...] les ont recouvertes de multiples parcours ? » (GASQUY-RESCH 1991 : 12), posée dans le livre *Marseille-Montréal. Centres culturels cosmopolites* (1991), réunissant les actes d'un colloque organisé par l'Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence et le Centre Saint-Laurent.

L'analyse de la ville fait appel à la multidisciplinarité, voire à la transdisciplinarité, et divers ponts ont été lancés ces dernières années entre les sciences humaines et sociales et la littérature, comme le rappelait Micheline Cambron dans un numéro de *Recherches sociographiques* consacré à ce dialogue (CAMBRON 2003). L'étude des problématiques comme celle de l'« imaginaire urbain » (DELORME 2005 : 9-27), celle de « l'expérience migratoire » (COURTEMANCHE ET PAQUET 2001 : 13-21) ou celle de l'identité urbaine doit intégrer le corpus des écritures migrantes et solliciter les voix et le regard des écrivains migrants.

Montréal est « un carrefour, une énigme, un mythe » (OLLIVIER 2004 : 41), dit le narrateur de *La brûlerie*. Les écrivains migrants, en témoins, en porte-parole ou « porte-plume », jouent un rôle majeur dans le travail de lire, imaginer et faire cette ville.

Bibliographie

- AGNANT, Marie-Célie (2000[1995]), *La dot de Sara*, Montréal, Remue-ménage et Cidihca.
- ALLARD, Jacques (éd.) (2002), *Naïm Kattan : l'écrivain du passage*, Montréal, Hurtubise HMH.
- AMOSSY, Ruth (1999), « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in R. Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Coll. « Sciences des discours », pp. 127-154.
- BEGAG, Azouz (1986), *Le gone du Chaâba*, Paris, Seuil.
- BROSSEAU, Marc (1996), *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan.
- CAMBRON, Micheline (éd.) (2003), *Recherches Sociographiques XLIV/3*, « Sciences Sociales et Littérature ».
- CAZELAIS, Normand et CHRETIEN, Daniel (2001), « Montréal de cœur et de raison », *Forces. La voix internationale du Québec* 131, « Redécouvrir Montréal », pp. 16-28.
- CHAREF, Mehdi (1983), *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France.
- COURTEMANCHE, Andrée et PAQUET, Martin (2001), « Prendre la route », in A. Courtemanche et M. Pâquet (éds.), *Prendre la route. L'expérience migratoire en Europe et en Amérique du Nord du XIVE au XXe siècle*, Hull (Québec), Éditions Vents d'Ouest inc., pp. 13-21.
- DELORME, Pierre (2005), « De l'école de Chicago à l'imaginaire urbain », in P. Delorme (éd.), *La ville autrement*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, pp. 9-27.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (2001), « Une table en ville », in L. Dupré, B. Roy et F. Théoret (éds.), *Montréal des écrivains*, Montréal, L'Hexagone et l'Union des écrivains québécois, pp. 86-90.
- GASQUY-RESCH, Yannick (éd.) (1991), *Marseille-Montréal. Centres culturels cosmopolites*, Paris, L'Harmattan.
- GERMAIN, Annick (2003), « L'Autre, là où on ne l'attendait pas. L'expérience d'une ville multiethnique, Montréal », *Les Annales de la recherche urbaine* 94, pp. 17-23.

- GERMAIN, Annick et POIRIER, Cécile (2007), « Les territoires fluides de l'immigration à Montréal ou le quartier dans tous ses états », *Globe. Revue internationale d'études québécoises* 10/1, pp. 107-120.
- HAMDAR, Neijma (2005), « Aux immigrés la nation reconnaissante », *label France* 57, pp. 43-45.
- KATTAN, Naïm (2000), *Les villes de naissance*, Montréal, Leméac.
- KATTAN, Naïm (2002), « D'où je viens, où je vais. Un entretien avec Simone Douek », in J. Allard (éd.), *Naïm Kattan : L'écrivain du passage*, Montréal, Hurtubise HMH, pp. 11-76.
- KATTAN, Naïm (2005), « Cinquante ans », *Cités* 23, « Le Québec, une autre Amérique. Dynamismes d'une identité », pp. 225-230.
- LAFERRIERE, Dany (2001), *Je suis fatigué*, Outremont (Québec), Lanctôt éditeur.
- LATIF-GHATTAS, Mona (1996), *Les Lunes de miel*, Montréal, Leméac.
- LETOURNEAU, Jocelyn (2005), « Postnationalisme ? Rouvrir la question du Québec », *Cités* 23, « Le Québec, une autre Amérique. Dynamismes d'une identité », pp. 15-30.
- MATA BARREIRO, Carmen (2003), « Engagement et construction des identités urbaines dans la littérature francophone : la littérature migrante et l'écriture au féminin », in L. K. Morisset et L. Noppen (dirs.), *Les identités urbaines. Échos de Montréal*, Québec, Nota Bene, pp. 227-251.
- MATA BARREIRO, Carmen (2004), « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches Sociographiques* XLV/1, pp. 39-58.
- MATA BARREIRO, Carmen (2005), « Le rôle de la littérature migrante dans la construction de la francophonie montréalaise », in B. Justin K. et M. Têtu (éds.), *Francophonie en Amérique. Quatre siècles d'échanges Europe-Afrique-Amérique*, Québec, CIDEF-AFI, pp. 138-144.
- MCNICOLL, Claire (1993), *Montréal, une société multiculturelle*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société. Modernités ».
- MICONE, Marco (1991 [1982]), *Gens du silence*, Montréal, Guernica.
- MICONE, Marco (1992), *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal.
- NOPPEN, Luc et MORISSET, Lucie K. (2005), « Ville et mort du patrimoine », in P. Delorme (éd.), *La ville autrement*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, pp. 49-66.
- OLLIVIER, Émile (1988), « Propos d'un musard impénitent », in L. Dupré, B. Roy et F. Théoret (éds.), *Montréal des écrivains*, Montréal, L'Hexagone et l'Union des écrivains québécois, pp. 174-177.

L'IMAGINAIRE URBAIN DES ÉCRIVAINS MIGRANTS

- OLLIVIER, Émile (1994 [1991]), *Passages*, Paris, Le Serpent à Plumes [L'Hexagone].
- OLLIVIER, Émile (2004), *La brûlerie*, Montréal, Boréal.
- ROBIN, Régine (1993 [1983]), *La Québécoise*, Montréal, TYPO.
- SAINT-ÉLOI, Rodney (2006), « Présentation », in F. Benjamin et R. Saint-Éloi (éds.), *Montréal vu par ses poètes*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 7-8.
- SEGURA, Mauricio (1998), *Côte-des-Nègres*, Montréal, Boréal.
- SIF, Minna (1997), *Méchamment Berbère*, Paris, Ramsay.
- SIMON, Sherry (2008), *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides.
- TEMIME, Émile (1997), « Les immigrés dans la ville », in B. Lamizet et P. Sanson (éds.), *Les langages de la ville*, Marseille, Parenthèses, pp. 141-147.

LES RELATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CANADA-USA : UNE CONTINUITÉ DONT LE CANADA PEUT MAINTENANT TIRER PROFIT

Nathalie DUPONT

Université du Littoral Côte d'Opale

Les relations cinématographiques qui unissent le Canada et son voisin les États-Unis ont été marquées, dès le début, par la domination américaine sur son voisin canadien. Cette relation un peu forcée et longtemps empreinte d'un certain unilatéralisme pourrait néanmoins changer. En effet, depuis quelques années, grâce à la délocalisation des tournages, le Canada a réussi à tirer un « profit cinématographique » de sa proximité avec les États-Unis, mais un profit qui reste fragile.

The cinematographic relationship between Canada and the United States has been marked by the American domination over its neighbour. Structural changes in Hollywood and increasing production costs have however led to a slight modification of that domination, as Canada has managed to benefit from the runaway production market. But it is a benefit that may be short-lived.

Pris entre son ancienne colonisatrice, la Grande-Bretagne, et son puissant voisin les États-Unis, le Canada n'a pas tout de suite développé sa propre industrie cinématographique, se contentant au début du 20^e siècle de montrer les films des uns et des autres. Cette situation a alors créé les bases d'une dépendance envers son voisin immédiat pour qui le Canada faisait partie du territoire nord-américain qu'il entendait contrôler. L'article va montrer que ce mauvais départ ne put être corrigé et que l'industrie cinématographique canadienne eut ensuite bien du mal à émerger puis à exister, avec des difficultés et des différences entre les régions linguistiques. La continuité unilatérale qui a marqué les relations cinématographiques Canada-USA a cependant un peu changé ces dernières années, le Canada pouvant notamment tirer avantage de la restructuration qu'ont connue les studios et qui a conduit ces derniers, dans leur recherche toujours plus poussée de profits et d'économie, à délocaliser certains tournages chez leur voisin du nord.

Une relation unilatérale

L'étrange relation cinématographique unissant le Canada et les USA commence dès avant la première guerre mondiale, lorsqu'en 1909, John Edward Jones, consul général américain en poste à Winnipeg, déclare :

In this country [Canada] where all forms of entertainment are scarce, moving pictures are welcomed, and there is no reason why the manufacture of the United States should not control the business. (SEGRAVE 1997 : 2-3)

À l'époque, le Canada n'avait pas encore développé sa propre industrie cinématographique et importait donc des productions étrangères ; celles importées des USA étaient alors en concurrence avec de nombreuses productions françaises et/ou britanniques qui attiraient un public important.

La fin de la première guerre mondiale, puis la création des grands studios hollywoodiens et leur intégration verticale (incluant en une seule entité la production, la distribution et l'exploitation de films), complétée par des branches destinées à l'exportation, mirent fin à cette compétition. La France et la Grande-Bretagne, absentes du marché pendant la guerre, peinèrent à relancer leur propre production et ne parvinrent pas à reconquérir certains marchés. Profitant de la non-existence de studios canadiens, les majors hollywoodiennes et leurs films américains se mirent alors à dominer le marché canadien de la distribution et de l'exploitation de films. De nombreux cinémas, notamment les plus rentables, furent alors repris par des compagnies américaines¹ qui, détenant le monopole de la distribution des films, imposèrent aussi aux exploitants canadiens qu'elles ne contrôlaient pas la procédure habituelle de *block booking* et de *blind booking*² (et purent ainsi écarter du marché les productions étrangères concurrentes). En 1924, afin de prévenir toute tentative de résistance à leur domination, les producteurs américains contribuèrent aussi financièrement à la création du *MPDE (Motion Picture Distributors and Exhibitors of Canada)*³, également appelée l'organisation Cooper d'après son premier président John Alexander Cooper) dont le but était, en fait, de lutter contre toute tentative officielle canadienne destinée à limiter l'importation de films américains. La domination américaine du marché cinématographique canadien fut ainsi complète, puisqu'en 1925, près de 95% de tous les films projetés au Canada étaient américains (tandis que le Canada représentait 5% des profits hollywoodiens à l'étranger) (PENDAKUR 1990 : 59).

Dans le but d'écarter d'éventuels exploitants indépendants canadiens trop ambitieux, les studios américains imposèrent aussi leur propre contrat standard d'exploitation. Ce dernier renfermait une clause qui leur interdisait de

¹ Par exemple, la *Paramount* contrôlait la *FPCC (Famous Players Canadian Corporation)* et, à travers elle, possédait plus de 200 cinémas en 1925.

² *Block booking* : un exploitant est obligé d'acheter les droits de tout un lot de films, même si un seul l'intéresse. *Blind booking* : l'exploitant achète les droits de films qu'il n'a pas vus et/ou qui n'ont pas encore été produits.

³ Cette organisation est la copie conforme et l'affidée de la *MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors of America)*, créée en 1922 et dirigée par Will H. Hays ; 80% de ses revenus provenaient de compagnies américaines en 1929.

créer une association leur permettant d'acheter des films en commun – cela aurait trop développé leur pouvoir de négociation); les exploitants passant outre seraient mis sur une liste noire avec ordre aux distributeurs contrôlés par les studios américains de ne pas leur vendre de films. Le contrat standard d'exploitation fut abrogé en 1930 aux USA (la Cour suprême américaine l'ayant déclaré contraire à la loi Sherman antitrust de 1890), mais pas au Canada où la loi nationale devait s'appliquer. Or celle-ci était inefficace contre les cartels en général et contre les cartels cinématographiques hollywoodiens en particulier.

Enfin, il faut ajouter que l'attitude du gouvernement canadien ne joua pas non plus en faveur du développement d'un cinéma national après la première guerre mondiale. Considérant les films comme non essentiels à l'existence de la nation canadienne, ses gouvernants adoptèrent une attitude de laisser-faire pour les longs-métrages proposés au public canadien qui, s'il ne voulait pas de productions américaines, pouvait aussi se tourner vers la Grande-Bretagne comme exemple à suivre et principal fournisseur de produits culturels.

À l'image de ce qu'ils étaient parvenus à faire en Amérique du Sud où ils contrôlaient 95% du marché en 1922 et en Amérique centrale avec environ 90% du marché en 1925, les studios américains firent donc main basse sur le marché canadien dès le milieu des années 1920, dominant alors sur le plan cinématographique la zone géographique qu'ils considéraient déjà depuis environ un siècle comme leur sphère d'influence.

L'arrivée du son ne changea rien à la situation du marché cinématographique canadien puisqu'il n'était quasiment pas nécessaire de doubler les nombreux films exportés par son puissant voisin. Certes, le passage au parlant s'avéra coûteux pour de nombreux exploitants, mais les compagnies américaines détentrices de nombreuses salles au Canada eurent les fonds nécessaires pour équiper ces cinémas afin d'y diffuser les nouveaux produits sonores. Les exploitants canadiens indépendants se trouvèrent alors dans une situation encore plus difficile, car tous ne purent faire face aux coûts engendrés par le passage au parlant. C'est ainsi que, dans les années 1930, les films américains continuèrent à dominer le marché canadien, les studios américains incluant le Canada dans le box-office nord-américain et ne tolérant aucune compétition digne de ce nom.

Les décennies qui suivirent la Deuxième Guerre mondiale ne marquèrent aucune rupture dans la façon dont les États-Unis traitèrent leur voisin immédiat, car les Américains ne voulaient pas perdre leurs parts de

marché canadien, ce dernier représentant leur principale source de profits à l'exportation. Voilà pourquoi, dans les années 1970, les majors américaines étaient toujours solidement implantées au Canada : en 1977, sur les 83 sociétés de distribution travaillant au Canada, les huit plus importantes étaient aux mains des Américains⁴. Ces sociétés distribuèrent 490 films cette année-là, soit 50,5% de la totalité des films distribués, et accaparèrent 77,8% du box-office canadien (dont elles reversèrent 67,1% aux studios américains), laissant le reste aux 75 autres distributeurs canadiens. Les deux plus importants circuits d'exploitation, *Famous Players* et *Odeon*, étaient aussi contrôlés par les Américains, ce qui privait les producteurs indépendants canadiens de tout accès aux salles d'exclusivité (les *first-run theaters* qui montraient les films importants et s'accaparaient la plus grande partie du public). Cela explique donc qu'en 1977 le Canada avait certes produit 58 films mais que seuls 24 d'entre eux parvinrent sur les écrans nationaux, soit 2,5% de la totalité des films distribués (PENDAKUR 1990 : 120). Les exploitants canadiens indépendants⁵ souffraient aussi, les studios américains ne leur fournissant pas immédiatement leurs nouveaux films. Ces derniers devaient, en effet, être d'abord montrés dans leurs propres circuits canadiens.

Les années 1980 virent néanmoins l'émergence d'une chaîne canadienne appelée *Cineplex* (créée par G. Drabinsky et N. A. Taylor en 1977) qui parvint à rivaliser en taille avec ses concurrents américains, rachetant la chaîne *Odeon* en 1984 et réussissant même à devenir en 1987, sous le nom de *Cineplex Odeon Corporation*, la chaîne de cinémas la plus importante en Amérique du Nord avec 1501 écrans répartis entre 478 cinémas. Cependant, le succès de *Cineplex* n'augmenta pas de façon considérable la proportion de films canadiens visibles sur les écrans nationaux, et le box-office canadien était toujours aux mains des Américains qui, en 1986, contrôlaient 97% des revenus du marché (les Américains contrôlaient aussi 80% des écrans québécois en 1993) (PENDAKUR 1990 : 245 et 266).

Durant toutes ces années d'après-guerre, le gouvernement fédéral canadien tenta d'augmenter la présence des films canadiens sur les écrans nationaux, mais à chaque fois ses efforts se heurtèrent à l'intense lobbying hollywoodien (qui, en 1987, convainquit Ronald Reagan d'intervenir en faveur

⁴ Les studios producteurs-distributeurs américains présents au Canada étaient *Columbia Pictures of Canada*, *Metro-Goldwyn-Meyer*, *Paramount Film Distributing*, *Twentieth Century Fox Film Corporation*, *United Artists Corporation*, *Universal Films*, *Walt Disney (Buena Vista)* et *Warner Brothers Distributing*.

⁵ En 1970, ils représentaient environ 60 % des écrans canadiens, mais environ 40% des places car leurs salles étaient plus petites.

LES RELATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CANADA-USA

d'Hollywood et de ses films auprès des autorités canadiennes). Certes, pour l'*Accord de libre-échange nord-américain (ALENA)* entré en vigueur en 1994, le Canada obtint que les films ne soient pas considérés comme de simples produits pouvant librement franchir les frontières⁶, mais « cette exemption culturelle » (SLABY 2007 : 5) ne mit pas fin à la domination hollywoodienne. De nos jours, le Canada compte plus de 600 cinémas (672 pour l'année 2006-2007, soit 2884 écrans⁷) dont les entrées (109,7 millions en 2006-2007) soulignent toujours la domination du cinéma américain au box-office canadien, comme le montre la figure 1 :

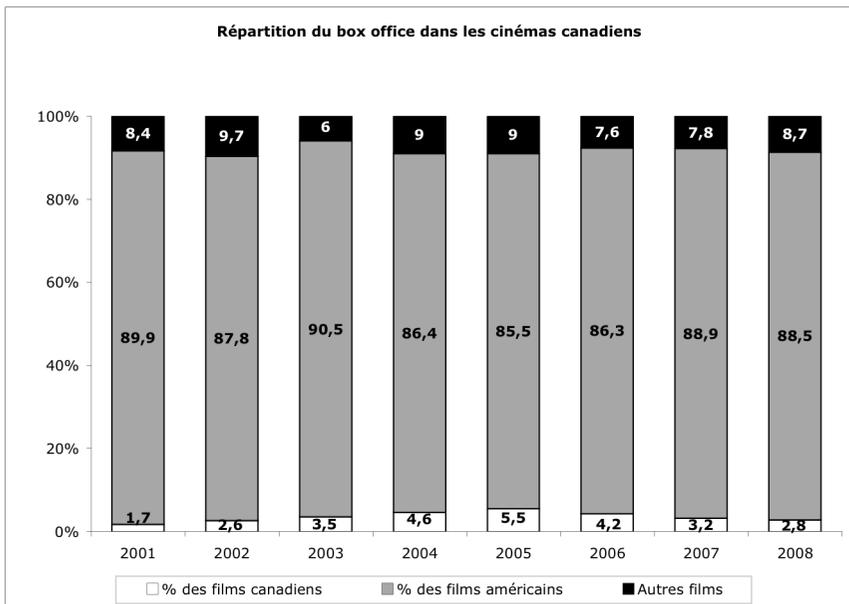


Fig. 1. D'après CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, *Profile 2006* : 46 et *Profile 2009* : 73.

⁶ L'article 2106 de l'*ALENA* [...] énonce une exception générale pour les « industries culturelles » [...]. L'article 2107 comporte une liste fermée de secteurs considérés comme étant des « industries culturelles » (notamment livres, films et enregistrements vidéo, enregistrements de musique audio ou vidéo, CD musicaux et radio/télévision) (ORGANISATION DE COOPÉRATION ET DE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUES 1998 : 6).

⁷ Lors de la rédaction de cet article, la Fédération des associations de propriétaires de cinémas du Canada ne donnait aucun chiffre pour 2008 et pour 2009.

En l'an 2000, le gouvernement canadien avait pourtant essayé d'améliorer la situation en allouant des fonds supplémentaires à *Telefilm Canada*, principal organisme public de financement de films, en échange de ses efforts destinés à faire en sorte que les films canadiens aient 5% du marché en 2004. La figure 1 montre qu'il y eut certes des progrès en la matière, mais que ces progrès sont fragiles et ne font pas baisser de façon significative la part du géant voisin.

Néanmoins, la continuité de la domination hollywoodienne sur le box-office canadien mérite d'être un peu nuancée. En effet, il y a une différence entre les deux zones linguistiques, l'aire francophone réussissant à préserver, voire parfois à accroître, la portée de sa petite musique singulière⁸, au point de représenter une grande partie des parts de marché que le cinéma canadien arrive à préserver sur son propre territoire, comme le montre la figure 2 :

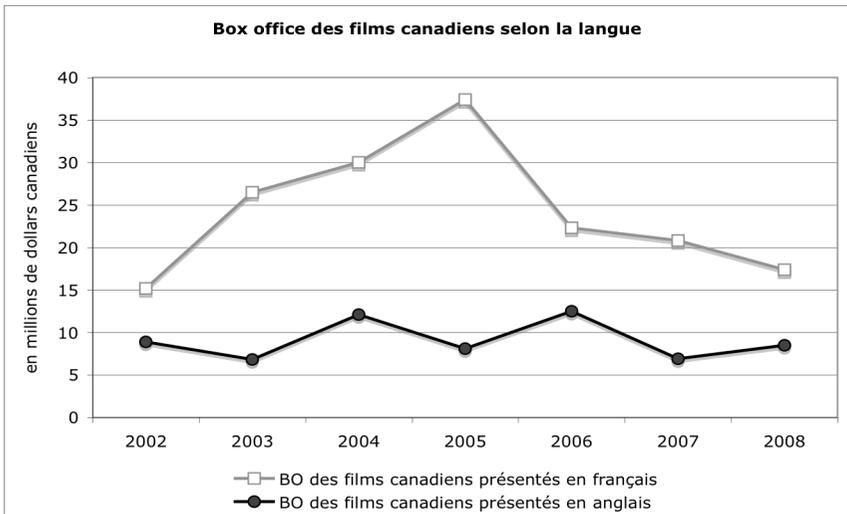


Fig. 2. D'après CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, *Profil* février 2009 : 74. (Cela donne une moyenne de 13,8% du box-office pour les films canadiens en zone francophone et de 1,1% en zone anglophone pour l'année 2008).

⁸ Avec des films comme *Jésus de Montréal* et *Les invasions barbares* (Denys Arcand 1989 et 2003), ou encore *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée 2005).

LES RELATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CANADA-USA

Cette différence est d'autant plus surprenante que le Canada investit plus d'argent dans les productions cinématographiques de langue anglophone que dans celles de langue francophone, comme le montre la figure 3 :

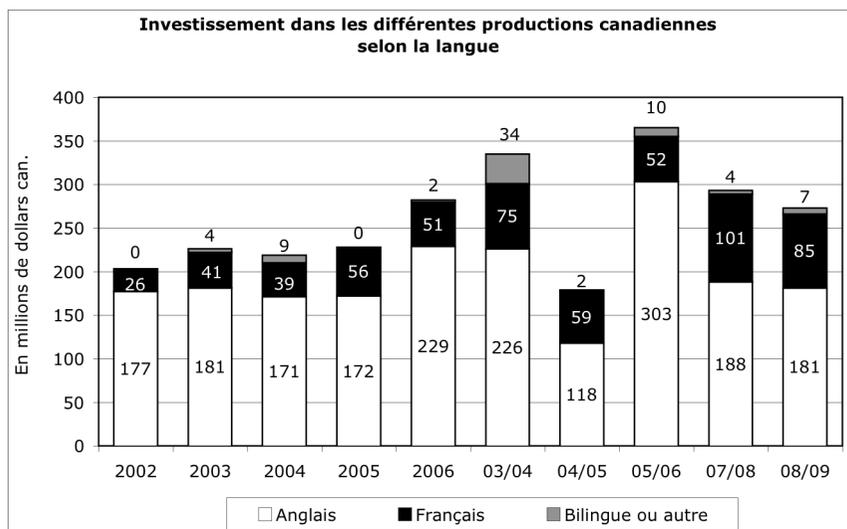


Fig. 3. D'après CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, *Profile* février 2009 : 63.

Les rapports publiés chaque année montrent aussi que la différence entre les deux aires linguistiques est visible dans le classement des dix premiers films canadiens au box-office ; l'aire anglophone montre une préférence pour les productions nationales anglophones, mais sans dédaigner les francophones, tandis que l'aire francophone affiche très nettement son penchant pour les films canadiens français au point de laisser peu de place aux films canadiens anglophones.

Cependant, la figure 1 souligne bien que la part du cinéma canadien est minime sur son propre territoire et que, si l'aire francophone contribue à maintenir une présence canadienne dans ce box-office, les données montrent qu'il ne s'agit de rien d'une rupture dans les liens cinématographiques à sens unique liant le Canada et les États-Unis, mais plutôt d'une sorte d'acte de résistance héroïque d'une des provinces canadiennes.

La continuité avec laquelle les Américains ont dominé et dominent le marché cinématographique canadien n'a donc jamais été rompue et symbolise un unilatéralisme américain souvent dénoncé, mais contre lequel les autorités d'Ottawa ont d'abord peu réagi, puis l'ont fait trop tard et en étant parfois divisées sur la formule à adopter, ce qui les a affaiblies face au puissant lobby hollywoodien. Aux yeux des studios américains, le marché canadien fait même partie intégrante de leur marché national, et ils sont d'ailleurs confortés dans cette opinion par le fait que de nombreuses publications professionnelles (*Screen International* par exemple) fusionnent les box-offices des deux pays en les présentant sous la forme box-office nord-américain (le Canada représente environ 10% du public nord-américain).

L'industrie cinématographique canadienne est alors devenue la victime de cette relation unilatérale forcée, car la domination américaine a longtemps ralenti le développement d'infrastructures canadiennes capables d'accueillir des tournages nationaux ou étrangers (tandis que le gouvernement canadien ne semblait pas très actif en ce domaine).

Dans les années 1960, des voix s'élevèrent pour demander des mesures permettant de briser l'absolue domination hollywoodienne dans le paysage cinématographique canadien. En 1967, le gouvernement fédéral créa la *CFDC* (*Canadian Film Development Corporation*) destinée à développer un cinéma national grâce à un pourcentage prélevé sur les impôts ; cela permit de produire plus de films, mais la *CFDC* se heurta à la réalité du marché des distributeurs et des exploitants contrôlé par les Américains ; seuls les circuits indépendants montraient les films canadiens, ce qui limitait leur accès au marché⁹ et donc leur rentabilité.

Pendant ce temps, le gouvernement canadien n'imposait toujours pas de quotas, en raison des pressions hollywoodiennes relayées par l'ancienne *MPDE*, maintenant rebaptisée *CMPDA* (*Canadian Motion Picture Distributors Association*), mais toujours entièrement sous la coupe de la *MPAA* (*Motion Picture Association of America*). Il y eut des tentatives dans les années 1970 pour faire voter un prélèvement sur les entrées réalisées par les films étrangers

⁹ Entre 1966 et 1972, les films canadiens obtinrent entre 0,02% et 1% de temps sur les écrans canadiens. Entre 1971 et 1975, *Famous Players* gagna près de 53,4 millions de dollars sur le marché canadien pour le compte des majors américaines, mais n'investit seulement que 3 millions de dollars dans la production canadienne ; entre 1970 et 1978, *Paramount*, *Universal* et *MGM* ne distribuèrent chacune qu'un film canadien au Canada, *Columbia* et *Fox* deux, la *Warner* trois.

au Canada ou pour imposer aux circuits de distribution l'obligation de montrer beaucoup plus de productions nationales, mais toutes ces tentatives échouèrent en raison du lobbying de la *CMPDA* et du gouvernement des États-Unis que Jack Valenti, président de la *MPAA*, n'hésitait pas à alerter dès que nécessaire (SEGRAVE 1997 : 243).

Pendant, on peut encore noter une différence entre les zones anglophones et francophones dans la résistance à « l'envahisseur américain ». La faiblesse du développement d'une industrie cinématographique canadienne a souvent signifié un taux de chômage important et a donc conduit beaucoup d'artistes canadiens à s'expatrier afin de tirer profit de « l'ogre voisin » pour subsister. Or, il semble que cela touche surtout les artistes canadiens de langue anglaise : au début de l'histoire du cinéma, Mary Pickford a ainsi émigré du Canada vers les USA pour y devenir l'une des premières stars féminines du grand écran et la « petite fiancée de l'Amérique ». Jim Carey a commencé sa carrière au Canada, mais c'est aux USA qu'il a trouvé le succès et la gloire. On peut encore citer James Cameron qui rêvait de devenir réalisateur et qui, après avoir vu *Star Wars* (George Lucas 1977), quitta son emploi de chauffeur routier au Canada pour partir à Hollywood où il finit par connaître le succès, en étant notamment consacré en 1997 par la formidable réussite de *Titanic*.

À l'opposé, les réalisateurs et acteurs canadiens francophones semblent réussir à travailler dans leur pays pour, ensuite, faire reconnaître leur travail en dehors des frontières nord-américaines. C'est ainsi que *Les invasions barbares* de Denys Arcand (coproduction franco-canadienne, 2003) connut un certain succès en dehors du Canada, notamment à travers le prix de la meilleure interprétation féminine pour Marie-Josée Croze et du meilleur scénario pour Denys Arcand au festival de Cannes 2003, l'Oscar du meilleur film étranger en 2004 et le César du meilleur film français en 2004. Avant ce film, il y avait également eu *Jésus de Montréal* du même Denys Arcand (prix du jury à Cannes en 1989, nommé aux *Golden Globes* et aux Oscars en 1990).

Enfin, il faut souligner que la reconnaissance obtenue par les artistes canadiens francophones et anglophones est totalement différente. Les uns sont reconnus en tant qu'artistes canadiens, mais sans forcément acquérir une notoriété mondiale, et ont beaucoup de mal à faire distribuer leurs films aux USA, tandis que les autres sont plus célèbres, mais sont surtout reconnus en tant qu'artistes hollywoodiens et leur spécificité canadienne est gommée. Là encore, la proximité du voisin immédiat a nui au Canada.

Le Canada peut-il alors exister en tant que nation cinématographique et tirer profit de cette continuité unilatérale ?

Tout d'abord le Canada essaie de montrer qu'il existe sur le plan cinématographique à travers certains festivals organisés sur le territoire canadien, notamment les festivals de Toronto et de Montréal. Ces festivals ont généralement lieu en septembre et, dans l'univers mondialisé des achats et des ventes de films, ils se situent juste après l'important festival de Venise et avant le début de la course aux Oscars, ce qui leur permet de montrer des longs-métrages que leurs producteurs espèrent voir gagner une ou plusieurs de ces statuettes tant convoitées.

Le festival de Toronto (*TIFF, Toronto International Film Festival*) fut créé en 1975. Vendeurs et acheteurs se rencontrent à nouveau, après l'avoir fait en Europe (notamment à Cannes et à Venise). L'édition 2005 fut un succès avec 109 avant-premières mondiales et un chiffre d'affaires de 44 millions de dollars en achat et vente de films. Cette somme, en nette hausse par rapport aux 18,7 millions de dollars de 2002, montrait la place prise par ce festival aux yeux des professionnels du cinéma. Dans un contexte économique difficile, l'édition de 2009 reçut la visite de plus de 3000 professionnels du cinéma, ce qui rassura ses organisateurs et garantit la continuité de retombées économiques estimées à 135 millions de dollars canadiens. Avec le festival de Sundance aux USA (destiné aux films indépendants), le *TIFF* est donc maintenant un festival important, apprécié pour son mode de fonctionnement plus simple et moins formel que certains autres – notamment celui de Cannes, très officiel et parfois guindé – même s'il attire aussi des stars hollywoodiennes venues vendre leur récente production. Claire Danes, Terry Gilliam, Philip Seymour Hoffman, Anthony Hopkins, Ewan McGregor, Julianne Moore, Natalie Portman, Chris Rock ou encore Robin Wright Pen se sont ainsi rendus à Toronto pour son festival.

Montréal a également un festival, le *Festival des films du monde / MWFF (Montreal World Film Festival)* créé en 1976, qui vit, en 2005, ses principales sources de financement momentanément allouées au *FIFM (Festival International du Film de Montréal)*; cependant, les débuts peu glorieux du *FIFM* signèrent rapidement son arrêt définitif¹⁰. Se déroulant entre la fin août et le début septembre, le *Festival des films du monde / MWFF* n'a

¹⁰ Il y eut très peu d'avant-premières et surtout un manque flagrant de spectateurs qui obligea les organisateurs à présenter leurs excuses aux réalisateurs des films montrés.

pas le retentissement mondial du *TIFF*¹¹, mais sa programmation mondiale reflète aussi la petite musique singulière de la partie francophone avec des œuvres plus éclectiques, souvent plus proches des goûts cinématographiques européens et artistiquement moins lisses et moins simplistes que certaines « grosses machines » hollywoodiennes.

La deuxième façon pour le Canada d'exister en tant que nation cinématographique est d'essayer de tirer profit de la longue continuité forcée de sa relation avec son encombrant voisin en accueillant ses tournages. La raison principale ayant conduit à cet accueil est la hausse importante des coûts de production américains, passant de 4 millions de dollars en moyenne par film en 1977 à 70 millions de dollars en 2007¹². Plusieurs raisons expliquent cette hausse : l'inflation, l'augmentation du cachet des acteurs et actrices les plus célèbres, le recours quasi systématique aux effets spéciaux coûteux pour les grosses productions, etc. Ne pouvant ni se passer des stars américaines, ni s'opposer à leur demande de cachets toujours plus importants – car ces stars sont indispensables au lancement publicitaire d'un film à travers le monde –, les studios ont alors cherché à réduire le coût de la main-d'œuvre jugée moins indispensable, les éclairagistes, costumiers, charpentiers, peintres, manutentionnaires, etc. qui, d'après les producteurs, alourdissent de façon excessive le budget d'un film en raison des exigences de leurs syndicats.

C'est donc essentiellement pour réduire les coûts induits par cette masse que des producteurs ont commencé à expatrier le tournage de leurs films en dehors des États-Unis, phénomène appelé *runaway productions* à Hollywood. Le Canada a alors intéressé les studios américains¹³ en raison des avantages qu'il offrait : un dollar canadien souvent assez faible par rapport au dollar américain, des villes et des paysages semblables à leurs équivalents américains, une proximité géographique intéressante permettant de bénéficier des mêmes fuseaux horaires, des figurants parlant anglais avec l'accent américain, une législation favorable sur le travail – par exemple les enfants acteurs y font de plus longues journées qu'aux USA – et des techniciens anglophones capables de faire face aux exigences des productions américaines et pour un coût inférieur de main-d'œuvre. En 1987, par exemple, une équipe de 70 personnes

¹¹ Par exemple, les retombées économiques du *MWFF*, notamment touristiques, étaient estimées à 21 millions de dollars canadiens pour l'édition 2008 avec 385 000 visiteurs.

¹² Lors de la rédaction de cet article, les données officielles pour l'année 2008 n'étaient toujours pas disponibles sur le site de la MPAA.

¹³ Ces studios imitaient en cela ce qu'avaient commencé à faire les producteurs de séries télévisées au début des années 1980.

coûtait 23 000 dollars par jour de tournage à Toronto contre 75 000 à Los Angeles et 135 000 à New York, et les coûts canadiens étaient toujours inférieurs aux coûts américains au début des années 2000 (JONES 2002 : 48).

Le Canada a donc profité de ces avantages pour attirer les productions étrangères, et toutes ses provinces se sont mises à proposer différentes sortes d'aides fiscales afin d'attirer toujours plus de tournages pour la télévision et le cinéma (notamment américains). C'est ainsi que, peu à peu, la valeur financière des productions étrangères tournées au Canada s'est mise à augmenter et, pour l'année 2003-2004, les productions étrangères – en fait essentiellement américaines – y avaient dépensé plus d'un milliard de dollars canadiens et employé 20 900 personnes pour la production cinématographique et télévisuelle en emplois directs et 32 300 personnes en emplois indirects (*Profile 2009* : 79).

Traditionnellement, les régions qui ont le plus profité de l'arrivée de productions américaines sont les provinces de la Colombie-Britannique, de l'Ontario et du Québec. Vancouver et sa région ont la préférence des Américains car elles sont seulement à deux heures et demie d'avion de Los Angeles, sont sur la même côte océanique – c'est pourquoi Vancouver est souvent la doublure cinématographique de Seattle – et partagent le même fuseau horaire. Ces avantages permettent à 35 000 habitants de travailler et rapportent à Vancouver et à sa région à la fois de l'argent et le surnom d'*Hollywood North*, car le rapport entre les tournages de films américains et de films canadiens y est souvent de deux contre un (JONES 2002 : 48).

D'autres régions ou villes canadiennes sont aussi utilisées ; par exemple Toronto a déjà servi de doublure visuelle pour New York, Los Angeles, Chicago ou Londres, et a également accueilli le tournage du premier *X-Men* (Bryan Singer, 2000) dans une ancienne distillerie pour le tournage de la scène d'ouverture censée se dérouler à Auschwitz. En 2008, les activités liées à la télévision et au cinéma à Toronto représentait 1,1 milliard de dollars canadiens et plus de 25 000 emplois en retombées économiques locales.

Afin de présenter une offre encore plus attrayante pour les majors américaines, le Canada s'est également doté de studios dignes d'accueillir les productions hollywoodiennes. La Colombie-Britannique et l'Ontario ont construit près de 860 hectares de studios (notamment avec *Toronto Films Studios* d'une superficie d'environ 120 hectares), c'est-à-dire autant que ceux de l'État de New York et de la Caroline du Nord réunis. Montréal a aussi accueilli les tournages de *The Aviator* (Martin Scorsese, 2004) et *The Terminal*

LES RELATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CANADA-USA

(Steven Spielberg, 2004), tous deux tournés au complexe appelé *la Cité du cinéma* à Montréal, qui dispose d'environ douze plateaux de tournage.

Les studios précédemment cités ont aussi ajouté un atout supplémentaire à leur offre en s'équipant de structures de post-production, tandis que certaines provinces offrent maintenant des réductions d'impôt sur le coût de la main-d'œuvre permettant notamment de créer les trucages, poste important de la post-production. Comptant sur les possibilités offertes par les nouvelles technologies et notamment l'Internet à haut débit, les Canadiens espèrent ainsi que les productions américaines, qui avaient coutume de venir au Canada pour le tournage puis de repartir à Hollywood pour le travail de post-production, feront maintenant réaliser ce travail au Canada, puisqu'il suffira ensuite d'envoyer à Hollywood le fichier travaillé pour le montage final.

Tout cela représente donc des avantages qui ont permis au Canada de devenir le pays de prédilection des *runaway productions* américaines, comme le montre la figure 4 :

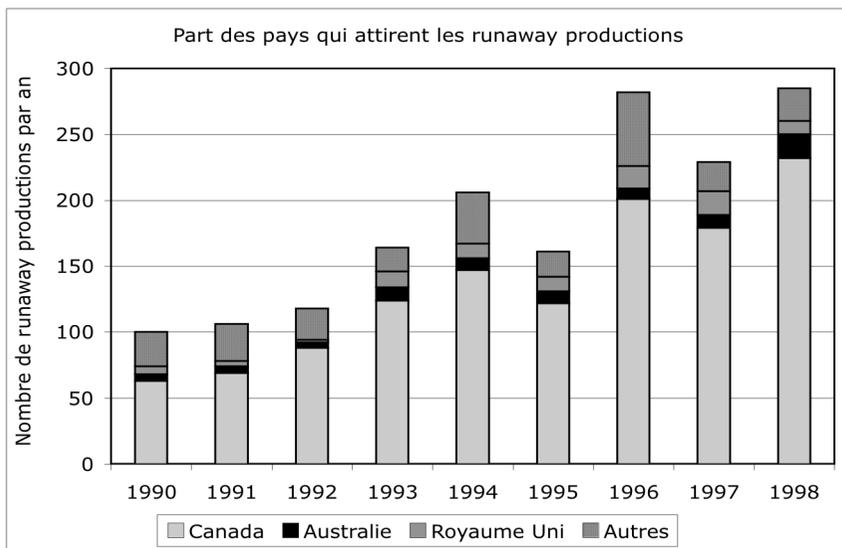


Fig. 4. D'après MONITOR COMPANY, *U.S. Runaway Film and Television Production Study Report 1999* : 9.

La figure 4 rassemble la totalité des *runaway productions*, c'est-à-dire celles qui concernent à la fois la télévision et le cinéma, mais on voit bien la très nette prépondérance du Canada dont l'importance n'est jamais inférieure à 60%. Entre 2001 et la fin 2005, le Canada était toujours le premier lieu de délocalisation de tournages cinématographiques avec un total de 142 productions américaines contre 111 pour le reste du monde (BHAYROO et MEEHAN 2008 : 208).

Le gouvernement canadien souhaite continuer à exploiter cette position. C'est pourquoi il n'hésite pas à envoyer certains de ses représentants rencontrer des producteurs américains à Los Angeles, à New York ou à diverses manifestations cinématographiques, afin d'y vanter l'ensemble des avantages fiscaux canadiens. Cette démarche est d'ailleurs primordiale car les avantages obtenus sont, en fait, fragiles.

En effet, le Canada a su profiter des besoins de son voisin, mais, en matière de tournages, il n'y a toujours pas de rupture dans la relation de domination, car ce sont avant tout les tournages américains qui ont assuré la croissance de l'industrie cinématographique canadienne. Par ailleurs, les régions de Vancouver, Montréal et Toronto ont eu tellement de succès auprès des studios américains que des problèmes de saturation des lieux de tournage commencent à apparaître¹⁴. Cela s'est parfois fait au détriment de productions locales canadiennes qui, lorsque de trop nombreuses productions étaient planifiées, n'avaient pas la priorité des lieux face aux productions américaines ; les spectateurs canadiens, qui réclament aussi des productions nationales, n'ont donc pu en voir certaines ou les ont vu « en retard » pour cette raison.

Cette relation de domination est d'autant plus dangereuse qu'elle repose sur une dépendance continue. Or, il suffirait que les productions américaines viennent en nombre moins important pour que cela se ressente immédiatement, et la figure 5 en donne l'exemple :

¹⁴ Les productions hollywoodiennes n'ont pas quitté le Canada pour autant. Elles ont seulement prospecté plus loin, se tournant également vers la province de Terre-Neuve (pour ses fjords, ses villages de pêcheurs et ses maisons de style victorien) ou celles du Saskatchewan, du Manitoba ou d'Alberta – où furent par exemple *tournés Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) et *Legends of the Fall* (Edward Zwick, 1994).

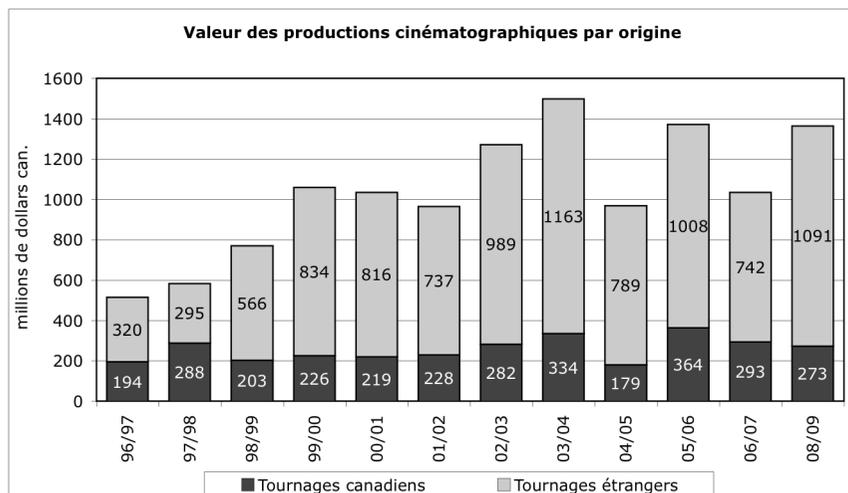


Fig. 5. D'après CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, *Profil* février 2006 : 38-55, *Profil* 2009 : 10-81.

Parmi les tournages étrangers inclus dans la figure 5 se trouvent de nombreux tournages américains (78% des tournages pour le cinéma et la télévision en 2008). Leur valeur diminue après la période 1999-2000, car en 2000, anticipant la grève des acteurs et des scénaristes américains annoncée pour le printemps 2001, les producteurs hollywoodiens concentrèrent l'essentiel du travail à faire au Canada sur cette année-là. Vint ensuite l'attaque du 11 septembre 2001 qui, en raison de la crainte de voyager qu'elle engendra, diminua aussi fortement le nombre de tournages se déroulant à l'étranger, et donc au Canada. Comme le montre le graphique, il fallut attendre 2003 pour voir un retour à une situation plus normale. D'autres circonstances moins exceptionnelles ont aussi souligné la fragilité de la situation et l'ont à nouveau orientée à la baisse, notamment la dépréciation du dollar américain¹⁵ et la baisse du nombre de coproductions qui, pour la période 2004-2005, eurent des répercussions immédiates, réduisant de 23% le nombre de *runaway productions* tournées au Canada. Pour l'année 2006-2007, la dépréciation du dollar

¹⁵ Certains disent que la limite intéressante est de 0,80 dollar canadien pour 1 dollar américain ; lorsque la valeur du dollar américain diminue, les studios sont plus enclins à tourner aux USA.

américain par rapport au dollar canadien, associée à une compétition accrue venant de différents États américains et d'autres nations en matière d'incitations fiscales pour le cinéma, ont à nouveau diminué le nombre de tournages étrangers sur le sol canadien. L'ensemble de ces facteurs se répercuta de la même façon sur les emplois canadiens liés à ces productions étrangères.

Le Canada a donc su tirer quelque profit de la continuité de sa dépendance avec son voisin du sud, mais l'énorme poids de cette dépendance continue à lui nuire dès que ce voisin diminue ses investissements, et ce n'est pas la modeste industrie cinématographique canadienne¹⁶ qui peut combler les pertes d'emplois liées à ce désengagement. Ainsi, pour la période 2004/2005, à l'image de ce qui se passait pour les productions américaines, le volume financier des productions canadiennes baissait également de 31%. Comme le montre aussi la figure 5 pour l'année 2006-2007, les 293 milliards de dollars canadiens apportés par les tournages nationaux ne réussirent pas à combler la baisse en valeur des tournages étrangers – cette baisse représenta une perte de 6800 emplois directs et indirects –, tandis que ceux liés à la production nationale ne faisaient que se stabiliser aux alentours de 29 000 (*Profile 2009* : 87). Ces faits montrent que l'industrie cinématographique canadienne n'a pas réussi à être financièrement autonome et à rompre avec les USA, ce qui la rend toujours plus dépendante de l'aide publique nationale quand le voisin du sud se fait absent (pour la période 2004/2005, la part de financement public des productions canadiennes s'élevait à près de 51%).

D'autres pays mettent aussi en danger le profit que le Canada a su tirer de son voisin. Il s'agit tout d'abord de l'industrie cinématographique américaine elle-même qui, à travers ses syndicats, se bat contre ces *runaway productions* tandis que des villes américaines assez proches du Canada, notamment New York et Chicago, ont à nouveau offert des aides fiscales afin de voir revenir des tournages dans leurs murs. Cependant, ces tentatives américaines n'ont pas réussi pour l'instant à mettre un arrêt définitif aux *runaway productions*.

En fait, pour le Canada, le danger ne vient pas directement des États-Unis (pour une fois !), mais de nombreux autres pays qui peuvent profiter de la situation, notamment de la montée du dollar canadien qui pousse les

¹⁶ Le nombre de personnes employées directement ou indirectement par cette industrie était de 7800 pour l'année 1996/1997, de 11400 pour 1999/2000 et de 6700 pour 2004/2005.

productions américaines à s'expatrier ailleurs. Ces pays ont vu à quel point le Canada avait su profiter des *runaway productions* et beaucoup se sont lancés dans une politique similaire afin de tirer pleinement profit du phénomène. C'est ainsi que d'autres pays se sont lancés dans la course à l'accueil des tournages¹⁷, construisant des studios bien équipés (offrant souvent des possibilités de post-production), tandis que leurs techniciens nationaux apprennent rapidement ce que l'on attend d'eux, au point que les productions américaines s'expatrient de moins en moins avec tout leur matériel et leurs techniciens et n'emportent que le strict nécessaire.

À ces concurrents déjà sérieux s'ajoutent maintenant les pays d'Europe de l'Est qui offrent aussi aux studios hollywoodiens des conditions financières très intéressantes pour venir tourner chez eux tout en modernisant leurs studios (comme les studios Barrandov à Prague où furent tournés *From Hell* (Albert & Allan Hughes, 2001), *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004) et même *La môme* (Olivier Dahan, 2007).

La relation de dépendance dont le Canada avait enfin su tirer quelque profit est donc pour l'instant menacée. Cependant, cet état de choses pourrait être légèrement modifié en raison des changements liés aux nouvelles technologies qui se dessinent à Hollywood. En effet, cherchant de plus en plus à limiter les risques financiers, les studios ont commencé à acquérir des produits « tout faits » qu'ils se contentent de distribuer. Cela explique notamment la présence grandissante (et envahissante) des studios au festival des producteurs indépendants de Sundance ou encore l'apparition sur de nombreux écrans de films autrefois gérés par ces seuls producteurs indépendants mais maintenant distribués par les studios, comme, par exemple, *Crash* (Paul Haggis, 2004) ; certains films canadiens pourraient donc en profiter.

Face à ces risques financiers, les studios recherchent aussi des accords de co-financement avec les producteurs indépendants américains, et le Canada

¹⁷ L'Australie : *Star Wars : épisodes 2 et 3* (George Lucas, 2002 et 2005), *Moulin Rouge !* (Barz Luhrmann, 2001), la trilogie des *The Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999, 2003) ; la Nouvelle-Zélande : la trilogie des *The Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001, 2002 et 2003) *The Chronicles of Narnia : The Lion, The Witch and The Wardrobe* et *Prince Caspian* (Andrew Adamson, 2005 et 2008) ; l'Irlande : *King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004) ; la Grande-Bretagne, la Tunisie, Chypre : *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) ; le Maroc : *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) et même l'Inde : *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004).

pourrait aussi en tirer un peu profit. Ce fut notamment le cas avec la production de *Capote* (Bennett Miller, 2005) au budget de 7,5 millions de dollars dont 1,5 million fut financé par des producteurs canadiens et les incitations fiscales régionales déjà vues, en l'occurrence celles de la province du Manitoba où furent tournées les scènes censées se dérouler au Kansas. Ici, la nouveauté est que les Canadiens ne sont plus simplement les employés d'une production américaine ; ils en sont partenaires, et les producteurs canadiens vont donc pouvoir recevoir une partie des bénéfices du film. Cependant, pour que cela profite ensuite au cinéma canadien, il faudra que ces producteurs investissent les bénéfices obtenus dans des productions canadiennes et non dans une nouvelle production hollywoodienne¹⁸.

La relation cinématographique qui unit le Canada et les États-Unis a donc toujours été très déséquilibrée et empreinte d'une continuité unilatérale, le grand voisin dominant financièrement le petit de façon ininterrompue, au point d'étouffer quelque peu le cinéma de ce dernier. Néanmoins, les récentes années ont vu le Canada tirer de son voisin un petit profit, certes fragile, mais que la modification des moyens de tournage et de diffusion (caméra numérique légère et performante, projecteur numérique, téléchargement par Internet, etc.) pourrait éventuellement consolider. En effet, ces nouveaux moyens vont modifier le paysage cinématographique et peut-être ouvrir la voie à des artistes qui, jusqu'à présent, étaient trop contraints par des problèmes de budget et de diffusion. Des réalisateurs canadiens pourraient alors se saisir de ces nouveaux modes d'expression et faire ainsi entendre une voix originale et typiquement canadienne, sans éventuellement se faire ensuite absorber – certains diront avaler pour les réalisateurs canadiens anglophones –, par Hollywood, ce qui serait alors un fait nouveau après plus d'un siècle de relation unilatérale continue.

¹⁸ Ce ne sont pas les autres coproductions qui peuvent prendre le relais, la valeur de ces dernières étant passé de 568 milliards de dollars canadiens en 2007 à 298 milliards en 2008 (après un pic à 893 milliards en 2000).

Bibliographie

- BHAYROO, Shenid et MEEHAN, Eileen R. (2008), « The Other LA : Louisiana Woos Hollywood », in M. Erickson et J. Wasko (eds.), *Cross-Border Cultural Production*, Amherst/New York, Cambria Press, pp. 189-215.
- GORA, Susannah (2001), « Blame Canada », *Premiere* 152, p. 112.
- GUBBINS, Michael (2005), « 2005, A Rollercoaster Ride », *Screen International* 1529, pp. 13-16.
- HALLIGAN, Fionnuala (2005), « Open Season », *Screen International* 1522, p. 18.
- HAZELTON, John (2005), « A Fistful of Dollars (...doesn't Go Far these Days) », *Screen International* 1486, pp. 23-27.
- JONES, Martha, « Motion Picture Production in California », *The California State Library*, <http://www.library.ca.gov/crb/02/01/02-001.pdf>
- LEGER, Louise (2001), « On the Wild Side », *Screen International* 1318, p. 10.
- MACNAB, Geoffrey (2006), « Cold Mountain », *Screen International* 1534, p. 12
- PACQUET, Darcy (2005), « Festival Express », *Screen International* 1522, pp. 18-19.
- PENDAKUR, Manjunath (1991), *Canadian Dreams and American Control*, Detroit/Michigan, Wayne State University Press.
- SEGRAVE, Kerry (1997), *American Films Abroad*, Jefferson/North Carolina, McFarland & Co Inc.
- SEGUIN, Denis (2002), « Your Friends & Neighbours », *Screen International* 1354, pp. 12-13.
- SEGUIN, Denis (2003), « Toronto's Resident Evil », *Screen International* 1409, p. 20
- SEGUIN, Denis (2006), « Canadians look South for new Deals », *Screen International*, <http://www.screendaily.com>.
- SLABY, Alexandra (2007), « La politique audiovisuelle en Irlande et au Canada face à l'impérialisme culturel américain », *Revue Lisa* 5/3, pp. 149-160, <http://lisa.revues.org/index1676.html>.

Sites Internet

- CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, « Profile 2006 » : <http://www.cftpa.ca/newsroom/pdf/profile/profile2006-fr.pdf>, consulté le 15 mai 2007.
- CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, « Profile 2009 », <http://www.cftpa.ca/newsroom/pdf/profile/profile2009-fr.pdf>, consulté le 29 octobre 2009.
- CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, « Newsroom », <http://www.cftpa.ca/newsroom/archives>, consulté le 16 octobre 2009.
- FESTIVAL DES FILMS DU MONDE, <http://www.ffm-montreal.org/cgi-bin/webcomm-2.2?site=ffm&lng=en&idx=1&ref=170>, consulté le 5 novembre 2009.
- MONITOR COMPANY, « U.S. Runaway Film and Television Production Study Report », http://www.dga.org/news/pr_runaway.pdf, consulté le 5 novembre 2009.
- MONTREAL INTERNATIONAL, « Montréal métropolitain : un gage de succès », <http://www.montrealinternational.com/fr/presse/details.aspx>, consulté le 16 novembre 2009.
- MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, <http://www.mpa.org/researchStatistics.asp>, consulté le 10 décembre 2009.
- MOTION PICTURE THEATRE ASSOCIATION OF CANADA, <http://www.mptac.ca/french/stats.html>, consulté le 29 octobre 2009.
- ORGANISATION DE COOPERATION ET DE DEVELOPPEMENT ECONOMIQUES, « Dérégations au status quo : AGCS, ALENA et solutions possibles pour l'AMI », <http://www1.oecd.org/daf/mai/pdf/ng/ng9813f.pdf>, consulté le 10 décembre 2009.
- THE ROSE CORPORATION, « Real Estate Holdings », http://www.rosecorp.com/film_studios2.html, consulté le 4 décembre 2009.
- TORONTO, <http://www.toronto.ca/invest-in-toronto/film.htm>
- TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, « Festival History », <http://www.tiff.ca/content/divisions/history.asp>
<http://www.tiff.net/press?newsId=677>, consulté le 4 décembre 2009.

L'IDENTITE CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE DES ANNEES 1990

Pierre-Alexandre BEYLIER*

Doctorant, CRAN (Centre de recherches sur l'Amérique du Nord), EA 4399
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Tout au cours du 20^e siècle, la chanson populaire canadienne a été très peu présente au Canada et sur la scène musicale internationale, jusque dans les années 1990 qui ont vu la percée de quatre artistes. Cet article se propose d'analyser les obstacles qu'a connus la chanson populaire canadienne, l'émergence tardive d'artistes à succès et la signification de toutes ces dynamiques pour l'identité canadienne.

Throughout the 20th century, Canadian popular music did not benefit from significant visibility in Canada as well as on the international stage, until the 1990's that witnessed the breakthrough of four artists. This paper will analyze the hurdles that Canadian popular music had to face, the late rise of successful artists and the meaning of all those dynamics for the Canadian identity.

Depuis plusieurs décennies, le Canada se trouve confronté à un débat intense autour de la définition de son identité nationale. À la fois fragile et difficilement saisissable, elle semble être aux prises avec des attaques aussi bien internes qu'externes. Cela se manifeste notamment à travers la faible prééminence de la culture canadienne sur la scène internationale. Étouffé par l'hégémonie de la culture américaine et divisé par des forces centrifuges de régionalisation, le Canada n'a que tardivement apporté son eau au moulin culturel mondial et, plus particulièrement, dans le domaine de la chanson populaire.

Considérée par d'aucuns comme un sujet superficiel et dépourvu de noblesse en comparaison avec les arts plus classiques tels que la littérature ou le théâtre, la chanson populaire n'en est pas moins un vecteur potentiel de l'identité nationale d'un pays et, par conséquent, un angle d'attaque intéressant dans la recherche de celle-ci.

Le sujet est d'autant plus pertinent que, au Canada, après des décennies de ce qu'on pourrait qualifier de « désert musical », les années 1990 ont marqué un tournant dans ce domaine avec la consécration de quatre chanteuses que les auteurs estiment unanimement comme représentatives d'un certain « âge d'or » de la chanson populaire canadienne. Cependant, si tous reconnaissent

* Récipiendaire du prix Bred-AFEC 2009 pour son mémoire de master intitulé « Canadian Identity in Popular Music in the 90's » dont cet article est issu.

l'importance symbolique de leur succès pour la visibilité de la culture canadienne, très peu – si ce n'est aucun – s'interrogent sur la signification de ce phénomène pour l'identité canadienne. La littérature sur le sujet est rare et les auteurs ne font qu'effleurer la question en mentionnant leur nom de façon anecdotique, sans analyser les forces qui les ont menées vers la réussite, là où d'autres avant elles avaient échoué. Ils ne soulignent pas les particularités de leur musique et se contentent de dire que leur succès représente une revanche pour l'industrie musicale canadienne, qui parvient enfin à rivaliser avec celles des autres pays.

Or, les auteurs s'arrêtent justement là où ils devraient commencer. Il est intéressant de creuser le sujet afin de se demander si ces quatre artistes que sont Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah MacLachlan et Céline Dion, sont devenues, grâce à leur réussite, les ambassadrices de l'identité canadienne et quelle « canadienité » (*Canadianness*) elles mettent en avant à travers leur art. En d'autres termes, quelle spécificité identitaire revêt leur succès en comparaison avec les artistes canadiens qui les ont précédées ?

Assaillie de toutes parts par des phénomènes de mondialisation et de régionalisation, la chanson populaire canadienne se retrouve dans une situation délicate qu'il convient d'analyser pour mieux en comprendre la signification actuelle pour l'identité canadienne.

Pour ce faire, il convient d'esquisser un bref portrait du paysage musical au Canada dans la deuxième moitié du 20^e siècle avant de s'intéresser plus précisément au triomphe de ces quatre artistes ainsi qu'à la signification de ce dernier en matière d'identité.

Le paysage musical au Canada dans la deuxième moitié du 20^e siècle : fragilité et obstacles

Jusqu'à récemment, le Canada n'a pas joué un rôle majeur sur la scène musicale internationale en comparaison avec d'autres pays anglophones comme les États-Unis et la Grande-Bretagne qui ont donné naissance à des monuments de la chanson populaire. Si le Canada a eu du mal à acquérir une visibilité notable dans ce domaine, cela est avant tout dû au fait qu'il a été confronté à de nombreux problèmes qu'il a mis du temps à résoudre.

En première ligne, il a souffert de sa proximité géographique et culturelle avec les États-Unis. Aussi les artistes canadiens se sont-ils contentés, pendant plusieurs décennies, de « copier leurs homologues américains » et, dans ce contexte, « aucune tradition musicale endogène n'a pu émerger » (POTTER 1999 : 218-219).

L'IDENTITÉ CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE

Ensuite, en raison de la petitesse de son marché, le Canada était dépourvu d'une quelconque industrie musicale. Jusque dans les années 1970, il n'existait que des filiales américaines et aucune autre structure purement canadienne – que ce soient des studios d'enregistrements, des labels ou des managers – qui aurait permis aux artistes canadiens de construire une carrière (KEILLOR 2006 : 244). Le Canada n'était, par ailleurs, doté d'aucune structure secondaire telle que des magazines de rock ou des radios nationales qui auraient pu donner une visibilité notable aux artistes canadiens. Au contraire, les radios étaient locales et diffusaient avant tout des chansons américaines (POTTER 1999 : 184-211).

Aussi, s'ils souhaitaient faire carrière, les artistes canadiens étaient-ils obligés de s'exiler aux États-Unis, un phénomène de fuite des chanteurs ou *singer drain* qui a marqué de façon durable la production musicale canadienne. Comme le suggère Gregory Potter dans son ouvrage sur la chanson populaire au Canada : « the great Canadian Dream is to get out » (1999 : 4). Cela a donné naissance à une tendance qui va perdurer pendant plus de trente ans et qui va être fatale à l'identité canadienne. En effet, les artistes canadiens qui souhaitent rencontrer un certain succès doivent mettre en avant un « son américain » (POTTER 1999 : 221). C'est notamment ce qui s'est passé avec Paul Anka, Johnnie Mitchell, Leonard Cohen et Neil Young, les premiers artistes canadiens connus et reconnus. Pour faire carrière, ils ont quitté le Canada pour les États-Unis et ont été obligés de se fondre dans un moule américain et ainsi de renoncer à leur identité canadienne.

Parallèlement, les Canadiens ne manifestaient aucun intérêt pour leurs artistes nationaux, ce qui ne créait pas un environnement propice à l'émergence d'une industrie musicale. Mais, en même temps, c'est aussi parce qu'aucune industrie musicale n'existait que les artistes canadiens ne pouvaient pas construire une carrière et offrir à leur pays une musique endogène qu'ils pourraient apprécier. Ce cercle vicieux était en outre aggravé par le fait que les États-Unis étaient considérés comme un passage obligé pour les artistes souhaitant bénéficier d'une reconnaissance au sein de leur pays d'origine, les Canadiens recherchant « the US stamp of approval » : « we tend to acknowledge success as opposed to developing it » (POTTER 1999 : 34).

Enfin, pour ne rien arranger, la production musicale canadienne a été confrontée au problème de la régionalisation. Dépourvu de structures unificatrices, le paysage musical canadien est resté avant tout local et fragmenté entre quatre entités, l'Ouest, l'Ontario, le Québec et les Maritimes (KEILLOR

2006 : 247). Comme il est toujours plus facile de diviser pour mieux régner, ces forces centrifuges de régionalisation n'ont pu que renforcer l'hégémonie musicale des États-Unis.

Tous ces obstacles – absence d'identité musicale, fragmentation régionale, indifférence pour la production canadienne, hégémonie culturelle des États-Unis et inexistance d'une industrie musicale canadienne – ont donc engendré un cercle vicieux difficile à briser : d'un côté ces obstacles ont empêché l'émergence d'une musique à proprement parler canadienne et, de l'autre, ils ont poussé les artistes canadiens à fuir vers les États-Unis, ce qui les a obligés à gommer de leur identité canadienne.

Face à cette situation problématique – et plus largement face à la quasi-absence de visibilité de la culture canadienne dans son ensemble sur la scène internationale – le gouvernement canadien de Pierre-Elliott Trudeau va prendre les devants dans les années 1970 afin de donner naissance à une industrie musicale nationale.

En 1971, la *Canadian Radio-Television Commission*, créée en 1968 par le Parlement, met en place des critères de radiodiffusion connus sous le nom de régulations CanCon qui obligent les radios AM à diffuser au moins 30% de chansons canadiennes du lundi au vendredi, entre 6 heures et 18 heures (POTTER 1999 : 124). En 1975, des quotas semblables sont imposés aux radios FM – 7% pour la musique classique, 30% pour la musique country et 20% pour la musique populaire (BERLAND 2007 : 1). Le but de ces régulations était évident : le gouvernement souhaitait créer une demande afin d'encourager la production musicale et, par conséquent, favoriser l'émergence d'une industrie musicale canadienne.

Pour être considéré « CanCon », une œuvre musicale devait remplir deux des quatre conditions suivantes : soit le compositeur, l'interprète ou l'auteur était canadien, soit l'œuvre était enregistrée au Canada. Un symbole MAPL était attribué aux œuvres remplissant ces conditions – le M signifiant *music*, le A *artist*, le P *produced, played, performed* et le L *lyrics* (POTTER 1999 : 124).

Si cette mesure a eu un impact notable en atteignant son but – au début des années 1980 la musique canadienne constituait près de 70% des musiques diffusées par les radios FM (BERLAND 2007 : 1) – elle a, par ailleurs, eu des effets à double tranchant dans la mesure où la dimension de « quota »

discréditait les artistes sur la scène internationale, les radios américaines considérant que, si les radios canadiennes diffusaient certains titres, ce n'était pas parce qu'ils avaient une quelconque valeur musicale mais parce qu'elles étaient obligées de le faire (POTTER 1999 : 129-130). Ces réglementations n'ont, d'ailleurs, pas résolu le problème de l'identité canadienne, puisque cette dernière n'a été définie qu'en termes de citoyenneté.

Malgré tout, l'impact de ces réglementations a été positif et elles ont marqué un important tournant dans le paysage musical canadien qui, à partir de ce moment-là, va commencer à changer. Les années 1970 vont, en effet, voir le succès de Robbie Robertson, Gordon Lightfoot, du groupe rock Rush ou encore de Stompin' Tom Connors qui vont mettre en avant le Canada de façon thématique dans leurs chansons : « Acadian Driftwood », « Love and Maple Syrup », « Farewell to Nova Scotia », « Road to Thunder Bay », « The Good Old Hockey Game ». Même si certaines tendances vont perdurer – comme le *singer drain*, la difficile définition de l'identité canadienne ou la soi-disant supériorité américaine dans l'imaginaire collectif – un virage décisif s'est enclenché dans les années 1970. Il faudra du temps pour qu'il porte ses fruits et change de façon durable et profonde la musique populaire canadienne, mais il va, malgré tout, mener au succès Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah McLachlan et Céline Dion, vingt ans plus tard.

Enfin, si le Canada se trouve aux prises avec des obstacles aussi nombreux que problématiques, cela ne concerne pas le pays dans son intégralité. En effet, dans le domaine musical, le Québec se trouve dans une situation différente. Du fait de sa particularité culturelle, la Belle Province constitue une entité à part. Îlot francophone dans un océan anglophone, le Québec a mis un point d'honneur à défendre sa langue et à développer sa culture afin de combattre les forces d'assimilation venant du reste du Canada et des États-Unis. Dans ce contexte, la chanson populaire francophone a connu une évolution différente par rapport à son homologue anglophone et a fleuri de façon très importante.

Pour commencer, l'industrie musicale québécoise est beaucoup plus vivante et beaucoup plus ancienne. C'est, en effet, au Québec qu'est apparu le premier label nord-américain, en 1909, et c'est aussi dans la Belle Province qu'a vu le jour le premier disque double-face, en 1923 (VINET 2006 : 186). De plus, c'est une industrie musicale qui a pignon sur rue et a permis le lancement de nombreux artistes tout au long du 20^e siècle, de Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Pauline Julien dans les années 1950 à Ginette Reno, Robert

Charlebois et Diane Dufresne dans les années 1970 et 1980 (GIROUX 1996 : 200-203). Tout cela a permis au Québec de se forger une identité musicale très forte.

Cependant une tendance similaire à ce qui se passe dans les provinces anglophones a émergé : un *singer drain* au profit de la France, du fait de la proximité culturelle qui existe entre cette dernière et la province canadienne. Elle n'a toutefois pas eu la même modalité que dans le reste du Canada. Dans la première moitié du 20^e siècle, les artistes québécois faisant carrière en France avaient tendance à renier leurs racines et à perdre leur identité. Mais depuis les années 50, ce phénomène s'est atténué et on assiste davantage à des échanges culturels franco-québécois qui ont atteint leur paroxysme en 1979 avec le succès de la comédie musicale *Starmania*, fruit de la collaboration entre l'auteur/compositeur et interprète français Michel Berger et le parolier québécois Luc Plamondon (GIROUX 1996 : 197-205).

À l'aube des années 1990, la situation est donc différente au Canada anglophone et au Québec. Alors que le premier vient tout juste de construire une industrie musicale, le Québec dispose de structures qui ont pignon sur rue. De la même façon, les artistes québécois se font les ambassadeurs d'une identité propre et forte, alors que les artistes canadiens sont en proie à de nombreux doutes et incertitudes. C'est dans ce contexte que va avoir lieu la consécration des quatre artistes qui vont marquer un réel tournant pour la chanson populaire canadienne.

L'âge d'or de la chanson populaire canadienne

Dans les années 1990, le paysage musical canadien s'est vu modifié de façon significative avec la percée de Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah McLachlan et Céline Dion qui ont réussi le pari encore non atteint jusque là par un artiste canadien de vendre plus de 25 millions de disques à travers le monde. Mais, si cette victoire commerciale est unanimement saluée par les auteurs et considérée comme une revanche du Canada dans le domaine musical, peu s'interrogent sur les implications identitaires de ces succès et notamment sur la résolution ou non de ce que Gregory Potter appelle le « Canadian paradox », une tendance très marquée parmi les artistes canadiens, et qui peut être défini comme suit : « in a quest to win international celebrity, Canadian musical artists have gradually and unwittingly lost their Canadian identity » (POTTER 1999 : 2).

L'IDENTITÉ CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE

Décennie charnière, les années 1990 ont à la fois vu perdurer certaines tendances et en naître de nouvelles. Tout d'abord, pour ce qui est de la fuite des chanteurs, malgré les changements qu'a connus l'industrie musicale canadienne, le Canada a encore eu du mal à lutter contre le pouvoir d'attraction des États-Unis. En effet, des trois chanteuses anglophones, deux se sont exilées au sud du 49^e parallèle pour lancer leur carrière internationale. Shania Twain s'est toujours tournée vers Nashville, la patrie de la musique country, depuis ses débuts. Comme elle le confie dans une interview donnée à Larry King, sa vision du Canada et des États-Unis est hiérarchisée :

There was a time when I was -- after my very first record from Nashville, I thought I might not be one of those who actually really make it, and I may end up back in Canada, just playing clubs. And that might -- this might have just been it. This might have been my big moment of being an international recording artist, and that's it. (CNN 2005 : 1)

Alanis Morissette a, quant à elle, suivi un chemin différent. Si elle a fini par s'installer aux États-Unis en 1995 pour l'enregistrement de son album *Jagged Little Pill*, le début de sa carrière s'est tout de même déroulé au Canada, où elle a sorti ses deux premiers albums (GUILARD 2007 : 1).

Sarah McLachlan est la seule qui a véritablement rompu avec la tradition du *singer drain* et qui a ainsi inauguré un réel tournant dans le domaine. Elle a en effet signé dès 1985 avec un label de Vancouver, *Nettwerk Records*, auquel elle est restée fidèle pour tous ses autres albums et elle n'a jamais quitté Vancouver (BATEMAN 2007 : 1), contrairement à ses deux autres collègues.

Cette hésitation marque un attachement assez faible de ces artistes canadiennes vis-à-vis de leur pays d'origine, attachement que l'on retrouve dans la plupart de leurs interviews, où le Canada n'est mentionné que de façon périphérique, sans réelle conviction. Cette hésitation se reflète aussi dans l'attitude de Shania Twain, qui a essuyé beaucoup de critiques face à son « américanisation » qui se résume par le fait qu'elle a quitté le Canada pour les États-Unis, puis la Suisse, qu'elle a enregistré tous ses albums aux États-Unis et qu'elle a adopté une façon de chanter américaine, le *twang* (HENIGHAN 2000 : 43).

Pourtant, au-delà de ce qui semble être la perpétuation de tendances profondément enracinées et qu'il est difficile de changer du jour au lendemain, ces trois artistes mettent malgré tout en avant une identité particulière qui se décline dans le rapport qu'elles entretiennent envers leur pays, dans leur personnalité et, de façon plus importante, dans leur style musical.

Tout d'abord, malgré la faible visibilité dont le Canada bénéficie dans leurs interviews, il n'en occupe pas moins une place importante dans leur vie. Pour ce qui est de Shania Twain, par exemple, malgré son succès, elle revient régulièrement dans sa ville natale de Timmins, notamment en 2004 pour visiter un musée qui a été ouvert en son honneur ainsi que pour participer à une réunion d'anciens élèves (CLARKE 2005 : 8-210) et, en janvier 2010, pour porter la flamme olympique. Ces événements sont porteurs d'une symbolique particulière dans la mesure où ils lui permettent de mettre en avant ses racines canadiennes et l'importance qu'elle leur accorde. Sarah McLachlan s'est, quant à elle, retirée dans une cabane pendant plus de sept mois en 1993 pour composer son troisième album *Fumbling Down to Ecstasy*. À travers cette retraite, elle souhaitait s'éloigner de la société et se retrouver en communion avec la nature (ANONYMOUS 1994 : 1). Même si elle ne souligne pas explicitement le lien entre cette action et le Canada, il est néanmoins évident que cela reflète en partie sa canadianité dans la mesure où la nature et les grands espaces jouent un rôle central dans l'identité canadienne. Dans un sondage CRIC-Globe and Mail de 2003, 89% des personnes interrogées considèrent en effet la grandeur et la beauté de leur territoire comme une composante majeure de leur identité (CRIC-GLOBE AND MAIL 2003 : 1). Si leur attachement à leur pays n'est pas mis en avant de façon constante et intense, il n'en est pas moins présent et est vécu sur un mode davantage discret, spatial et émotionnel. On assiste à une intériorisation de cet attachement dont la discrétion est peut-être le signe de la maturité et de la stabilisation de l'identité canadienne, qui n'a plus besoin d'être martelée pour exister.

Le domaine de la chanson populaire accordant autant d'importance à l'art qu'à la personne de l'artiste, c'est aussi à travers leur personnalité qu'une certaine canadianité est perceptible. Le trait majeur qui réunit nos trois chanteuses est l'humilité. C'est notamment le cas pour Shania Twain et Sarah McLachlan qui ont toujours revendiqué leur volonté de se distancier du *show business* américain, fait d'exposition médiatique à outrance, de manque de vie privée et de célébrité extravagante. Au contraire, elles ont, avant tout, souhaité mener une vie normale, loin des flashes et des tapis rouges, afin de garder les

L'IDENTITÉ CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE

pieds sur terre et de protéger leur vie familiale. C'est en effet cette raison qu'invoque Shania Twain lorsqu'elle mentionne son déménagement en Suisse :

I really can live a normal life here [in Switzerland] (...) I needed a break, physically and mentally. I needed to leave the whole 'Shania' thing and be myself. (GATEHOUSE 2002 : 1)

De la même façon, Sarah McLachlan a mis sa carrière entre parenthèses entre 1997 et 2003 afin de se consacrer à sa famille (DI MARTINO 2003 : 1). Enfin, cette humilité est un trait que les deux femmes ont en commun avec leur collègue québécoise Céline Dion, que Larry Leblanc, un journaliste du magazine musical *Billboard*, considère comme « the most unshowbizzy of any performers ». Selon les auteurs de l'autobiographie non officielle de Céline Dion, *A New Day Dawns*, ce trait de caractère est « typiquement canadien », en comparaison avec l'attitude des chanteuses populaires américaines :

[Céline Dion's] ability to keep her feet on the ground and to remember politely everyone that she meets along the road may reflect a Canadian amelioration of the diva's necessary drive to success, combined with a tough Canadian conservative perspective. Canadian artists tend to keep both feet on the ground, tend to maintain a perspective, reflecting traditional values of modesty and polite behavior. This may be the one character trait that has enabled Céline Dion to become the queen of pop divas. (GRILLS 2004 : 157)

Dans le cas d'Alanis Morissette, cette humilité est venue un peu plus tard, dans la mesure où, ayant connu le succès à un très jeune âge, la chanteuse originaire d'Ottawa s'est laissée davantage emporter par la célébrité.

Enfin, si, jusque dans les années 1990, il a été difficile de distinguer une identité musicale canadienne particulière, les choses ont évolué différemment avec ces trois artistes. Comme le souligne Gregory Potter, un style canadien a su émerger : « there is something as a Canadian sound whether it is rock with a folk sensibility to it or whether it be lyrics or a melody with some sort of familiarity to the feel of it » (POTTER 1999 : 188). En effet, si on regarde de plus près le style musical de ces artistes, on remarque qu'elles partagent plusieurs points communs. Elles s'inscrivent tout d'abord dans une tradition d'auteur/interprète qui accorde une importance toute particulière aux paroles, à la fois personnelles, taquines et émotionnelles dans le cas de Shania Twain,

pleines d'humour et parfois de critiques chez Alanis Morissette et davantage empreintes de lyrisme et de poésie en ce qui concerne Sarah McLachlan. De plus, si auparavant la canadienité s'exprimait à travers un localisme très important, elle s'exprime désormais de façon différente, à travers un style particulier, qui correspond à la définition de Gregory Potter. En effet, elles ont chacune su révolutionner le genre musical auquel elles se sont consacrées en le réinventant. Shania Twain a révolutionné la musique country, avec ses albums *The Woman in Me*, puis *Come on Over*, qui l'ont fait connaître à l'échelle internationale. Considérés comme blasphématoires par les puristes de Nashville, ses albums ont bénéficié d'une attention particulière en matière de son de la part de leur compositeur, John Mutt Lange : « he mingled soaring strings with screaming guitar riffs and top 40 sounds jostled with traditional country » (CLARKE 2005 : 49). Le style de ses albums est jugé par les détracteurs de Shania Twain comme un affront à la musique country, dans la mesure où ils estiment que : « [the album] did not appear country driven. The licks and the arrangements owed too much to rock ». Pourtant, Shania Twain a toujours respecté la règle numéro un de la musique country : la voix a toujours été au premier plan (*ibid.* : 93-94). De la même façon, Alanis Morissette a joué avec les règles pour développer un style unique, bien à elle : « a skilful blend of confessional folk music and gusty rock » (GUILARD 2007 : 1), associé à des paroles qui accordent une importance particulière au sarcasme et à l'ironie. Enfin, Sarah McLachlan a, elle aussi, donné naissance à un style qui lui est propre en mêlant poésie et musique. Ses textes se composent en effet comme de véritables poèmes qui donnent à voir des images romantiques au sens littéraire du terme et sont empreints d'un lyrisme émotionnel.

À travers ces trois artistes, on assiste donc à l'émergence de styles hybrides et révolutionnaires qui mêlent différentes traditions musicales. Le sceau musical canadien semble donc être ce que Nick Baxter-Moore nomme « syncrétisme » dans un article sur la musique des Provinces Maritimes et qu'il définit comme un « mélange unique de genres préexistants » (POTTER 1999 : 226). En effet, si ces trois artistes ont connu un succès aussi important c'est parce qu'elles ont su réinventer des styles musicaux et ont ainsi marqué de leur empreinte la tradition musicale mondiale à travers une musique hybride et nouvelle.

Pour finir, parce qu'elle vient du Québec, Céline Dion a, quant à elle, été confrontée à un faisceau de problèmes plus nombreux et plus complexes que ses collègues anglophones, ce qui lui a demandé une dose assez forte de compromis. En effet, avec l'essor de la mondialisation, la société québécoise

s'est vue confrontée à un dilemme assez important entre ouverture sur le monde, qui soulève la question de la relation à l'Autre, et fermeture, afin de protéger sa propre identité (DEMERS 1999 : 25).

Prise ainsi au cœur de ce dilemme et entre les deux solitudes, Céline Dion a, avant toute autre chose, toujours mis en avant son identité québécoise, et, en dépit de son succès, a toujours entretenu une relation particulière avec sa province d'origine. En construisant une continuité entre les représentations présentes et passées de l'identité québécoise, elle a permis à celle-ci de se reconfigurer et est ainsi devenue une « figure de ralliement » (DEMERS 1999 : 22). Alors qu'en tant que minorité francophone au sein d'un continent anglophone, les Québécois ont été pendant longtemps dominés par un sentiment de défaitisme, depuis la Révolution tranquille, ils sont au contraire devenus les « maîtres de leur destin » (DEMERS 1999 : 69). Cela s'est traduit par le passage, dans l'imaginaire collectif, de héros traditionnels imposés par l'Église – l'explorateur, l'essarteur et l'évangéliste – symbolisant des valeurs de sagesse, de courage, d'intelligence et de prudence, à des héros modernes – l'homme compétitif, l'homme du marché et l'homme interculturel – personnifiant des valeurs de revanche, d'optimisme et de victoire. C'est à la croisée de ces représentations que se situe Céline Dion. Grâce à son succès, elle est parvenue à donner au Québec une certaine visibilité sur la scène internationale, incarnant à elle seule les trois héros modernes. Pourtant, cela ne l'a pas empêchée de mettre aussi en avant des valeurs plus traditionnelles, telles que la famille, qui bénéficie d'une place prépondérante dans sa vie, comme dans son discours, ainsi que la fidélité à ses racines (DEMERS 1999 : 56-121). En effet, elle a toujours donné la priorité au Québec. Cela se traduit par le fait que tous ses albums, francophones ou anglophones, ont été lancés de Montréal (BEAUNOYER 2004 : 178). De plus, dans son discours, elle multiplie sans cesse les références à la Belle Province, que ce soit en 1991, aux *American Music Awards*, où elle insiste pour être présentée comme une « chanteuse du Québec » : « je voulais qu'on mentionne le Québec. Je savais que cette attention ferait plaisir aux spectateurs de chez nous » ; ou alors en 1997, lors de la cérémonie des *Grammy Awards*, au cours de laquelle elle reçoit un prix pour l'album de l'année et remercie en français : « tout le monde au Québec ! Je vous aime tous » (DEMERS 1999 : 80). Cette relation particulière qui la lie à sa province natale s'exprime aussi à travers l'attachement qu'elle ressent pour sa langue, le français en général, à propos de laquelle elle répète sans cesse que si elle ne devait choisir qu'une langue pour chanter ce serait celle-ci, et le joul québécois en particulier, qu'elle utilise autant au Québec qu'en France (DEMERS 1999 : 80). Grâce à tout cela, elle porte l'étendard du Québec à

travers le monde, afin de donner une certaine visibilité à sa province. Enfin, ce statut d'héroïne est aussi le résultat des médias québécois qui se sont adonnés à un processus d'appropriation de leur idole nationale. En effet, dans les journaux les références la concernant font preuve d'une familiarité très importante. La proportion des articles ne mentionnant que son prénom ont augmenté de 39% en 1992-1993, à 47% en 1995-1996 et à 57% en 1996-1997, sans oublier d'autres expressions du genre : « notre Céline » ou bien « notre Céline nationale » (DEMERS 1999 : 99). Au fil des années, une relation réciproque s'est donc construite entre Céline Dion et sa province et elle est devenue l'ambassadrice du Québec, à travers sa personnalité et ses chansons. Comme le suggère Demers dans la conclusion de son deuxième chapitre :

Parvenant à (ré)concilier avec aisance les demandes contradictoires, fruit de l'ambivalence de la condition québécoise, le personnage de Céline Dion occupe maintenant l'espace central au panthéon. Ce personnage, qui exprime de la manière la plus spectaculaire le succès *made in Quebec* sur le fond et table sur les apports enrichissants des influences continentales dans la forme, répond néanmoins aux attentes du roman mémoriel axé sur le Souvenir. Céline Dion est, en définitive, l'un des plus beaux symboles de ce que les Québécois veulent rester et aspirent à devenir. (DEMERS 1999 : 69)

Cependant, si Céline Dion a été aux prises avec de nombreux dilemmes dans sa province natale, ils se sont multipliés lorsqu'elle a voulu tenter une carrière internationale. En effet, pour conquérir le reste du Canada, les États-Unis et le monde, la « petite fille de Charlemagne » a dû chanter en anglais et adopter ainsi la langue de l'Autre, ce qui a provoqué de nombreuses craintes au Québec, l'anglais ayant toujours constitué une menace en matière d'assimilation linguistique et culturelle au sein de la Belle Province. Le défi pour Céline Dion était donc d'attirer un public anglophone et international, sans s'aliéner les Québécois et sans perdre son identité (DEMERS 1999 : 28-33). Le défi était d'autant plus important qu'il existe un déséquilibre culturel entre les deux solitudes. Des transferts s'effectuent, mais principalement du Canada anglophone vers le Québec, alors que le Canada anglophone reste en général hermétique à la culture québécoise (DEMERS 1999 : 130). Il a donc fallu que Céline Dion « abatte ce mur » culturel entre les deux solitudes et cela est passé par l'adoption de l'anglais (BEAUNOYER 2004 : 213). Si, théoriquement, ce processus d'ouverture paraît évident, il ne s'est pas fait sans heurts. En 1990, au tout début de sa carrière anglophone, elle s'est vu attribuer le prix de la

L'IDENTITÉ CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE

meilleure artiste anglophone, au festival de l'ADISQ et a provoqué une controverse en le refusant : « je ne suis pas anglophone. Je suis Québécoise et fière de l'être » (BEAUNOYER 2004 : 244). De même, en 1992, lors de l'Exposition universelle de Séville, elle a fait l'objet d'une seconde polémique lorsqu'un journaliste lui a demandé de se prononcer sur l'unité de la Confédération canadienne :

Of course I'm against separations of all kinds, for I travel a lot. What I see in Germany, or in Switzerland, where there are three cultures that live in harmony (...) gives me hope that people can get along together and shows me how lucky we are to have two cultures in Canada. (...) The only way to keep a country strong and healthy is mutual respect. People are scared, and hope there won't be any separation. I think the idea of separation is dreadful. (BEAUNOYER 2004 : 268)

Sa réponse en faveur de l'unité a provoqué un tollé général au Québec qui l'a poussée à s'expliquer, dans le journal de Montréal :

That is the last time I intend to speak about politics. (...) Of course I am for Quebec and for a better world. I am a Québécoise, and proud of it, and I've always said so... I'm not a spokesperson for Canada, and we even refused to make a commercial for Canada's 125th Anniversary. I'm a Québécoise, and a proud one, whether Quebec separates or not... (BEAUNOYER 2004 : 268)

À partir de là, Céline Dion ne s'est plus jamais prononcée sur le sujet et est parvenue à mener une carrière internationale en atteignant un équilibre entre ses origines québécoises qu'elle a mises en avant ouvertement et constamment et sa canadienité qu'elle a été obligée de vivre sur un mode beaucoup plus discret. À l'instar de ses collègues anglophones, le trait principal de sa canadienité concerne son humilité et la distance qu'elle a su instaurer entre elle et le monde du *show business*. Elle a toujours mis un point d'honneur à apparaître comme une personne normale défendant des valeurs traditionnelles comme la famille : « The things that I really enjoy, maybe more than anything else, are cooking at my house, and cleaning up my house » (GRILLS 2004 : 166).

Finalement, forte de son succès au Canada et dans le monde entier, Céline Dion a su réconcilier les deux solitudes en devenant à la fois l'ambassadrice du Canada et du Québec, comme a pu en témoigner la récupération dont elle a fait l'objet de la part des souverainistes et des fédéralistes lors du référendum de 1995 sur la souveraineté du Québec. Pour les premiers, elle incarne l'influence culturelle du Québec, qui a pu s'octroyer seul une visibilité significative sur la scène internationale. Et pour les seconds, elle est la preuve que le Québec peut prospérer à l'intérieur des structures fédérales (DEMERS 1999 : 18). Cette réconciliation est, par ailleurs, perceptible à travers le succès de l'album *D'Eux*, sorti en 1995, qui a joui d'un succès inégalé jusque là pour un disque francophone aux États-Unis, au Royaume Uni et au Canada anglophone, où les ventes ont dépassé les 100 000 exemplaires (DEMERS 1999 : 120). Elle a ainsi su briser la barrière linguistico-culturelle qui séparait le Québec du reste du continent nord-américain et a permis aux transferts culturels de se faire dans les deux sens.

Ainsi Céline Dion a-t-elle été capable de surmonter les paradoxes et les dilemmes – entre représentations passées et présentes de la société québécoise, entre désir de préserver l'identité québécoise et besoin de se normaliser, entre nationalisme québécois et fédéralisme canadien – pour devenir l'ambassadrice du Québec mais aussi du Canada et ainsi exporter une identité double, faite de compromis et d'humilité, qui a permis à son pays de briller sur la scène internationale à travers des valeurs qui lui sont propres.

Après des années de difficultés aussi bien structurelles qu'identitaires, la chanson populaire canadienne a ainsi réussi à prospérer et à vaincre les obstacles qui se dressaient sur son chemin. Loin de ne représenter qu'une revanche commerciale, le succès de Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah McLachlan et Céline Dion revêt une signification beaucoup plus profonde en termes d'identité canadienne. Construite autour de l'humilité, cette canadianté trouve aussi une expression artistique à travers les styles propres et révolutionnaires qu'elles ont chacune su développer pour exporter leur musique à travers le monde. Elles ont ainsi permis au Canada de jouer dans la cour des grands en acquérant une visibilité qu'il n'avait pas jusque là dans le domaine musical. Plus que juste anodin, leur succès a, au contraire, permis à la chanson populaire canadienne de prendre un virage à 180 degrés et d'enraciner ces changements de façon durable.

Bibliographie

- ANONYMOUS (1994), « Sarah McLachlan on World Café », <http://www.aquezada.com/sarah/articles/worldcafe.html>
- BATEMEN, Jeff (2007), « Sarah McLachlan », *The Canadian Encyclopedia*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=u1ARTu000399>
- BEAUNOYER, Jean (2004), *René Angélil: the Making of Céline Dion, the Unauthorized Biography*, Toronto, Dundurn Group.
- BERLAND, Jody (2007), « Governments and Music », *The Canadian Encyclopedia*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=U1SEC835735>
- CLARKE, Eva Marie (2005), *Shania Twain: Hometown Canadian to International Superstar*, Edmonton, Icona Press.
- CRIC-GLOBE AND MAIL (2003), « Les composantes de l'identité canadienne », http://www.cric.ca/pwp_re/new_canada/new_canada_2003_slides_fr.ppt
- CNN (2005), « CNN Larry King Live, Interview with Shania Twain », <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0506/17/lkl.01.html>
- DEMERS, Frédéric (1999), *Céline Dion et l'identité québécoise : la petite fille de Charlemagne parmi les grands*, Montréal, VLB.
- DI MARTINO, Dave (2003), « Re-Surfacing », <http://ca.music.yahoo.com/read/interview/12063763>
- GATEHOUSE, Jonathan (2002), « MacLeans », <http://www.shania.org/showthread.php?t=44030>
- GILLARD, Cheryl (2007), « Alanis Morissette », *The Canadian Encyclopedia*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=u1SEC843411>
- GIROUX, Robert (1996), *La Chanson: carrières et société*, Montréal, Triptyque.
- GRILLS, Barry et BROWN, Jim (2004), *Céline Dion, A New Day Dawns*, Kingston, Fox Music Books.
- HENIGHAN, Tom (2000), *MacLean's Companion to Canadian Arts and Culture*, Vancouver, Raincoast Books.
- KEILLOR, Elaine (2006), *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal, McGill-Queen's Press University.

POTTER, Gregory Ernest (1999), *Hand me down world: the Canadian pop-rock paradox*, Toronto, Macmillan Canada.

VINET, Mark (2004), *Evolution of Modern Popular Music: a History of Blues, Jazz, Country, R&B, Rock and Rap*, Vaudreuil-sur-le-Lac, Québec, Wadem Pub.

LA RECHERCHE SUR LE CANADA EN DROIT PUBLIC

Pierre LANGERON
IEP d'Aix en Provence

Les juristes français s'intéressent-ils au droit public canadien ? Et en quoi le Canada intéresse-t-il la recherche française en droit public ? Une étude systématique des publications en France au cours des dix dernières années est largement décevante, car très modeste et centrée sur quelques questions particulières. La principale raison de ce faible intérêt pourrait être la proximité de ce pays avec les modèles anglais et américain, et l'ignorance des grandes originalités du droit canadien, comme le fédéralisme asymétrique. Un vaste champ d'études reste donc ouvert, qui pourrait enrichir la réflexion des juristes français.

Are French jurists interested in Canadian public law ? And how could Canada interest French research in public law ? A systematic survey of publications in France over the last ten years is widely disappointing, because these are rather scarce and focused on some special points. The main reason for such a limited interest might be the proximity of this country with the English and American models. Therefore, a wide field of research is still open, that might enrich the French jurists' thinking.

Le droit public français s'intéresse-t-il au Canada ? La question mérite d'être posée en raison bien sûr de son objet, le Canada, mais aussi de la démarche comparative qu'elle suppose. Car le droit est avant tout national. À la différence d'autres disciplines comme la littérature, la musique, la médecine ou l'informatique pour lesquelles la référence étatique est souvent mineure, voire sans intérêt, la matière juridique au contraire est essentiellement étatique. Les juristes s'intéressent donc d'abord au droit de leur pays ; et la pratique du droit comparé étant relativement récente en France, elle n'engendre pas encore de vrai réflexe comparatif. D'autant qu'une perception quelque peu idéalisée du système français voile aisément l'utilité d'une réflexion que toute comparaison ne manquerait pas de susciter.

Malgré une réelle ouverture depuis deux ou trois décennies, le droit public français reste ainsi plutôt frileux à l'endroit du droit comparé, avec quelques exceptions classiques pour l'Allemagne, le Royaume-Uni, les États-Unis et parfois l'Italie. Il peut donc être intéressant de rechercher objectivement l'intérêt qu'il porte au droit canadien. À défaut d'une recherche exhaustive qui dépasserait le cadre proposé, il s'agira seulement ici de dégager un bref aperçu en procédant de la manière suivante :

- repérer les études se rapportant au droit public du Canada,
- sur une période de 10 ans (1998 à 2008),
- principalement à partir des titres des publications disponibles en France.

L'objet de la présente étude est donc partiel, puisqu'il écarte par principe le recours possible au droit canadien à l'intérieur des nombreux travaux, articles et colloques en droit public, et qu'il n'analyse pas l'activité des « publicistes » français au Canada : séjours de recherche, colloques auxquels ils ont pu participer ou éventuelles publications. De même n'a pu être recensée l'activité correspondante des publicistes canadiens en France. Tous ces éléments sont pourtant essentiels à la vie et aux travaux universitaires et ils mériteraient une autre recherche, très approfondie, permettant une appréciation d'ensemble de la recherche française sur le droit canadien. N'apparaît donc ici que la partie émergée d'un iceberg dont l'essentiel peut-être reste à découvrir.

Enfin, la notion de droit public n'est guère transposable dans un pays de *common law* – même si, au niveau provincial, le Québec est régi par un droit dit « mixte » qui conserve un certain nombre d'éléments de la tradition dite « de droit civil ». Le cadre ainsi défini n'offre donc pas de limites rigoureuses, même s'il garde sa pertinence méthodologique.

Un constat plutôt décevant

Un repérage systématique des ouvrages sur le droit public canadien publiés par des juristes français est aisé, et malheureusement assez décevant puisqu'il ne comporte que huit titres :

BAUER, Julien (1998), *Le système politique canadien*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? n° 3354 ;

DOETSCH, Aileen (2008), *Rendre le droit avec justesse : les méthodes de production de textes législatifs plurilingues, une comparaison Union européenne / Canada*, Strasbourg, P.U. Strasbourg III ;

DUPUY, René-Jean et PIQUEMAL, Alain (1998), *Espaces et ressources maritimes*, Paris, Pedone ;

FAURE, Alain (dir.) (2008), *La société canadienne en débats*, Paris, L'Harmattan ;

GODBOUT, Luc (2006), *L'intervention gouvernementale par la politique fiscale : le rôle des dépenses fiscales ; étude comparée Canada, États-Unis et France*, Paris, Economica ;

GUIHEUX, Gilles (2006), *Mise en œuvre de la décentralisation : étude comparée France – Belgique – Canada*, Bruxelles, Bruylant ;

CAHIERS DU CONSEIL CONSTITUTIONNEL (2008/1), *La Cour suprême du Canada, études et doctrine : le pouvoir normatif du juge constitutionnel* ;

DOCUMENTATION FRANÇAISE (1998) : *Constitution et éthique bio-médicale : France, États-Unis, Espagne, Royaume-Uni, Canada, Allemagne, Suisse, Pologne, CJCE, CEDH et UNESCO*, colloque publié dans *Cahiers constitutionnels de Paris I* ;

Sylvie COHU, « Politique de la santé, du handicap et de l'aide sociale au Canada et aux États-Unis », *Revue française des affaires sociales* 2008/4.

En élargissant un peu le cadre de la recherche, on peut ajouter :

CLUZEL, Jean et SPICER, Keith (1998), *Du modèle canadien à l'appel sud-africain – sur l'audiovisuel*, Paris, LGDJ ;

ÉPINETTE, Françoise (1998), *La question nationale au Québec*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?

LACROIX, Jean-Michel (éd.) (1998), *Villes et politiques urbaines au Canada et aux États-Unis*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle ;

LAJOIE, Andrée, *Conceptions autochtones des droits ancestraux au Québec* : cette professeure de l'Université de Montréal en effet a publié cet ouvrage en 2008 chez un grand éditeur juridique français, LGDJ.

Un autre lieu privilégié de la recherche est celui des thèses. Le bilan, là aussi, reste très modeste, même si l'avenir semble plus encourageant. En effet, une seule thèse sur le droit public canadien a été publiée comme telle au cours de la dernière décennie, bien que cinq aient été soutenues¹ :

Benoît PELLETIER, Aix-Marseille III (1999) : « Les droits linguistiques au Canada » ;

Marie-Laure GELY, Lille III (2000) : « Le rôle de la Cour suprême dans la répartition des compétences au Canada » ;

Anne JUSSIAUME, Paris II (2002) : « Le juge et la constitution dans les systèmes britannique, canadien et israélien » ;

Luc GOUBOUT, Aix-Marseille III (2004) : « L'intervention gouvernementale par la politique fiscale ; le rôle des dépenses fiscales, étude comparée Canada, États-Unis, France » (thèse publiée, *cf. supra*) ;

Denis ROY, Nantes (2008) : « Compromis politique dans la délimitation du plateau continental juridique : étude du Canada et de la France ».

¹ Source : catalogue SUDOC (www.sudoc.abes.fr) qui opère un tri en fonction de la classification officielle du domaine « droit public » à l'Université.

On observera par ailleurs qu'aucune autre thèse n'a été soutenue sur une province ou une grande ville du Canada, à l'exception de celle de Peggy BACHMAN (en 2007 à Lyon III) portant sur « l'autonomie financière des métropoles internationales : les exemples de Lyon et Montréal ».

Enfin, et sans doute faut-il y voir une évolution prometteuse, 14 autres thèses qui abordent le droit public canadien sont actuellement en préparation, 12 dans le cadre d'une étude comparative et 2 seulement de manière exclusive² ; par ailleurs, 4 autres concernent le seul Québec, et toujours de manière comparative.

Quant aux manuels de droit public, dont l'importance est considérable dans toute formation juridique en France, font-ils référence au droit canadien et dans quels domaines ? Sur les 17 manuels les plus vendus, souvent parce qu'ils sont des ouvrages de référence, et dans leur édition la plus récente, 12 comportent des références au droit canadien, allant de simples renvois à des analyses pouvant atteindre 10 pages ; 9 dans des manuels de droit constitutionnel, à propos surtout du fédéralisme : ARDANT et MATHIEU, CHANTEBOUT, COHENDET, CHAGNOLLAUD, DUHAMEL, FAVOREU, GUILLENSCHMIDT, HAMON et TROPER, OLIVA, PORTELLI ; et 3 dans des manuels de droit comparé : DAVID et JAUFFRET-SPINOSI, LEGEAIS, SEROUSSI ; 5 autres ne font pas même allusion au droit canadien : BLACHER, FROMONT, GICQUEL, LE POURHIET, PACTET et SOUCRAMIEN.

On observera avec un certain étonnement désabusé qu'en dehors des deux domaines cités, droit constitutionnel et droit comparé, les manuels de droit public sont presque exclusivement centrés sur la France, qu'il s'agisse par exemple du droit administratif, de la fiscalité ou de l'urbanisme. Le constat est-il plus encourageant dans les grandes revues de droit public français ? La démarche est, comme pour les ouvrages, élargie aux auteurs canadiens que ces revues peuvent publier, le fait même de cette publication manifestant un intérêt reconnu (ou espéré ?) des juristes français pour les questions canadiennes traitées. Certaines de ces revues publient des articles portant principalement sur le droit public canadien (d'autres articles peuvent y faire référence, mais de manière tout à fait accessoire et comparative) :

² Liste établie à partir du fichier central des thèses (www.fct.abes.fr) ; 5 projets de thèse ont été déposés en 2 ans (2007 et 2008) ; voir liste en annexe.

LA RECHERCHE SUR LE CANADA EN DROIT PUBLIC

Revue française de droit constitutionnel (4 numéros par an) : 14 articles de 1998 à 2005, d'un seul auteur, José WOEHLING (Université de Montréal), portant sur les libertés, la pratique de la constitution et le fédéralisme au Canada.

Revue internationale de droit comparé (4 numéros par an) : 5 articles, dont 4 dans le domaine des libertés :

Patrick GLENN (Université McGill), « Vers un droit comparé intégré », octobre 1998 ;

Louise VIAU (Université de Montréal), « La surveillance vidéo et le droit à la vie privée au Canada et au Québec », juillet 2000 ;

Alain ROY (Université de Montréal), « Le partenariat civil d'un continent à l'autre », janvier 2000 ;

Louise LANGEVIN (Université Laval), « Entre la non-reconnaissance et la protection : la situation juridique de l'embryon et du fœtus au Canada et au Québec », janvier 2004 ;

Marthe FATIN-ROUGE STEFANINI (Aix en Provence), « Le droit de vote des détenus en droits canadien, sud-africain et conventionnel européen », juillet 2008.

Revue française d'administration publique (revue trimestrielle de l'ENA, auparavant de l'Institut International d'Administration Publique) : 8 articles, d'auteurs canadiens ou français :

Jean-Paul BRODEUR (Université de Montréal), « Les politiques de sécurité : les expériences canadiennes » (n° 91, 1999) ;

Marcel PROULX (ENAP du Québec) « La coopération administrative québécoise : le rôle de l'ENAP » (n° 100, 2001) ;

Alain FAURE (IEP de Grenoble), « Montréal, laboratoire politique : une métropole à l'épreuve du pouvoir d'agglomération » (n° 107, 2003) ;

Bachiz MAZOUZ (ENAP du Québec) « Au cœur du renouveau administratif : l'engagement institutionnel – quelques enseignements tirés de l'expérience québécoise » (n° 115, 2005) ;

Alain-G. GAGNON (UQAM), « La bureaucratie représentative au sein des États multinationaux » (n° 118, 2006) ;

Maurice CHALOM (Ville de Montréal), « Descente chez les bleus : une expérience professionnelle au sein de la police montréalaise » (n° 118, 2006) ;

Steve JACOB (Laval), « 30 ans d'évolution de programme au Canada : l'institutionnalisation interne en quête de qualité » (n° 119, 2006) ;

Joseph FACAL et Luc BERNIER (ENAP du Québec), « Réformes administratives, structures sociales et représentations collectives au Québec » (n° 127, 2008).

Revue du droit public et de la science politique en France et à l'étranger (6 numéros par an) : 3 articles :

André-Hubert MESNARD (Nantes), « Fondements constitutionnels canadiens et question du droit des sols, de l'environnement et de la protection des ressources naturelles » (n° 1998 – 3) ;

- Marie-Laure GELY (Angers), « La Cour suprême canadienne, arbitre confirmé de l'évolution du fédéralisme : la décision du 20 Août 1998 relative au droit de sécession du Québec » (n° 1999 – 6) ;

- Marie-Laure GELY (Angers), « Chronique de jurisprudence constitutionnelle canadienne 2000 : le traitement jurisprudentiel des droits à l'égalité » (n° 2002 – 5).

Revue française de droit administratif (6 numéros par an) : 1 article de Patrice GARANT (Laval) sur la réforme de la justice administrative au Québec (n° 1998-1).

Par ailleurs, deux autres revues comportent habituellement des références au Canada :

Pouvoirs (4 numéros par an), qui comporte des « repères étrangers » de deux ou trois pages relatives au Canada, essentiellement les résultats d'élections et leurs conséquences politiques : 9 références sur 40 numéros (n° 97, 109, 111, 115, 118, 122, 123, 124 et 125) ;

Revue internationale de droit comparé, qui offre systématiquement une bibliographie commentée d'ouvrages étrangers ou d'ouvrages français sur les droits étrangers : 16 références, toutes en droit privé sauf deux du même auteur, Gérald BEAUDOIN (Ottawa), sur le fédéralisme au Canada et les droits et libertés au Canada : n° 2001-1.

Il faut regretter enfin que d'autres revues importantes en droit public ne parlent jamais du droit canadien au cours de la décennie considérée, en partie en raison de leur objet :

Actualité juridique de droit administratif ;

Administration (revue de l'administration territoriale) ;

Cahiers de la fonction publique ;

Jurisclasseur de droit administratif ;

Revue administrative ;

Semaine juridique Administration et collectivités territoriales.

Un essai d'analyse

Pourquoi le Canada intéresse-t-il peu les publicistes français ?

Une large priorité est naturellement donnée en droit comparé à quelques États de l'Union européenne. En droit constitutionnel par exemple, le système britannique suffit habituellement à illustrer les régimes parlementaires étrangers qui lui sont proches, comme le système allemand pour l'organisation et la pratique du fédéralisme.

L'approche de *common law* était presque ignorée il y a 30 ans, sauf de quelques spécialistes ; elle est aujourd'hui beaucoup plus familière aux juristes français, mondialisation oblige. Mais elle reste quantitativement marginale, et surtout déroutante au plan de la méthode et des concepts ; elle alimente donc une réserve qui se réduit déjà. Pour ceux que l'Amérique du Nord intéresse, ce sont évidemment les États-Unis qui, de très loin, viennent en priorité dans la recherche. Le Canada n'exerce pas la même fascination plus ou moins justifiée, et le Mexique est presque totalement oublié. Enfin, faut-il l'avouer, l'accès aux sources en langue anglaise semble encore rebuter de nombreux juristes français. Ils ignorent probablement les effets de la loi sur les langues officielles (1969, révisée en 1988 et 2005) et l'excellente documentation – bilingue ! – en ligne que proposent les sites officiels canadiens.

Qu'est-ce qui retient principalement l'attention des publicistes français dans le droit canadien ?

Si l'on s'en tient, bien sûr, au bilan de cette décennie, c'est avant tout le fédéralisme qui suscite leur intérêt, même si les modalités de sa pratique sont largement méconnues, comme le « fédéralisme asymétrique » si étranger à notre culture. De même, on ne sera pas étonné que la jurisprudence constitutionnelle canadienne en matière de droits et libertés soit aussi un sujet de vif intérêt, tant la comparaison avec le droit français est révélatrice de cultures sociales différentes. En outre, dans le domaine assez récent et très ouvert des politiques publiques, certaines expériences canadiennes ou québécoises très ciblées ont intéressé les juristes français, comme l'environnement, les minorités ou les pratiques de l'administration. Enfin, des thèmes dispersés ont pu intéresser tel ou tel publiciste français pour des raisons particulières.

Pourquoi si peu de publications en France par des juristes canadiens ?

Sans doute et avant tout parce que l'accueil des éditeurs français est très réservé à leur égard ; ceux-ci craignent peut-être un faible intérêt de leurs lecteurs et donc un marché trop étroit. Mais on peut aussi se demander quelle

valorisation, dans une carrière universitaire par exemple, une publication en France peut apporter aux juristes canadiens. À moins, plus prosaïquement, que les liens professionnels entre juristes canadiens et français soient insuffisants, voire considérés comme peu utiles... !

Canada ou Québec ?

On aura été surpris de constater que les juristes français concernés se sont intéressés presque exclusivement au Canada, sauf pour l'administration publique locale – sans doute à cause de la bonne collaboration entre deux grandes institutions, l'ENAP et l'ENA. On aurait pu penser qu'en raison des liens plus particuliers de la France avec le Québec, le droit de cette province aurait suscité plus d'occasions de recherche. Mais le droit public français est avant tout étatique, national, et la comparaison termes à termes rend moins pertinente la référence à l'échelon provincial, sauf rares exceptions. Un bilan comparable en droit privé conduirait peut-être à une conclusion plus nuancée, la vie des entreprises et des particuliers rencontrant davantage le droit provincial. Enfin, on peut être surpris du manque d'intérêt des publicistes français pour les autres provinces canadiennes ; la cause – récurrente – en est peut être la moindre familiarité avec la *common law* et ... la langue anglaise.

Les supports actuels d'une motivation pour le droit canadien.

En dehors de l'intérêt objectif que présente le droit « public » canadien pour un juriste français, les motivations concrètes sont souvent plus factuelles ; par exemple :

- l'intérêt personnel ou ponctuel d'un juriste français pour le Canada : les choix des chercheurs de tous pays obéissent parfois à des logiques ... peu logiques, et donc mal insérées dans les programmes de recherche des centres ou des établissements ;
- il n'existe pas, dans les universités françaises, de centre de recherche en droit comparé qui soit exclusivement ou principalement orienté sur le droit canadien, alors qu'il en existe, par exemple, en droit anglais, allemand, italien ou américain ;
- les relations personnelles entre enseignants restent déterminantes pour la publication dans une revue juridique (*cf.* l'exemple caractéristique de la RFDC et du professeur José Woehrling) ; de même, les relations particulières entre institutions (*cf.* l'ENA et l'ENAP) ;
- les envois de spécimens par des éditeurs, surtout Wilson et Lafleur, et Yvon Blais (*cf.* les recensions d'« ouvrages reçus »), l'information par Internet sur les nouvelles publications n'ayant, semble-t-il, pas du tout le même effet ; sans

doute aussi – mais l'étude reste à faire – les séjours d'études par les doctorants ou nouveaux docteurs.

La réponse à la question initiale conduit à une interrogation de fond : pourquoi le droit public canadien intéresse-t-il si modestement les publicistes de France ? Au-delà des arguments évoqués ci-dessus, il en est un autre, peut-être plus fondamental, qu'il convient de suggérer en conclusion : les juristes français n'ont peut-être pas une image exacte du Canada. Ce pays, en effet, ne s'est jamais considéré comme le centre du monde, ni même comme un modèle exportable. Et, paradoxalement, cette heureuse modestie le dessert.

Fédéralisme, régime parlementaire, *common law*, garantie des droits et libertés, politiques publiques, etc. : d'autres pays offrent des éléments assez comparables, et qui sont géographiquement plus proches de nous. Pourquoi donc aller les chercher au Canada ? Or, c'est peut-être là que se trouve la clé d'un désintérêt hélas assez marqué. Nous méconnaissons les originalités du droit canadien, nous nous contentons de ce qui est classique – on oserait dire banal. Pour attirer l'attention, il faut une circonstance exceptionnelle, médiatique, comme la question des frontières maritimes dans l'Arctique ou la crise des accommodements raisonnables au Québec. Dans bien des domaines pourtant, le Canada apparaît comme un extraordinaire laboratoire d'expériences qui, même pour la France, peuvent préfigurer ce monde qui vient. Autant dire que le champ ouvert à la recherche comparative en droit public est immense, et qu'il attend une nouvelle génération de pionniers.

ANNEXE

Les 14 thèses de droit public en cours sur le droit canadien

Deux à Aix-Marseille III, l'une sur la restitution des terres aux *peuples autochtones* (Australie, Canada, France, Nouvelle-Zélande et pays scandinaves) et l'autre sur les techniques de contrôle juridictionnel des lois et les *droits fondamentaux* (Afrique du Sud, Canada, États-Unis, France et Cour européenne des droits de l'homme) ;

- Une à Montpellier I sur le corpus juridique relatif à la *criminalité transnationale* organisée et ses implications pour le Canada ;
- Une à Nantes sur le régime juridique de l'exploration et de l'exploitation des ressources naturelles du *plateau continental* et de la ZEE (Canada et France) ;
- Une à Nice sur la question des *minorités* et leur protection dans le système international à travers deux exemples antagonistes (Canada et France) ;
- Une à Paris I sur les *peuples autochtones* du Canada, entre auto-détermination et autonomie gouvernementale ;
- Une à Paris II sur les *normes anti-terroristes* (Allemagne, Canada, Espagne, États-Unis, France et Royaume-Uni) ;
- Une à Rennes I sur les modèles de règlement des *différends commerciaux* ALENA et OMC à partir du contentieux existant entre le Canada et les Communautés européennes ;
- Une à Rouen sur le *fédéralisme* et la répartition des compétences (Allemagne, Australie, Autriche, Canada, Inde et États-Unis) ;
- Une à Strasbourg III sur « le statut juridique de l'*animal* d'espèce non domestique du XVI^e siècle à nos jours »... ! (Canada, États-Unis et Union européenne) ;
- Quatre à Toulouse I : l'évolution du rôle du juge suprême par la défense des *droits fondamentaux* (Union européenne et Canada) ; le *multiculturalisme* juridique et les *minorités* ; la circulation des concepts juridiques à partir du *modèle fédéral* (Brésil, Canada, États-Unis et Union européenne) ; la modernisation des *systèmes de paiement*.
- On peut ajouter à cette liste les quatre autres thèses en cours de préparation en droit public qui concernent le Québec et accessoirement le droit fédéral canadien applicable :
- Une à Cergy-Pontoise sur les modalités institutionnelles d'accueil des *primo-arrivants* en France et au Québec ;
- Une à Montpellier I sur le devoir d'information dans les *contrats publics* en France et au Québec ;
- Une à Paris I sur le *contrôle fiscal* en France et au Québec ;
- Une à Paris X sur l'appréhension juridique de la surexploitation des *ressources naturelles*, à travers l'exemple de l'eau en France et au Québec.

L'ATTITUDE DES ETATS-UNIS D'AMERIQUE ET DU CANADA FACE A LA DECOLONISATION DE LA NAMIBIE

Raphaël EPPREH-BUTET*

CRAN (Centre de Recherches sur l'Amérique du Nord) EA 4399
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

L'Organisation des Nations unies, en 1940, refuse l'annexion du Sud-Ouest Africain (Namibie) à l'Union sud-africaine. En 1966, l'ONU révoque le mandat de l'Afrique du Sud. Les États-Unis et le Canada parviennent à cristalliser leurs ambitions diplomatiques par rapport à la question namibienne, et l'exemple manifeste de la détermination des deux pays a été la création du Groupe de contact dans les années 1970. Il s'agit ici de retracer les trajectoires multiples qui ont conduit à la décolonisation de la Namibie en 1990.

Namibia (South West Africa) was under South African rule through a League of Nations mandate. In 1966, the United Nations revoked the mandate and recognized the country of Namibia, but South Africa refused to relinquish control. In 1970, the United States of America and Canada demonstrated their willingness to settle the Namibian case through the establishment of the Contact Group. This paper examines the different steps leading to the independence of Namibia in 1990.

Survол historique du mandat sud-africain sur le Sud-Ouest Africain/Namibie¹

Le partage de l'Afrique entre les États coloniaux fut réalisé à la conférence de Berlin en 1884. Ce fut à cette période que le Sud-Ouest Africain (Namibie) fut placé sous protectorat de l'Empire germanique. La Première Guerre mondiale marqua un tournant décisif dans l'histoire européenne et africaine. Le 17 décembre 1920, la Société des Nations² (Traité de Versailles de 1919) établit un mandat sud-africain sur la Namibie.

Le mandat sud-africain avait pour mission d'assurer le bien-être et le développement de la population indigène. Au fil du temps, les autorités sud-

* Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Monsieur Jean-Michel LACROIX, Recteur d'Académie, Professeur à la Sorbonne Nouvelle, pour sa précieuse assistance et son dévouement. Mes remerciements vont aussi à Annick MONNERIE.

¹ Le Sud-Ouest africain changea de nom et devint Namibie par décision de l'ONU en 1968.

² La Société des nations (SDN) est une organisation internationale, créée en 1920 entre les États signataires du Traité de Versailles. Elle avait son siège à Genève et son but était de développer la coopération entre les nations et de garantir la paix et la sécurité. Elle a été remplacée en 1946 par l'Organisation des nations unies (ONU).

africaines manifestèrent leur volonté d'incorporer le territoire comme une partie intégrante de l'Afrique du Sud.

Le 27 juin 1919, les États-Unis par la voix de Woodrow Thomas Wilson, s'opposèrent au projet d'annexion de la Namibie par l'Afrique du Sud.

Quant au Canada, sa politique en Afrique ne s'affirma véritablement qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il est très important de garder à l'esprit que le Canada n'est devenu une Nation souveraine que tardivement. L'installation de Vincent Massey en 1927 à Washington marqua la première présence diplomatique du Canada en dehors du Commonwealth. 1931 vit l'indépendance officielle du Canada avec le Statut de Westminster qui entérina le Rapport Balfour de 1926.

Dans les années 1940, les vellétés annexionnistes de l'Afrique du Sud furent bloquées par l'ONU. Il convient de rappeler ici que l'idée de la création d'une organisation internationale pour se substituer à la Société des Nations, fut surtout développée aux États-Unis et au Canada :

Ce fut surtout en Amérique du Nord que le mouvement prit de l'ampleur [...] D'autres plans de paix furent établis par un comité de juristes américains et canadiens [...] À partir de février 1942, sous les auspices de la Dotation Carnegie pour la paix internationale, juristes, praticiens et hommes politiques américains et canadiens discutèrent de la future organisation et rédigèrent plusieurs projets qui semblent avoir exercé une grande influence sur ceux du gouvernement des États-Unis. (GERBET 1996 : 130)

L'assemblée générale de l'ONU s'opposa à toutes les vellétés annexionnistes de la Namibie par l'Afrique du Sud. En 1966, l'ONU révoqua le mandat de l'Afrique du Sud en invoquant le non-respect des obligations incombant à celle-ci aux termes de ce mandat. En 1970, la présence de l'Afrique du Sud en Namibie fut déclarée illégale par des Nations unies. Le 21 juin 1971, la Cour internationale de justice³ confirma la décision des Nations unies et demanda à l'Afrique du Sud de retirer son administration de la Namibie et de cesser d'occuper le territoire.

³ La Cour internationale de justice mise en place par l'ONU remplaça la Cour permanente de justice internationale, instituée par la SDN.

**Les États-Unis, le Canada et la question namibienne au sein de l'ONU
(pendant les années 1950-1960)**

Le processus d'émancipation amorcé avant la Seconde Guerre mondiale (l'Égypte accéda à l'indépendance en 1936) progressa ensuite. D'une part, les pays qui participèrent à la conférence de Bandung (Indonésie) du 18 au 24 avril 1955 se démarquèrent de l'Union soviétique et des États-Unis en revendiquant leur non-alignement. D'autre part, ces pays afro-asiatiques condamnèrent le colonialisme et la discrimination raciale et se prononcèrent en faveur de la décolonisation de l'Afrique. La Tunisie et le Maroc accédèrent à l'indépendance en 1956 et 1957 ; un grand nombre de pays du continent africain devinrent indépendants dans les années 1960. Ces États décidèrent de se servir de l'ONU comme une tribune pour exposer leur posture idéologique politique.

En 1952, l'ONU organisa un débat sur la politique ségrégationniste de l'Afrique du Sud et de son occupation illégale de la Namibie. Les États-Unis d'Amérique s'opposèrent à une résolution de l'assemblée générale visant la politique de discrimination raciale sud-africaine. L'attitude défavorable de la délégation américaine par rapport à la résolution onusienne pouvait s'expliquer par le fait que la ségrégation raciale, à l'instar du régime sud-africain, avait droit de cité sur le territoire des États-Unis.

Le Canada décide alors, par le truchement du « multilatéralisme », d'apporter sa contribution à l'édification d'un État namibien libéré du joug sud-africain. En 1953, à la diligence des États anticolonialistes, l'ONU créa un comité ayant pour mission d'engager des pourparlers avec l'Afrique du Sud au sujet de l'accession à l'indépendance de la Namibie. Le Canada fit partie de ce comité et s'engagea en faveur de la décolonisation :

Le contexte de la décolonisation lui permit de s'affirmer comme un pays anciennement colonisé et qui n'est pas lui-même entaché des fautes ou responsabilité du colonialisme. (GUILLAUME 1994 : 51)

Les critiques et l'intransigeance de John Diefenbaker⁴ par rapport à la politique de ségrégation raciale instaurée par la minorité blanche en Afrique du

⁴ Premier ministre conservateur du Canada de 1957 à 1963.

Sud, furent aussi pour quelque chose dans l'auto-exclusion de l'Afrique du Sud du Commonwealth en 1961.

Le Canada prit donc part aux activités du comité qui fut chargé par la Cour internationale de justice de superviser l'administration de la Namibie et de recueillir les pétitions des habitants du pays. Face aux tactiques dilatoires et au refus des autorités sud-africaines de se conformer aux résolutions de l'ONU, le Canada réagit :

By 1966, Ottawa concluded that the responsibility for the deadlock over the status of South West Africa lay squarely with the uncompromising attitude of the South African government, which clearly intended to maintain its political and economic dominance over the territory. It thus supported the action of the United Nations in revoking the League mandate over the territory which had been granted to South Africa in 1920. (GRANATSTEIN 1992 : 141)

L'obstructionnisme sud-africain amena le Canada à voter en faveur d'une résolution onusienne qui, en 1966, révoqua le mandat sud-africain sur la Namibie. En 1970, le Conseil de sécurité de l'ONU déclara à son tour que la présence de l'Afrique du Sud en Namibie était illégale. La politique d'apartheid pratiquée par la République d'Afrique du Sud fut un sujet de préoccupation pour le Canada dans les années 1960. Dans le cadre des activités du Comité spécial et du Comité Myrdal, le Canada focalisa l'attention des États membres de l'ONU sur la portée des sanctions économiques susceptibles de faire évoluer la politique sud-africaine.

L'impact du facteur économique, de la guerre civile angolaise, du globalisme, et du régionalisme sur la politique des États-Unis et du Canada

La conjonction d'un certain nombre de faits conduisit les États-Unis et le Canada à ouvrir une brèche dans leur politique respective en Afrique australe. Primo, l'Afrique du Sud avait des atouts économiques et des matières premières stratégiques substantiels. Le pays détenait 56% des réserves mondiales en or, 68% de platine, 58% de chrome, 90% de manganèse et 50% de vanadium. Les matières premières minérales constituaient plus de 50% des exportations du pays et, parmi ses principaux clients figuraient les États-Unis d'Amérique, l'Europe et le Japon.

ÉTATS-UNIS ET CANADA FACE À LA DÉCOLONISATION DE LA NAMIBIE

En 1977, les États-Unis importèrent 46% de cacao, 42% de platine, 32% de pétrole, 34% de diamants industriels, 25% de café et 16% de cuivre en provenance de l'Afrique du Sud. Sur le continent africain, le plus grand partenaire commercial des États-Unis était l'Afrique du Sud. En février 1972, 35 navires-citernes et 3 pétroliers américains utilisèrent les équipements portuaires sud-africains. Dans la même période, 1835 navires de pays de l'OTAN passèrent par le cap de Bonne-Espérance. *Union Carbide*, une entreprise américaine, assurait l'exploitation de 20% du chrome sud-africain. En 1979, les échanges commerciaux entre les États-Unis et l'Afrique du Sud représentèrent 4 milliards de dollars. Quant au Canada, ses investissements en Afrique du Sud évoluèrent de 75 millions de dollars en 1970 à 119 millions de dollars en 1975.

Sur le plan économique, le Canada manifesta son intérêt pour l'Afrique du Sud dans les années 1960-1970. Deux faits majeurs amenèrent le Canada à intervenir sur le continent africain : la Seconde Guerre mondiale et la décolonisation. Depuis 1961, 80% des échanges économiques canadiens se faisaient avec les États-Unis et l'Europe de l'Ouest. Mais à partir des années 1970, en réaction aux mesures économiques du président Nixon, le Canada élaborait une nouvelle politique économique (politique de la troisième option) en vue d'entretenir des échanges économiques avec d'autres pays, dont ceux du Tiers-Monde.

Un mouvement nationaliste angolais armé se manifesta au début des années 1960. Le colonisateur portugais finit par proclamer l'indépendance de l'Angola le 11 novembre 1975. Les nationalistes angolais et leur lutte pour le pouvoir entraîna la division du pays en deux États : la République populaire d'Angola du Mouvement populaire de libération de l'Angola (MPLA) et la République socialiste démocratique d'Angola de l'Union nationale pour l'indépendance totale de l'Angola (UNITA) et du Front national pour la libération totale de l'Angola (FNLA). Le MPLA, à la tête duquel se trouvait Agostino Neto, fut soutenu par l'Union soviétique et Cuba. L'UNITA et le FNLA, dirigés par Jonas Savimbi, bénéficièrent de l'appui des États-Unis d'Amérique. Ce fut ainsi que la Guerre froide se transposa en Afrique australe.

Dans les années 1970-1980, aux États-Unis, deux idéologies (le globalisme et le régionalisme) s'affrontèrent concernant la définition de la politique du gouvernement fédéral en Afrique australe. Les globalistes ou mondialistes – les présidents républicains Richard Nixon (1969-1974), Gerald Ford (1974-1976) et Ronald Reagan (1981-1989) –, adoptèrent une attitude

figée vis-à-vis de la question de l'indépendance de la Namibie en ne considérant qu'un facteur dominant, à savoir la prééminence du conflit Est-Ouest. Les régionalistes ou africanistes – le président démocrate James Earl Carter (1977-1981), son vice-président Walter Mondale, Cyrus Vance, secrétaire d'État, les deux diplomates américains à l'ONU, Andrew Young et Donald MacHenry – focalisèrent l'attention sur les caractéristiques politiques distinctes de l'Afrique australe. Ils refusèrent d'imputer la responsabilité des crises africaines à une quelconque manipulation de l'Union soviétique.

Les considérations commerciales et la Guerre froide, semblaient, à un moment donné, prendre le pas sur l'objectif de l'ONU d'assurer le processus de décolonisation et l'indépendance de la Namibie. Pour ses alliés occidentaux, l'Afrique du Sud incarnait la stabilité propice au système capitaliste et aux valeurs occidentales sur un continent africain séduit par le chant des sirènes de l'Union soviétique.

Dans les années 1970, aux États-Unis et au Canada, les organisations religieuses demandèrent aux gouvernements américain et canadien de prendre toutes les mesures nécessaires, pour faciliter le processus de décolonisation de la Namibie. Ce fut sous la pression de l'opinion publique que le gouvernement canadien demanda aux multinationales canadiennes de supprimer leurs investissements en Namibie et en Afrique du Sud. Le Canada, en outre, décida d'apporter son appui à la SWAPO (*South West African People's Organization*), le mouvement nationaliste namibien fondé dans les années 1960.

Jusqu'en 1974, la politique étrangère du président Nixon se singularisa par un appui implicite aux régimes minoritaires blancs d'Afrique australe. Le président Nixon ne contribua pas au renforcement des sanctions de l'ONU contre l'Afrique du Sud, car ce pays constituait pour les États-Unis un enjeu économique et stratégique important. La politique étrangère du président Ford ne fut pas différente de celle de son prédécesseur. Mais un changement se profila lorsqu'en avril 1976, Henry Kissinger proposa un plan pour le règlement de la question namibienne et de l'ensemble des crises politiques en Afrique australe. En effet, les États-Unis entrèrent en période électorale. James Earl Carter, candidat démocrate, battit Gerald Ford en novembre 1976.

L'évolution de la politique des États-Unis et du Canada en Afrique (1977-1980)

À partir de 1977, l'État fédéral à Ottawa mit fortement l'accent sur la promotion de la justice sociale et la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud.

Dans le cadre de sa nouvelle politique connue sous le nom de « *The Foreign Policy Review of 1977* », le gouvernement du Premier ministre libéral Pierre Elliott Trudeau, décida d'appliquer les décisions prises par l'Assemblée générale de l'ONU concernant notamment l'embargo sur les armements en direction de l'Afrique du Sud et de limiter les relations économiques entre ce pays et le Canada. En effet, la politique canadienne se transforma progressivement passant d'une approche timide à une attitude d'hostilité ouverte à l'égard du gouvernement de l'Afrique du Sud.

Le président Carter s'installa à la Maison-Blanche en janvier 1977. Pour lui, la paix et la justice ne seraient possibles dans le monde que s'il y avait un respect des principes fondamentaux de l'égalité humaine et du droit à l'autodétermination. Il avait exprimé ses préoccupations concernant la situation économique des États-Unis, mais, en fait, les questions internationales retinrent plus son attention. Les droits de l'homme furent au cœur de sa politique étrangère.

Pour marquer sa différence par rapport à l'approche globaliste des présidents Nixon et Ford sur la sphère africaine, Carter adopta le point de vue régionaliste qui pouvait se résumer en une phrase « African solutions to African problems ». En janvier 1977, Andrew Young déclara que la présence sud-africaine en Namibie était contraire au droit international. En mai 1977, Walter Mondale, vice-président des États-Unis, se rendit en Afrique du Sud. Du 18 au 20 mars 1977, le Premier ministre sud-africain Balthazar Vorster et le vice-président Mondale se rencontrèrent à Vienne (Autriche), pour tenter de trouver une issue à la question relative à la ségrégation raciale et à l'indépendance de la Namibie.

En 1977, le Canada devint membre du Conseil de sécurité de l'ONU. La même année, un Groupe de contact composé des cinq pays occidentaux siégeant au Conseil de sécurité (l'Allemagne fédérale, le Canada, les États-Unis d'Amérique, la France et le Royaume-Uni) fut mis sur pied. Le Groupe de contact devait faire des propositions pour trouver une solution à la crise politique en Afrique australe, en travaillant de concert avec les autorités sud-africaines, les nationalistes namibiens de la SWAPO et les pays de la Ligne de front (l'Angola, le Botswana, le Mozambique, la Tanzanie et la Zambie).

À l'issue d'un sommet namibien tenu à New York du 11 au 12 février 1978, le Groupe de contact rédigea un document portant sur la décolonisation de la Namibie. L'Afrique du Sud, la SWAPO et les pays de la Ligne de front

reçurent le document du Groupe de contact en mars 1978. Le 10 avril 1978, l'ONU prit acte des dispositions fixant le 21 décembre 1978 pour l'autodétermination de la Namibie.

Le 28 avril 1978, le ministre canadien des Affaires extérieures, Don Jamieson, publia un code de conduite et d'éthique destiné aux entreprises canadiennes, par rapport au respect des droits de l'homme, à la promotion sociale et professionnelle de travailleurs en Afrique australe.

Le plan du Groupe de contact portait sur la tenue d'élections libres en Namibie, l'arrêt des conflits armés entre les protagonistes de la question namibienne, le retour au pays de Namibiens en exil et la réduction des troupes sud-africaines stationnées en Namibie. L'Afrique du Sud en avril 1978 et la SWAPO en juillet de la même année donnèrent leur bénédiction au plan du Groupe de contact. Le 4 mai 1978, l'armée sud-africaine démolit les structures militaires de la SWAPO sur le territoire angolais. Le Groupe de contact continua sa mission médiatrice malgré l'effet défavorable produit par l'opération armée de l'Afrique du Sud en Angola.

En 1978, la résolution 431 du Conseil de sécurité permit au Secrétaire général de l'ONU de nommer un représentant spécial pour la Namibie. En juillet 1977, le Canada présida une réunion du Conseil de sécurité au cours de laquelle la résolution 432 sur Walvis Bay⁵ fut adoptée à l'unanimité. La résolution 435 (29 septembre 1978) du Conseil de sécurité institua le Groupe d'assistance des Nations unies pour la période de transition (GANUPT), dans le but de faciliter l'exécution du plan relatif aux élections et la mise en place d'un processus constitutionnel débouchant sur l'indépendance de la Namibie.

La médiation du Groupe de contact semblait porter ses fruits. En novembre 1978, le Premier ministre sud-africain Pieter Botha exprima sa volonté de créer des conditions politiques favorables à la mise en place d'un État namibien. En décembre 1978, le diplomate canadien⁶ du Groupe de contact, afficha une attitude optimiste quant à l'accession à l'indépendance de

⁵ L'Assemblée générale de l'ONU en novembre 1977 et le Conseil de sécurité en septembre 1978 décidèrent que l'Afrique du Sud devait rétrocéder Walvis Bay (un grand port, Walvis Bay ou Walfish Bay « baie des baleines ») à la Namibie.

⁶ William H. Barton, diplomate canadien et acteur des négociations entre l'Afrique du Sud, la Namibie et les pays de la Ligne de front. De 1976 à 1980, William H. Barton a été ambassadeur du Canada à l'ONU. Il a servi deux fois comme président du Conseil de sécurité des Nations unies.

la Namibie : « When our term on the Security Council came to an end (December 31, 1978) the prospects for early implementation of the UN plan looked good » (BARTON 1996 : 25).

Le problème fut que l’Afrique du Sud se mit à faire de l’obstruction systématique dans les négociations, parce qu’elle misait sur l’arrivée à la Maison-Blanche du candidat républicain, Ronald Reagan, très bienveillant à son égard. Le 4 novembre 1980, Ronald Reagan fut élu président des États-Unis. Avec lui, l’approche globaliste prit le pas sur l’approche régionaliste de Carter. Le président Reagan conditionna l’indépendance de la Namibie (le « *linkage* ») à une solution globale pour l’Afrique australe, à savoir le retrait des troupes cubaines d’Angola. Le sous-secrétaire d’État chargé des affaires africaines, Chester Crocker, précisa la pensée du président Reagan :

The independence of Namibia should be tied to a withdrawal of Cuban forces from Angola and a commitment by the Marxist leaders in Angola to share power with Western backed guerrillas. (CROCKER 1980 : 135)

L’administration Reagan mit en place une politique de « *Constructive Engagement* » par rapport à l’Afrique australe. L’arrivée des États-Unis et de l’URSS sur la scène africaine, en d’autres termes, l’ouragan de la Guerre froide, donna une dimension internationale à la question namibienne. Avec le « *Constructive Engagement* », le président Reagan affirmait vouloir agir concurremment et d’une manière douce avec l’Afrique du Sud pour assurer la décolonisation de la Namibie. Plusieurs auteurs ont mis en évidence l’échec de cette politique.

En août 1982, le Canada⁷ et la France condamnèrent publiquement la politique du président Reagan, car cette immixtion de l’administration républicaine et les nouvelles relations qui se nouaient entre l’administration républicaine et le gouvernement sud-africain étaient de nature à compromettre l’œuvre entreprise par le Groupe de contact. Le Premier ministre Brian Mulroney (chef du parti progressiste conservateur, Premier ministre de 1984 à 1993) prit des mesures relatives au resserrement de l’embargo sur les armes destinées à l’Afrique du sud. En 1986, l’ambassadeur canadien en Afrique du Sud fut rappelé par Ottawa. En 1989, des sportifs sud-africains furent interdits de séjour au Canada. Aux États-Unis, sous la pression du Congrès et de

⁷ En décembre 1983, la France décida de ne plus faire partie du Groupe de contact.

l'opinion publique, le président Reagan, en septembre 1985, finit par infléchir sa politique vis-à-vis de l'Afrique du Sud. Mais le président Reagan maintint sa politique du « *linkage* ». Le 20 juillet 1988 à New York, et le 15 novembre 1988 à Genève, sous les auspices des États-Unis, l'Afrique du Sud, l'Angola et Cuba se réunirent autour d'une table de négociation pour trouver une solution à la question du retrait des troupes cubaines d'Angola et de l'indépendance de la Namibie. Le 20 décembre 1988, sous la houlette des États-Unis et de la Russie, un protocole fut signé entre Cuba, l'Afrique du Sud et l'Angola établissant les étapes de l'indépendance de la Namibie et le retrait des troupes cubaines en Afrique australe. Le 21 mars 1990, la Namibie obtint son indépendance.

Le président Carter et le Premier ministre Trudeau décidèrent de « multilatéraliser » et de « régionaliser » la question namibienne, en s'appuyant sur des initiatives politiques prises dans le cadre onusien. Le rôle de conciliation et les projets du Groupe de contact furent contrariés du fait de la politique du président Reagan. Compte tenu de la mainmise du président Reagan sur le dossier sud-africain/namibien, le Premier ministre canadien Brian Mulroney finit par élaborer sa politique africaine, pour tenter d'influencer l'évolution du processus de décolonisation de la Namibie.

La Namibie accéda à l'indépendance en 1990. Le 19 septembre 1991, les gouvernements canadien et namibien signèrent un accord concernant la formation au Canada de personnel des forces armées de la République de Namibie. La politique de l'Afrique du Sud, les postures conflictuelles entre la SWAPO et les autorités sud-africaines ne sont pas les seules causes du retard dans « l'application d'un mécanisme de transition réelle vers l'indépendance » (FRITZ 1991 : 27) de la Namibie. D'autres raisons, plus spécifiques, peuvent être mentionnées ici, en particulier le rôle de la communauté internationale et les conséquences de la Guerre froide.

Bibliographie

- AICARDI DE SAINT-PAUL, Marc (1984), *Namibie : un siècle d'histoire*, Paris, Éditions Albatros.
- MOLOT, Maureen A. & HAMPSON, Fen O. (dirs.) (1990), *Canada Among Nations 1989: The Challenge of Change*, Ottawa, Carleton University Press.
- BARTON, William H. (1996), "Making Things Happen at the United Nations", in David Reece (ed.), *Special Trust and Confidence. Envoy Essays in Canadian Diplomacy*, Ottawa, Carleton University Press, pp. 17-31.
- BAS, Philippe et TERSEN, Denis (1981), *l'Afrique australe dans la tourmente. 2. Les relations de puissance*, Paris, la Documentation française, notes et études documentaires, n° 4849, 1987, p. 756-757.
- COHEN, Barry et SCHISSEL, Howard (1977), *l'Afrique australe de Kissinger à Carter. Le rapport Kissinger sur l'Afrique australe et ses prolongements français*, Paris, L'Harmattan.
- CROCKER, Chester (1980), « South Africa : A Strategy For Change », *Foreign Affairs* 59/9, pp. 323-351.
- DEJANES, Benneson R. (1994), "Managing Foreign Policy : Carter and the Regionalist Experiment Toward Africa, January 1977-May 1978", in Herbert D. Rosenbaum & Alexej Ugrinsky (eds), *Jimmy Carter, Foreign Policy and Post-Presidential Years*, Westport, Greenwood Press, p. 255-268.
- FRITZ, Jean-Claude, (1991), *La Namibie, les coûts d'une décolonisation retardée*, Paris, L'Harmattan.
- GENOVESE, Michael A. (1990), *The Nixon Presidency: Power and Politics in Turbulent Times*, Westport, Greenwood Press.
- GERBET, Pierre (1996), *Le rêve d'un ordre mondial, de la SDN à l'ONU*, Paris, Imprimerie Nationale.
- GRANATSTEIN, Jack L. (dir.) (1992), *Towards a New World. Readings in the History of Canadian Foreign Policy*, York University, Copp Clark Pitman Ltd, pp. 6-16.
- GUILLAUME, Pierre (1994), « La difficile affirmation d'une identité », in Jean-Michel Lacroix (dir.), *Canada et Canadiens*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 21-80.

- HERVOUET, Gérard (dir.) (1983), *Les politiques étrangères régionales du Canada : éléments et matériaux*, Québec, Centre Québécois de relations internationales, Presses de l'Université Laval.
- LACROIX, Jean-Michel (2007, 3^e édition mise à jour 2009), *Histoire des États-Unis*, Paris, PUF.
- MATTHEW, Robert O. & PRATT, Cranford (eds.) (1988), *Human Rights in Canadian Foreign Policy*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- MELANDRI, Pierre (1982), *La politique extérieure des États-Unis, de 1945 à nos jours*, Paris, PUF.
- MELANDRI, Pierre (1988), *Reagan, une biographie totale*, Paris, Robert Laffont.
- MICHEL, Marc (1993), *Décolonisation et émergence du Tiers-Monde*, Paris, Hachette.
- NOUAILHAT, Yves-Henri (2000, 2^e édition), *Les États-Unis et le monde au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- ROTBERG, Robert (1990), « *The Reagan Era in Africa* », in David E. Kyvig (ed.), *Reagan and the World*, New York, Praeger Publishers, pp. 119-139.
- VANCE, Cyrus (1983), *Hard Choices: Critical Years in America's Foreign Policy*, New York, Simon and Schuster.

COMPTES RENDUS

Jacques PALARD, *La Beauce inc., capital social et capitalisme régional*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 2009, 344 pages. ISBN : 978-2-7606-2181-7

Voilà un ouvrage annoncé et attendu qui propose des résultats innovants sur une petite région du Québec dont la réussite économique est incontestable. Jacques Palard, directeur de recherche en science politique au CNRS (Université de Bordeaux) a, en effet, entrepris depuis une dizaine d'années un travail minutieux sur cette région et testé ses analyses lors d'une série de conférences en France et au Canada. L'ouvrage, enfin paru, apporte une démonstration magistrale qui « dénoue l'énigme », pour reprendre le titre de sa conclusion, de cette réussite qui fait de cette région « une région qui gagne... un petit Japon ». L'hypothèse majeure de l'ouvrage est que ce territoire ne peut être compris sans mise en relation de ses forces économiques, religieuses, éducatives et associatives et sans rapporter celles-ci à un long processus de socialisation collective. Dans cette perspective, le territoire n'est bien sûr pas seulement un cadre, un contexte ou un support matériel, mais un construit social et un système d'interactions ou, autrement dit, un véritable acteur collectif.

Cette approche assez classique pour les tenants de la géographie régionale contemporaine fait cependant de cet ouvrage bien plus qu'une simple monographie, et cela pour au moins trois raisons. La première vient des recherches déjà menées par l'auteur, et notamment celle sur la Vendée française qui permet de souligner une homologie structurale avec la Beauce québécoise. La deuxième est l'analyse fine d'autres études de communautés locales québécoises, et en particulier de celles des héritiers de l'École de Chicago, notamment Horace Miner sur Saint-Denis et Everett Cherrington Hughues sur Cantonville ; le rappel de ces précurseurs, mais aussi des travaux spécifiques consacrés à la Beauce par des chercheurs québécois à partir de l'approche marxiste ou de la théorie de la structuration (notamment Robert Lavertue, Juan-Luis Klein, Claude Bariteau, Mario Carrier...) permet une mise en perspective très éclairante. La troisième résulte des méthodes d'analyse choisies qui s'appuient sur un double raisonnement à la fois stratégique et systémique ; ce double regard offre un outillage original en croisant des approches généralement isolées et en mêlant des références françaises et anglo-saxonnes très contemporaines.

Fort de cette logistiquie, l'auteur aborde une seconde partie consacrée à la construction sociale de l'économie beauceronne. En quatre chapitres, il rappelle la réussite de cette région, mais aussi ses paradoxes, insiste sur la gouvernance territoriale au service du tout industriel qui permet une aventure

collective et communautaire et note les « fondements mémoriels d'une identité réfractaire ». Il peut ainsi analyser les mécanismes sociaux qui ont « construit » l'économie beauceronne contemporaine et qui peuvent être résumés par trois temps proposés en conclusion : le temps de l'acculturation, qui est celui des acteurs qui sont façonnés par le territoire, le temps de la mobilisation, celui des acteurs qui façonnent le territoire et le temps de la professionnalisation, celui des acteurs qui se façonnent eux-mêmes.

L'approche et la « thèse » de Jacques Palard nous semblent d'un intérêt majeur pour les sciences sociales, notamment pour la géographie, car elle illustre parfaitement le tournant de la discipline qui s'intéresse de plus en plus à la redéfinition de l'économique et à son articulation avec le culturel. La géographie économique des années 1960, sous la forme de l'analyse spatiale, a influencé l'ensemble de la géographie humaine, mais les modes d'analyse se sont inversés et la nouvelle géographie économique porte davantage crédit aux courants culturels qui ont touché la discipline. On assiste ainsi au passage d'une science de l'espace à une science des « lieux » (pour les anglophones) ou du « territoire » (pour les francophones). Alors que la mondialisation accentue les flux, la prise en compte des territoires spécifiques, selon des échelles variées (ici une petite région), souligne que l'espace reste marqué par sa concrétude et sa singularité, même s'il est toujours en élaboration. Qu'un auteur, spécialiste reconnu du Québec et de la science politique, apporte une contribution indéniable à la compréhension d'une réussite économique régionale en insistant sur l'environnement culturel et le rôle des acteurs locaux, souligne que le processus en cours dépasse une seule discipline. Les géographes et les aménageurs, mais aussi l'ensemble des sciences sociales, trouveront dans cet ouvrage des éléments novateurs d'analyse soulignant un véritable tournant dans l'approche régionale contextuelle.

Jean-Pierre AUGUSTIN

ADES, CNRS, Université de Bordeaux

Hélène QUANQUIN, Christine LORRE-JOHNSTON et Sandrine FERRE-RODE (éds.), *Comment comparer le Canada avec les États-Unis aujourd'hui. Enjeux et pratiques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 278 pages. ISBN : 978-2-87854-457-2

Lors d'une journée d'étude à la Sorbonne en 2006, douze chercheurs, dont une majorité de « jeunes », ont présenté des communications publiées dans cet ouvrage qui poursuit la voie féconde des études comparatives multidisciplinaires focalisant sur le Canada et son voisin du sud.

Après un essai magistral évoquant l'héritage de Marshall McLuhan par R. Clavell, les contributions se répartissent dans des sections dominées par les

peuples autochtones et la politique, l'histoire, la politique urbaine et la littérature. Les études de M. Le Puloch et Y. Meunier sur les revendications autochtones et sur le territoire et leur civilisation matérielle sont bien documentées et apportent un éclairage intéressant sur ces problématiques. S. Oueslati compare les groupes de pression et leur influence sur la politique, mais on se demande pourquoi les groupes plutôt à gauche sont d'« intérêt public » tandis que ceux de droite ne le sont pas. A. Ives compare les campagnes fédérales de 1911 et de 1988 qui mettent en jeu, entre autres enjeux, le libre-échange, mais il néglige la campagne de 1890 encore plus concentrée sur le libre-échange et le protectionnisme tarifaire. La contribution d'H. Harter sur la proximité de l'influence des banlieues aurait gagné à considérer davantage les fusions forcées au Québec. L. Gervais-Linon est plus à l'aise dans l'analyse de la « gentrification » des villes étasuniennes que canadiennes et j'ai du mal à comprendre où elle veut nous mener. Comparer la place de la géographie dans les œuvres littéraires (C. Omhovère) n'est pas évident et, avec un corpus restreint, pas très parlant. S. Ferré-Rode analyse les différentes perceptions du Canada et des États-Unis des esclaves réfugiés dans les Canadas avant 1855. C'est très révélateur, mais l'auteure devrait éviter d'utiliser le terme « au nord du 49^e parallèle » comme synonyme du Canada pour cette époque, car les Canadas habités se situaient au sud du 49^e ! P. Farges nous livre une étude intéressante sur les réfugiés de l'Allemagne nazie qui ont débarqué en Amérique du Nord, en insistant sur l'espoir de ces personnes d'atteindre les États-Unis. Dans ces derniers articles, on devrait éviter l'anglicisme « sources primaires » (sources manuscrites ou publiées) et « sources secondaires » (il s'agit d'études qui ne sont pas des sources). En comparant deux romans écrits par des personnes d'origine asiatique installées des deux côtés de la frontière, C. Lorre-Johnston n'arrive pas à nous convaincre que les lieux de résidence l'emportent sur des considérations de genre ou de génération d'immigration. Enfin, F. Durpaire met en question toute comparaison nationale dans son étude de l'identité des « noirs francophones » en Amérique, qui ne reconnaissent pas les frontières nationales.

Des questions restent sans réponse : le Canada est-il plus proche de son voisin du sud ou les différences prévalent-elles ? Comment engager une comparaison pluridisciplinaire ? Quoi qu'il en soit, la jeunesse de la majorité des enseignants chercheurs qui ont contribué à cet ouvrage nous fait conclure à la vitalité des études canadiennes en France. Même si quelques-uns sont plutôt des américanistes, l'avenir s'annonce radieux pour l'étude du Canada.

John A. DICKINSON
Université de Montréal

Linda CARDINAL et Jean-Michel LACROIX (éds.), *Le Conservatisme. Le Canada et le Québec en contexte*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 213 pages. ISBN : 978-2-87854-458-9

Ce livre est issu d'un colloque tenu sous l'égide de la chaire d'études canadiennes à la Sorbonne en 2007, à l'époque où la droite canadienne avait le vent dans les voiles. Mario Dumont et son Action démocratique du Québec venaient de devenir l'opposition officielle dans la Belle Province et les conservateurs de Stephen Harper avaient mis fin au règne libéral à Ottawa et dirigeaient un gouvernement minoritaire. Aujourd'hui, l'envolée conservatrice semble être chose du passé ; l'Action démocratique est, à toutes fins pratiques, anéantie et, suite aux élections de 2008, les conservateurs n'ont pu trouver la majorité parlementaire qui leur permettrait de réformer en profondeur le Canada et, même, ils ont du plomb dans l'aile et auront du mal à se tirer d'affaire lors des prochaines élections fédérales attendues en 2010.

Une première partie de l'ouvrage est consacrée à l'idéologie conservatrice dans la politique canadienne, où l'émergence de l'« école de Calgary » tient une place prépondérante (articles de F. Boily, N. Kermoal et, dans une moindre mesure ceux de C. Côté, P. Lucardie et L. Balthazar) et insiste sur la parenté et les différences entre le conservatisme canadien contemporain et la nouvelle droite aux États-Unis. Pour sa part, A. Ives trace la transformation du conservatisme depuis l'époque Mulroney et G. Boismenu effectue une comparaison entre les droites étasuniennes religieuses et les droites européennes plus pragmatiques – mais l'évolution récente en France, où la religion et la moralité battent en brèche la laïcité traditionnelle, n'est pas considérée. Et la dichotomie anglo-saxon allemande mériterait plus de développement. Par ailleurs, la difficulté que rencontre Stephen Harper à rallier une solide majorité électorale derrière son option, malgré la faiblesse de l'opposition libérale, pose le problème de la persistance (notamment à Terre-Neuve) d'un courant « *red tory* » plus progressiste, qui serait peut-être plus consensuel que celui issu de l'école de Calgary.

La deuxième partie se concentre sur le Québec. Des articles d'É. Bédard et de G. Fabre situent bien la pensée conservatrice québécoise dans son contexte historique. La contribution de J.-F. Caron est un peu brouillonne ; sans doute manquait-il de temps pour faire le saut périlleux entre les idéologies de 1789 et le Québec contemporain. G. Labelle nous expose la pensée de la revue *Égards* dirigé par Jean Renaud et Maurice G. Dantec, qui se situe à l'extrême droite du spectre politique québécois. On aurait apprécié, cependant, connaître le véritable impact de cette revue sur les débats contemporains. Pour sa part, M. Sara-Bournet trace les résultats électoraux de la droite des dernières années

et se demande si l'ADQ pourra se maintenir. Nous avons maintenant la réponse et il faudrait alors se poser la question de l'adhésion profonde de la population à des idéologies de droite. Enfin, J. Palard nous détaille l'exception beauceronne. Mais l'élu de 2006, Maxime Bernier, est maintenant en disgrâce et les Beaucerons n'ont-ils pas tout simplement voté « pour être dans le gouvernement ». Ils sont sans doute déçus.

Ce livre introduit bien le conservatisme canadien et québécois contemporain, mais souffre d'être dépassé par les événements politiques récents.

John A. DICKINSON
Université de Montréal

Cécile PELAUX, *Art inuit, formes de l'âme et représentations de l'être. Histoire de l'art et anthropologie*, Grenoble, Éditions de Pise, 2007, 245 pages. ISBN : 978-2-9527533-1-9

Faisant suite à une thèse réalisée en cotutelle entre l'Université de Grenoble et l'Université Laval (Québec), l'ouvrage de Cécile Pélauix s'intéresse à la place de l'art inuit au Canada et dans les arts en général. Longtemps qualifiés d'arts primitifs, ces « arts lointains » – comme l'auteur préfère les qualifier – s'avèrent en réalité extrêmement élaborés et complexes. Ils participent de la constitution d'une culture originale, et fortement territorialisée, mais toujours ouverte aux échanges. L'auteur s'intéresse plus particulièrement à une artiste inuit particulièrement reconnue aujourd'hui, Kenojuak Ashevak, qui occupe une place essentielle dans la constitution et la reconnaissance de l'art inuit.

L'ouvrage est construit en trois grands mouvements : la première partie, intitulée *L'estampe inuit : 1959, l'origine et la fin de l'art recommencé*, montre que la réception occidentale des œuvres inuit s'inscrit longtemps dans une pensée primitiviste qui tend à refuser et condamner toute évolution de l'art de l'Arctique. L'auteur conteste l'idée, soutenue tout au long du 20^e siècle – notamment dans les milieux marchands des œuvres arctiques – d'une insularité arctique, qui a permis d'identifier une prétendue authenticité des œuvres « primitives » : en l'occurrence, cette conception semble autant une invention politique que commerciale, comme le suggère la phrase suivante « Le Conseil [canadien des arts eskimo (1961-1989)], pour sa part, n'envisage pas que les artistes inuit soient en relation avec l'art occidental. Le conseil promeut les relations avec les seuls artistes inuit de l'Arctique. Il dessine de ce fait les contours d'une géographie artistique autarcique » (p. 63). Le « Conseil

canadien des arts eskimo » – remplacé en 1989 par la « Fondation pour l'art inuit – a en effet fonctionné comme une sorte d'instance nationale définissant l'authenticité des œuvres tout en limitant l'accès des artistes inuit à l'art occidental (afin de préserver, notamment, ce qui est pensé comme l'authenticité du dessin inuit) et en orientant certaines techniques de production d'estampes, comme la lithographie.

La deuxième partie, *L'expression de l'« être » dans les arts inuit* confirme les propositions analytiques développées dans la partie précédente. La réflexion s'appuie, comme toujours dans cet ouvrage, sur une solide interrogation épistémologique autour de l'articulation de l'histoire et du temps, deux éléments essentiels permettant d'interroger la temporalité et l'historicité des « images » représentées dans les œuvres. Le chapitre central de cette partie est consacré à l'artiste inuit Kenojuak Ashevak, particulièrement connue pour ses représentations favorisant, dans leur composition, les formes irradiantes (exemple : *The Enchanted Owl*). Il ressort de sa production artistique que les formes figurées sur les estampes cherchent moins à « exprimer une vision de la beauté du monde » qu'à « signifier que tout un monde doit être ordonné et contrôlé pour être (re)présentable et atteindre un équilibre » (pp. 151-152), cette notion d'équilibre dynamique étant au cœur des représentations inuit. En dernière analyse, l'auteur montre comment le style irradiant est largement utilisé dans les portraits et représentations de paysages, et concourt à exprimer une sorte d'« âme » (*tarniq* ou *inua*), notion essentielle à la pensée animiste inuit.

La troisième partie, intitulée *Singularité et diversité de l'histoire de l'art*, analyse l'intégration des artistes inuit dans les réseaux d'arts occidentaux. Ces artistes s'inscrivent pleinement dans une démarche de relecture des évolutions contemporaines du monde arctique, traduisant les transformations profondes nées des diverses formes d'acculturation (religieuse, linguistique, sociale) et des perturbations sociales (cf. les pages passionnantes sur l'expression sociale contemporaine, pp. 178-182) dans un contexte où la pratique artistique demeure difficile (difficulté de trouver de la matière première pour les sculpteurs, mode de valorisation des œuvres notamment). L'originalité des œuvres produites par les artistes fait appel à des registres d'énonciations différents des registres utilisés communément dans l'art occidental ; des registres énonciatifs qui ne sont pas toujours mis en évidence à leur juste valeur ; ce qui conduit l'auteur à montrer, au contraire, que « le sentiment d'étrangeté que peuvent produire ces œuvres est même l'une des conditions de leur efficacité » (p. 191). Les représentations occidentales se réfugient souvent derrière des termes (authenticité, primitivité...) qui leur servent à parler de formes d'art dont la subtilité leur échappe trop souvent, par

méconnaissance du contexte réel et complexe (géographique, spirituel, artistique) de création.

Prenant appui sur la singularité de l'art graphique de Kenojuak Ashevak, qui « n'est pas situable sur une échelle de temps [reposant] sur le concept d'une linéarité stylistique » (p. 197), l'auteur plaide pour une approche des œuvres qui n'oppose pas authenticité et acculturation, passé et présent, et qui ne les inscrit pas dans des « ensembles temporels dont elles tireraient *a priori* leur signification » (p. 204). L'ouvrage montre alors comment il est possible de comprendre la signification culturelle et la singularité de l'art de Kenojuak – et au-delà, de l'art inuit – et de mettre au jour un style artistique dans les arts visuels et l'appropriation contemporaine qui en est faite. Cette partie souligne l'intérêt de la méthode et la situe dans le champ de réflexion actuel sur les arts non occidentaux.

L'ouvrage s'appuie sur une connaissance riche des textes fondamentaux de l'histoire de l'art, de l'esthétique et de l'anthropologie. Ils sont mobilisés avec efficacité et finesse tout au long de la démonstration. À la connaissance des textes théoriques, l'auteur ajoute un supplément d'âme par sa connaissance du terrain (au sens géographique), du territoire (des artistes évoqués dans l'ouvrage), qui lui a permis de rencontrer les artistes et les membres de certaines communautés inuit. L'ouvrage est donc justement sous-titré « histoire de l'art et anthropologie » car il constitue bien une réflexion sur la production d'une artiste qui, imprégnée d'une culture particulière, née de la maîtrise des conditions de la survie dans des territoires situés aux marges de l'œcoumène, crée des formes et des représentations d'une humanité singulière, aussi intime que flamboyante.

On ne saurait trop recommander non seulement la lecture, mais également l'étude de cet ouvrage à la fois novateur et particulièrement riche pour les lecteurs de toutes les disciplines de sciences humaines, d'histoire des arts, et de civilisation. Il constitue une étude essentielle à la compréhension de la culture inuit et apporte un regard complémentaire à des ouvrages de référence précédemment édités (citons pour mémoire celui de l'ethnolinguiste Michèle Therrien, *Le corps Inuit*, Paris, SELAF, 1987 ; celui de la géographe Béatrice Collignon, *Les Inuit, ce qu'ils savent du territoire*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; celui du sociologue canadien Thibault Martin, *De la banquise au congélateur*, Québec, PUL, 2003 ; et celui de Frédéric Laugrand, *Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien*, Québec, PUL, coll. « Religions, cultures et sociétés », 2002), qui s'inscrit dans le courant interprétatif dominant actuellement dans le domaine des études ethnohistoriques, et qui présente les sociétés autochtones comme des

COMPTE RENDUS

« entités actives ayant exercé un contrôle relatif sur les changements culturels provoqués par l'interaction avec le monde occidental¹ ».

Stéphane HÉRITIER

CRENAM, Université de Saint-Étienne

Michel TREMBLAY, *La traversée de la ville*, Montréal et Arles : Leméac et Actes Sud, 2009, 207 pages. ISBN : 978-2-742781645

Voici les deux premiers tomes de la trilogie romanesque de Michel Tremblay centrée sur ce qu'il nomme affectueusement « la diaspora des Desrosiers ». Comme dans plusieurs grands romans de la littérature mondiale, ce récit raconte le parcours de trois sœurs : Rhéauna (que l'on surnomme Nana), Béa et Alice, au début du 20^e siècle (p. 13). À travers la vie de ces trois femmes, c'est une certaine modernité nord-américaine qui est mise en évidence, précisément, avec une multitude de petits détails de la vie quotidienne d'alors : les bonbons, les jeux de cartes, la morale catholique, et surtout la grande ville dans toute sa démesure. Dans le premier volet, *La traversée du continent*, Michel Tremblay suit la trajectoire d'une adolescente qui émigre de la Saskatchewan vers Montréal. Mais ce long voyage par le train transcanadien est une occasion de rêverie... les pages réalistes et les passages oniriques se succédant sans aucune mise en garde.

Dans *La traversée de la ville*, le deuxième volet de cette série, Michel Tremblay fait débiter son « prélude » aux États-Unis, à une époque où beaucoup de Canadiens français y émigraient pour trouver du travail dans les manufactures (la « factrie », mot forgé à partir de l'anglais *factory*, p. 15) de la Nouvelle-Angleterre. L'héroïne, Maria Rathier, mère de trois fillettes, se retrouve enceinte, sans mari, et ouvrière dans une usine de Providence. Elle se décide à quitter le Rhode Island pour aller à Montréal, mais la première personne qu'elle y rencontre ne comprend pas le français ! (p. 36). Comme dans le volet précédent, la vie urbaine montréalaise est mise en évidence, avec cette frontière linguistique existant entre l'Ouest anglophone et l'Est francophone, avec ses grands magasins à rayons d'autrefois : « J'étais bien dans ma job chez Morgan – Ogilvy était pas encore construit » (p. 179). Comme dans *Les belles-sœurs*, l'écriture de Tremblay mime la langue populaire typique de Montréal : « Ça fait que là, tu-suite, avant qu'y soye trop tard, que je change

¹ Claude GELINAS dans le compte-rendu de l'ouvrage de F. LAUGRAND publié dans la *Revue d'histoire de l'Amérique française* 57/1, 2003, pp. 138-140.

d'idée parce qu'y faisait trop pitié – c'est ça qu'y essayait de faire (...)» (p. 186). Le style demeure éminemment descriptif mais toujours vivant, parfois cocasse, parfois grotesque. Toute l'intrigue se situe entre 1912 et 1914, avec en toile de fond l'imminence de la Grande Guerre, à un moment où les Canadiens ignoraient si des combats se dérouleraient à l'intérieur de leurs frontières.

En général, les derniers romans de Michel Tremblay se lisent plus aisément que ses pièces de théâtre, et ces deux titres comportent en outre une indéniable valeur historique. Pour le lecteur non initié, il serait toutefois préférable de commencer la lecture par *La traversée du continent*, qui précède *La traversée de la ville*, afin de mieux suivre l'évolution des situations. Un troisième tome au titre similaire, *La traversée des sentiments*, est prévu pour 2010.

Yves LABERGE

Directeur des collections « L'espace public » et « Cinéma et société »
aux Presses de l'Université Laval

Michel CONTE, *Évangéline ou L'amour en exil : chansons et récits*. Montréal, VLB, collection « Chansons et monologues », 2007, 249 pages. ISBN : 978-2-89005-992-4

La disparition de l'écrivain québécois Michel Conte (1932–2008) a attristé plusieurs amateurs de musique, et ce, seulement quelques semaines après la parution de son livre *L'amour en exil : récits, anecdotes et textes des plus belles chansons*. Comme Michel Noël (1922 -1993) et Pierre Roche (1919-2001) avant lui, Michel Conte fait partie de ces quelques chanteurs d'origine française ayant émigré au Québec il y a un demi-siècle pour y faire une carrière florissante. Il sera tour à tour chanteur, danseur, chorégraphe et, plus tard, écrivain. De son vrai nom Michel Seunes, cet auteur-compositeur est né à Villeneuve-sur-lot en Gascogne et s'est établi au Québec à partir de 1955 pour devenir l'un des paroliers les plus importants de sa génération (avec Stéphane Venne), surtout durant les années 1960 et 1970. Il écrit pour plusieurs chanteuses québécoises comme Renée Claude (« Viens faire un tour »), Monique Leyrac (« Tout mais pas ça »), Lise Thouin (« Les Colombes »), et Isabelle Pierre. Sa chanson la plus célébrée, « Évangéline » (1971), raconte la déportation des Acadiens de 1755 à travers une histoire d'amour devenue légendaire. De nombreuses interprètes l'ont reprise, dont Isabelle Pierre et plus récemment, Annie Blanchard, en 2006. En outre, la chanson « Kamouraska », du nom d'un village québécois, s'inspire du célèbre roman d'Anne Hébert. Autre référence à la littérature, sa chanson « Pérignonka » évoque l'histoire de Maria Chapdelaine et François Paradis, d'après le roman posthume de Louis Hémon (p. 32).

COMPTE RENDUS

Parolier prolifique, Michel Conte a réuni ses 50 chansons les plus accomplies. Chaque texte est précédé d'une présentation situant le contexte de l'écriture. Il termine sa carrière aux Îles Canaries comme romancier et prophète du « Nouvel Âge », sous le nom de Melki Makhandar. L'ouvrage comporte en annexes un résumé biographique et une discographie.

Yves LABERGE

Marc ST-HILAIRE, Alain ROY, Mickaël AUGERON, et Dominique GUILLEMET, (dirs.), *Les traces de la Nouvelle-France au Québec et en Poitou-Charentes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 308 pages. ISBN : 978-2-7637-8700-8

Ouvrage généreusement illustré et de grand format, *Les traces de la Nouvelle-France au Québec et en Poitou-Charentes* présente une série de lieux de mémoire du Québec et de la France qui évoquent une histoire commune sous le régime français. Deux types d'études alimentent cet ouvrage savant mais accessible. D'abord, les chapitres sur le Poitou-Charentes sous l'Ancien régime, avec des observations précises sur la pêche, les migrations vers la Nouvelle-France et le commerce entre les deux continents. Des gravures et des cartes situent les villes principales de l'époque : La Rochelle, Niort, Brouage (pp. 25, 26, 28, 29) et Rochefort (pp. 156 et 196). D'autres cartes démographiques situent les lieux de baptême des migrants français (pp. 50, 51). Plusieurs photographies – anciennes et récentes – montrent des lieux de mémoire ou commémoratifs, comme le monument commémoratif de Champlain, à Brouage et la maison natale du fondateur de Québec (p. 72). Plusieurs textes, comme ceux d'Aline Carpentier et Elsa Guerry, se penchent sur les origines des 102 « filles du roi » originaires du Poitou et des Charentes, qui partirent pour la Nouvelle-France (p. 102).

Inversement, environ la moitié des textes porte sur les vestiges de la présence française des 17^e et 18^e siècles qui subsistent au Québec : que ce soit à Tadoussac, Trois-Rivières, sur la côte de Beaupré ou à Québec. On commémore les pionniers, on célèbre les fondateurs, on érige des monuments en hommage aux familles souches et aux colons venus de France (comme Louis Hébert, p. 95). D'autres textes comme celui de l'historienne Nathalie Hamel présentent des reconstitutions historiques de l'époque de Champlain, comme le poste Chauvin de Tadoussac, qui fait revivre la traite des fourrures datant de 1600 (p. 151).

COMPTE RENDUS

Ouvrage fait de textes courts et comportant beaucoup d'encadrés facilitant la lecture par étapes, à petites doses, *Les traces de la Nouvelle-France au Québec et en Poitou-Charentes* permet de localiser des lieux chargés d'histoire qui existent toujours et fait en outre comprendre le rôle déterminant que ces sites ont souvent tenu dans les relations entre la France et la Nouvelle-France. Même les historiens les plus chevronnés apprendront beaucoup en lisant ce livre luxueux, d'une facture presque parfaite. Certains des textes donnent le goût de voyager, de visiter, de revoir ces endroits parfois près de nous, mais dont on ne mesure pas toujours toute la richesse patrimoniale. Notons qu'une version équivalente, avec une couverture différente, est parue simultanément en France sous le même titre mais chez un autre éditeur (La Crèche, Geste éditions, 2008 - *Cahiers du patrimoine* 90).

Yves LABERGE

ARTISTES VARIÉS, *Canada Folksongs 1951-1957*, Double CD + livret. Vincennes, Frémeaux & Associés, FA 5191, 2008, 2 heures.

Ce coffret très étoffé comprend 57 chansons sur deux disques CD et un livret bilingue de 24 pages ; toutes les pièces choisies ont été enregistrées durant les années 1950 par différentes formations anglophones et francophones du Canada. Ces artistes ne sont pas des célébrités comme l'ont été Félix Leclerc et Gilles Vigneault, mais leur musique est représentative du folklore canadien. La plupart de ces pièces proviennent des régions rurales et n'avaient pas été rééditées depuis leurs enregistrements initiaux en 78 tours. Parmi les titres à retenir, signalons une traditionnelle danse carrée d'influence irlandaise, interprétée par le légendaire violoneux québécois Jean Carignan (1916-1988) et à la gigue un dénommé Edgar Morin (à ne pas confondre avec le célèbre sociologue français).

Les styles sont très variés. J'y reconnais plusieurs chansons populaires entendues durant des fêtes familiales de mon enfance : « Ah ! Tu danses bien, Madeleine », « Auprès de ma blonde », « Vive la Canadienne ». On peut également entendre « Un Canadien errant », vibrant hommage à Louis Riel composé par M.-A. Gérin-Lajoie et interprété par Alan Mills et Gilbert Lacombe. Cette compilation comprend aussi deux pièces du folkloriste québécois Jacques Labrecque qui réfèrent à la France : « Laquelle marierons-nous ? », adaptée du folklore français, et « À Paris sur le Petit Pont », qui évoque le 4^e arrondissement parisien. Les douze dernières pièces – danses et lamentations s'apparentant aux musiques ethniques ou « primitives » – sont

COMPTE RENDUS

interprétées par des autochtones de l'Ouest canadien (Micmacs, Algonquins, Blackfoot, Cris) ; la dernière pièce illustre la tradition des « chants de gorge » du peuple Inuit.

Cette compilation assez unique intéressera autant les ethnologues, anthropologues, musicologues que les chercheurs en études comparées qui tenteront de situer des réseaux d'influences. En revanche, l'amateur de musique de fond ou de chansons populaires risque de se sentir dérouté par la plupart de ces pièces. Les arrangements restent plutôt rudimentaires et les mélodies sembleront parfois assez primaires ; on consommera chaque CD à petite dose. Comme son titre l'indique, la sélection couvre le folklore canadien en général et comprend peu de pièces en français ou d'artistes québécois ; d'autres disques de l'excellente compagnie française Frémeaux & Associés ont déjà été consacrés spécifiquement à la chanson québécoise et même au « western québécois ». On se procurera ces disques à la Librairie sonore, à Paris, ou sur Internet sur le site de l'éditeur.

Yves LABERGE

Hubert AQUIN, *Les sables mouvants / Shifting Sands*, Translation with Notes & a Critical Essay by Joseph Jones, Vancouver, B.C., Ronsdale Press, 2009. 109 pages. ISBN 978-1-55380-078-1

Cet ouvrage constitue un ensemble comprenant d'une part le texte français de la nouvelle « Les sables mouvants » et sa traduction anglaise « Shifting Sands » ; d'autre part, un appareil critique contenant une note sur l'image du titre et sa récurrence dans l'œuvre de l'auteur, suivie d'un essai du traducteur (également en anglais) portant sur la thématique de la nouvelle. Sont ensuite incluses des remarques sur l'édition elle-même et la traduction, domaine familier à Joseph Jones, bibliothécaire émérite de U.B.C. et auteur d'un livre de références littéraires (*Reference Sources for Canadian literary Studies*). L'ouvrage est également accompagné d'une brève biographie bilingue d'Aquin.

L'intérêt de cet ouvrage est d'offrir la première traduction anglaise de cette nouvelle du jeune Hubert Aquin (1953), œuvre qui marque un tournant décisif dans l'écriture de l'auteur, désormais libérée des conventions du discours narratif traditionnel ; la beauté violente de ses images sensuelles est fidèlement rendue par la traduction.

« L'appréciation de Marie-Claire Blais » placée en guise d'avant-propos par le traducteur rapproche la tragédie de l'amour présentée par la nouvelle de

La métamorphose de Kafka. Même atmosphère claustrophobique chez Aquin. Son héros attend sa bien-aimée dans la solitude d'une chambre d'hôtel étrangère, l'espère, la crée et la recrée... Dans un assez long essai « The Maleficent Vision and *Shifting Sands* », Jones explique les effets déstabilisants de cet amour par un phénomène de dédoublement du moi et de l'autre vus comme à travers une vitre. Il donne quelques exemples dont se décline le double en littérature, en particulier dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, *The Lost Stradivarius* de J. Meade Falkner, *The Man without Qualities* de Robert Musil. Les rapprochements donnent un éclairage intéressant sur la nouvelle provocante d'Aquin.

Marcienne ROCARD

Université Toulouse Le-Mirail

Jean-François MOUHOT, *Réfugiés acadiens en France (1758-1785) : l'impossible réintégration ?* Sillery (Québec), Septentrion, 2009, 456 pages. Illustré, Index, ISBN 2-89448-513-1 (L'auteur et l'éditeur ont eu la bonne idée d'augmenter l'ouvrage d'un accès à une base de données à l'adresse suivante : <http://www.septentrion.qc.ca/acadiens/recherche.php>).

L'ouvrage de Jean-François Mouhot, reprenant une thèse de doctorat soutenue en 2006, rend compte de recherches importantes dans une masse d'archives considérable. Depuis l'ouvrage fondateur d'E. Martin (*Les exilés acadiens en France au XVIII^e siècle et leur établissement en Poitou*. Paris, Hachette, 1936), de multiples articles ont été publiés, mais aucun regard global n'avait été porté sur les réfugiés acadiens en France, fruit d'une recherche minutieuse. C'est tout l'apport de cet ouvrage qui nous offre une relecture minutieuse des archives françaises et propose une assez vaste réinterprétation de la réalité acadienne en France entre 1758 et 1785.

Cet ouvrage débute par une vaste introduction amorcée par un historique relativement convenu de l'histoire acadienne, en insistant sur les différentes déportations vers la France. Cette introduction permet également de poser les problématiques majeures liées à l'identité, à l'intégration ou l'assimilation en France. L'ouvrage est divisé en trois thèmes essentiels : le premier reprend chronologiquement l'évolution du regard et de la politique de l'administration française à l'égard de ces réfugiés. Cette partie permet à l'auteur d'une part de mettre à jour les contradictions de l'ouvrage d'E. Martin et surtout de donner une nouvelle lecture de la masse considérable des archives françaises. J.-F. Mouhot peut donc conclure à l'échec de la politique française à l'égard de ces

COMPTE RENDUS

réfugiés entre 1760 et 1785 tout en remettant en cause avec justesse la réalité d'une volonté d'assimilation.

La deuxième partie de l'ouvrage, la plus novatrice, a trait à l'assistance à l'égard des réfugiés et aux difficultés économiques. L'auteur montre avec précision l'aspect aléatoire des aides financières et l'incertitude qui ne pouvait qu'en découler dans le quotidien des réfugiés. Au total, cette « solde », pourtant théoriquement importante accordée aux réfugiés, a bien pu être un facteur négatif d'une intégration pourtant souhaitée par la monarchie, en empêchant le cumul travail/solde et en limitant sans doute certaines unions matrimoniales par la difficulté à faire bénéficier un conjoint « français » de ces secours.

La troisième partie, intitulée « Jeux d'identités », est à la fois la plus importante car l'interrogation sur l'identité de ces réfugiés est fondamentale, et la plus discutable. L'auteur s'interroge ainsi sur les particularités identitaires de ces réfugiés acadiens au regard de l'élite le plus souvent administrative, sur la représentation qu'ont les Acadiens d'eux-mêmes et sur leur perception par les populations locales. J.-F. Mouhot montre bien l'ambiguïté de l'identité de ces exilés pour les administrateurs français (mais y a-t-il ambiguïté pour les acadiens eux-mêmes ?) qui, à la fois, les considèrent parfois comme régnicoles ou, en d'autres temps, peuvent s'étonner qu'ils ne soient pas encore intégrés. L'étude des mariages (p. 260 et suiv.) est, de ce point de vue, très intéressante et J.-F. Mouhot en fait une étude détaillée, mais dont l'approche est parfois discutable. Ainsi, le reproche essentiel que l'on peut faire à cet ouvrage – et cette étude précise l'illustre – est, en réalité, de ne pas définir exactement qui sont ces exilés acadiens, et donc de rester dans un certain flou. Quel choix faire pour définir, l'origine des Acadiens ? Ceux nés en Acadie (mais quelle Acadie et quand ?), ceux nés et n'ayant vécu qu'à l'île Saint-Jean ou sur l'île Royale doivent-ils être considérés comme Acadiens ? Si cette précision ne porte pas à conséquence sur les autres thèmes abordés dans cet ouvrage, ils sont primordiaux lorsqu'on essaie d'analyser le sens à donner à des unions. De même, le nombre d'individus et le statut social et familial est important. Ceci dit, l'un des apports de l'auteur est de montrer que les mariages exogames ne sont pas isolés. Globalement, plus on avance dans le temps et plus, en un lieu, le nombre d'exilés est réduit, plus on se marie en dehors du groupe des exilés. Si les mariages sont encore limités à Saint-Malo (27%) avant 1775, ils sont bien plus importants à Nantes après 1775 (plus de 40%). Reste que le statut des « Français ou Françaises » qui s'unissent à ces exilés n'est pas défini et, sans ce statut, aucune analyse sérieuse de la portée de ces mariages n'est tout à fait envisageable.

COMPTE RENDUS

L'ouvrage s'achève par un ensemble d'outils très précieux : un glossaire, quelques biographies, une bibliographie et des sources précises, des notes de renvoi très riches et un index précis. On regrettera cependant que, parmi ces appendices, une carte des « lettres entre Acadiens » (p. 321) n'ait pas été plus exploitée dans le cœur même du texte. De cette carte, trois périodes se dégagent : 1763-64 ; 1772-75 ; 1784. Ces périodes, qui semblent essentielles pour la population acadienne, seraient à mettre en relation avec l'évolution de la politique française à l'égard de ces réfugiés telle que présentée dans la première partie de l'ouvrage.

Au total, l'ouvrage de Jean-François Mouhot est bien d'un apport essentiel à notre compréhension de l'histoire des Acadiens en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et démontre la complexité de la situation de ces exilés tout en reprenant des problématiques qui, plus globalement, s'adressent à l'étude de toute population déplacée. Cependant, se pose le problème des sources et de leurs caractéristiques, ici avant tout des sources administratives dont on aurait aimé une présentation plus critique, notamment par l'habitude souvent prise par beaucoup de ces administrateurs, de recopier leurs prédécesseurs. Si cette masse considérable d'archives est analysée avec précision, elle ne peut refléter qu'en partie la réalité du vécu des réfugiés, et la représentativité de ce type de source pour analyser le ressenti des exilés eux-mêmes est discutable. Il reste donc localement une masse énorme de document à analyser, actes notariés, de justice, archives maritimes entre autres.

Damien ROUET
GERHICO, Université de Poitiers



33520 BRUGES (France)
www.impression-edition-gironde.com

Achevé d'imprimer en février 2010