



L'énonciation épistolaire dans le cinéma québécois et autochtone : la lettre envisagée comme vecteur identitaire et outil de mémoire

Karine Bertrand¹

Reçu : 30 août 2019 / Accepté : 16 octobre 2019

Résumé. Cet article se consacre à l'utilisation de la lettre dans le cinéma canadien, et plus particulièrement dans les films québécois mettant en scène des identités plurielles qui complexifient davantage la relation de cette province avec son identité et celle des autres. Nous voyons comment la lettre devient pour les Québécois migrants un moyen de communiquer avec leur histoire familiale et avec leur communauté d'accueil. Nous démontrons comment la lettre est un agent médiateur et un symbole unissant des cultures minoritaires en quête de racines pour les réalisateurs qui mettent en scène des protagonistes immigrants ou métissés. Nous explorons enfin la manière dont la lettre se met au service des peuples autochtones du Canada, victimes d'un génocide culturel, en participant à une décolonisation qui passe par le rétablissement des liens familiaux et communautaires. Nous souhaitons ainsi dresser un portrait général de l'utilisation de la lettre en tant qu'objet de mémoire et de conciliation dans le cinéma québécois et autochtone contemporains.

Mots-clés : cinéma québécois ; identité ; multiculturalisme ; peuples autochtones ; mémoire collective ; oralité

[es] La enunciación epistolar en el cine quebequense e indígena: la carta como vector identitario e instrumento de memoria

Resumen. Este artículo aborda en el uso de la carta en el cine canadiense y, en particular, en las películas quebequenses que ponen en escena identidades plurales que complejizan aún más la relación de esta provincia con su propia identidad y la de las demás. Vemos cómo la carta se convierte para los migrantes de Quebec en un medio para comunicarse con su historia familiar y con su comunidad de acogida. Demostramos cómo la misiva es un agente mediador y un símbolo que une culturas minoritarias en busca de raíces para los cineastas que ponen en escena a protagonistas inmigrantes o mestizos. Por último, exploramos la forma en que la carta se pone al servicio de los pueblos indígenas de Canadá, víctimas de un genocidio cultural, participando entonces en una descolonización que implica el restablecimiento de los vínculos familiares y comunitarios. Deseamos así ofrecer un retrato general de la misiva en tanto que objeto de memoria y de conciliación en el cine quebequense e indígena contemporáneos.

Palabras clave: cine quebequense; identidad; multiculturalismo; pueblos indígenas; memoria colectiva; oralidad

[en] Epistolary Enunciation in Quebec and Indigenous Cinemas: The Letter as Identity Vector and Memory Tool

Abstract. This article focuses on the use of the letter in Canadian cinema, and more particularly in Quebec films featuring plural identities that further complexify this province's relationship with its

¹ Queen's University (Canada)
E-mail: kb162@queensu.ca

identity and those of others. This article explores how the letter becomes a means for Quebec migrants to communicate with their family history and with their host community. It also shows how the letter is a mediator and a symbol uniting minority cultures in search of roots, for filmmakers who stage immigrants or mixed-race protagonists. Finally, I explore how the letter serves the Indigenous peoples of Canada, victims of cultural genocide, by participating in decolonization through the re-establishment of family and community ties. In doing so, the article provides a general picture of the use of the letter as an object of memory and reconciliation in contemporary Quebec and Indigenous cinemas.

Key words: Quebec cinema; identity; multiculturalism; Indigenous peoples; collective memory; orality

Sommaire. 1. Introduction. 2. Le cinéma québécois et la tradition du cinéma direct : de l'oral à l'écrit. 3. Le cinéma québécois et les identités plurielles. Liens filiaux et mère-patrie dans *Littoral* et *Incendies*. 4. Le cinéma autochtone et la décolonisation de l'esprit à travers la lettre parlée. 5. Conclusion. 6. Bibliographie.

Comment citer cet article. Bertrand, Karine (2019). L'énonciation épistolaire dans le cinéma québécois et autochtone : la lettre envisagée comme vecteur identitaire et outil de mémoire. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 305-324. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65390>

1. Introduction

Le texte épistolaire est difficile à théoriser. La multiplicité de ses formes et de ses utilisations offre une entrée privilégiée dans l'intimité des individus qui s'en servent comme espace de confession (récit autobiographique, lettres d'amour) ou parfois comme voie utilitaire à travers laquelle circulent des informations en lien avec les contextes culturel, politique, économique et social (Simonet-Tenant, 2004). Utilisée au Moyen Âge et à la Renaissance dans les milieux religieux et politiques, la lettre acquiert à travers le roman du XVIII^e siècle la faveur du peuple, en ajoutant aux récits fictifs des suppléments de proximité et d'effets de réel.

Au cinéma, l'adaptation du roman épistolaire à l'écran confère à la lettre de nouvelles dimensions. En outre, elle lui permet d'acquérir un visage et un corps, que ce soit à travers la juxtaposition d'une voix *off* qui lit une lettre, alors que défilent sous les yeux des spectateurs des paysages divers, ou en permettant tout simplement de voir (au lieu d'imaginer) les auteurs et les destinataires de ces missives. Dans plusieurs cas de figure, la lettre cinématographique devient l'outil principal de *l'acousmètre* (Chion, 1982), cette voix fantomatique, sans corps, qui oriente les modalités d'intervention de la lettre en alimentant l'aura de mystère qui flotte dans les interstices de silence qui séparent les mots les uns des autres. La voix se déploie et évolue alors en fonction des rythmes que lui imputent le style et la forme d'écriture qui lui sont dictés par la lettre. Par exemple, dans le film québécois *Léolo*, (Jean-Claude Lauzon, 1991) la voix acousmatique détachée du corps du protagoniste-narrateur utilise comme leitmotiv la lettre-poème, insérant dans son discours quelques phrases volées à l'écrivain Réjean Ducharme (*L'avalée des avalés*, 1966) pour raconter à l'auditoire l'histoire d'une identité usurpée par la folie. C'est ainsi que le récit autobiographique se pare à l'écran des différentes nuances de la lettre, adaptant ces dernières de manière à trouver un équilibre entre la transparence (la révélation de faits réels et véridiques) et la création d'un tiers-espace semi-fictif où la métaphore et le symbole donnent un nouveau relief à la structure et au contenu du récit.

En ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma canadien et québécois, héritiers d'une longue et fructueuse tradition documentaire alimentée et préservée par l'Office National du Film du Canada (ONF), la lettre se révèle souvent le personnage principal des récits de guerre et d'exil, où les protagonistes disparus ou expatriés sont momentanément ressuscités et rapatriés à leur lieu d'origine et à leurs familles à travers leurs écrits. D'une part, les images conservent (ou recréent, c'est selon) une trace visuelle des personnes disparues, actualisant la mémoire par un défilement des images qui empêche la fixation des souvenirs dans un temps immobile, tandis que la lettre offre un point d'ancrage au narrateur responsable de l'authentification du récit par la manière dont il le navigue, à l'aide de la voix et des images. Il en est ainsi dans le documentaire canadien *Letters from Karelia* (Kelly Saxberg, 2004) où la quête d'un fils pour retrouver les traces de son père Aate, un immigré finlandais et communiste engagé dans l'armée russe au moment de la guerre pour le territoire de la Karélie, s'accomplit par l'entremise des lettres que le père a adressées à sa fille et dont la famille a pris connaissance soixante ans après sa disparition mystérieuse. C'est à travers cette correspondance qu'est reconstitué le parcours du soldat, depuis son départ pour la Russie jusqu'à la veille de sa mort, par le truchement de l'appareil cinéma, qui lui invente une voix apte à redonner un sens à son expérience, à sa vie et sa mort. Or, au-delà du récit biographique d'un individu qui revit, à travers la preuve matérielle et incontestable de la lettre mise en images et lue tour à tour par la narratrice, le père, le fils et par la sœur, c'est l'histoire d'une communauté (les immigrés finlandais arrivés au Canada dans les années 1930) qui est racontée à travers ces missives. Le récit de vie, appuyé par des images et des documents d'archives (photos en noir et blanc, vidéo, lettres, reconstitutions), remplit alors quelques-uns des nombreux vides laissés par l'histoire, celle du règne d'un dictateur (Staline) maître de la disparition, et d'une communauté finlando-canadienne ayant perdu bon nombre des siens. De plus, l'omniprésence de la lettre confirme ce besoin de dire, de révéler « l'histoire d'une période, d'une société, et même d'une personne qui ne s'éveillent que lorsqu'elles sont déjà trop éloignées dans le passé pour qu'on ait la chance de trouver longtemps encore autour de soi beaucoup de témoins qui en conservent quelque souvenir » (Maurice Halbwach cité par Robic-Diaz, 2007 : 153). Le documentaire confirme alors par son utilisation de la lettre comme document d'archive, l'utilité et la validité de l'écrit personnel dans la restitution de fragments manquants de l'histoire (Image 1).

Par ailleurs, si les cinémas canadiens et québécois partagent certaines qualités, comme la prégnance du documentaire au sein de leur corpus et une utilisation symbolique des paysages et de la topographie canadienne omniprésente tant dans le documentaire que dans les récits fictionnels, ils sont généralement envisagés comme des entités distinctes. Le cinéma québécois diffère ainsi du cinéma canadien non seulement au niveau du langage (la grande majorité des films québécois sont réalisés dans le vernaculaire québécois depuis les années 1960) mais aussi, comme le souligne Bill Marshall, par la richesse et la diversité de son corpus, qui fait écho à la culture d'un peuple en quête d'une identité difficile à saisir et qui se cherche à travers des images éclatées, audacieuses et diversifiées (2001 : ix). Pour ces raisons, nous souhaitons dans cet article nous consacrer principalement à la lettre dans le cinéma du Québec, et plus particulièrement dans les films québécois qui mettent en scène des identités plurielles qui complexifient davantage la relation de cette province canadienne avec son identité et celle des autres.

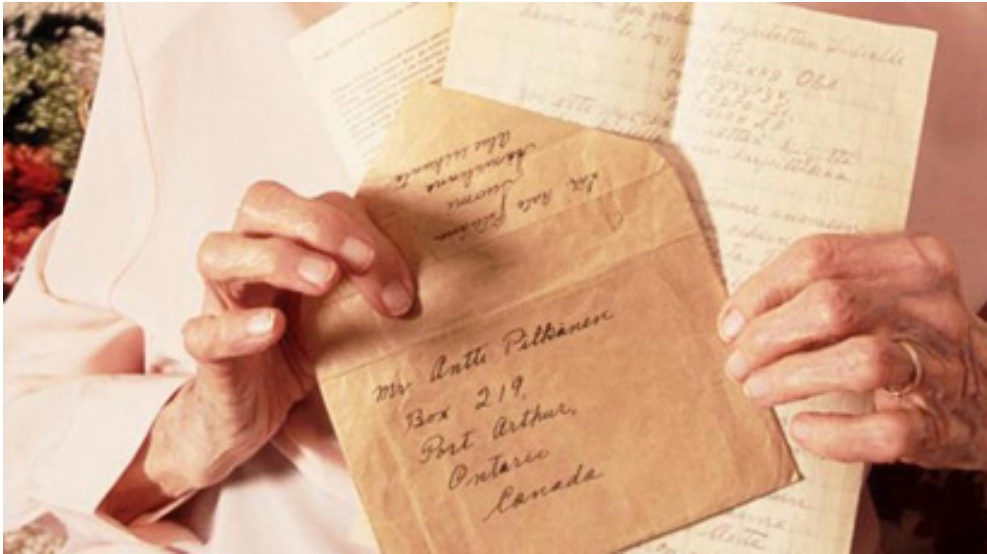


Image 1. *Letters from Karelia* (Kally Saxberg, 2004). Source : Capture d'écran.

En effet, en cette ère multiculturelle où l'immigration tient une place importante dans la configuration de l'imaginaire social et culturel québécois, nous verrons comment la lettre devient pour les Québécois migrants un moyen de communiquer avec leur histoire familiale, ainsi qu'avec leur communauté d'accueil. De même, pour les réalisateurs québécois qui tentent d'illustrer cette complexité en mettant en scène celui que Marshall nomme *l'Autre Immigrant* (2001 : 263-284), nous démontrerons comment la lettre est un agent médiateur et un symbole unissant des cultures minoritaires bien souvent en quête de racines, i.e. d'une mère-patrie (réelle et symbolique) prête à l'accueillir. Dans la même veine, nous explorerons les manières dont la lettre se met au service des peuples autochtones du Canada, victimes d'un génocide culturel et d'une assimilation pernicieuse, en participant à une décolonisation qui passe par une guérison de l'âme et par le rétablissement des liens familiaux et communautaires. Peut-être davantage absente dans le cinéma de fiction des réalisatrices québécoises, la lettre se donne à voir dans les courts-métrages documentaires de cinéastes femmes autochtones qui l'utilisent pour s'adresser à un vaste auditoire allochtone/autochtone, et qui tente de rejoindre à la fois l'individu et la nation. Nous souhaitons ainsi dresser un portrait général de l'utilisation de la lettre en tant qu'objet de mémoire collective et de conciliation dans le cinéma québécois et autochtone contemporain. À travers l'analyse filmique d'œuvres documentaires – *Le Grand Jack*, (Herménégilde Chiasson, 1987), *Napien - Bière* (Dolorès Bellefleur, 2013), *Lettre à mon passé* (Méline Quitich-Niquay, 2016) – et de fiction – *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004), *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010) – québécoises et autochtones, nous démontrerons l'importance de l'énonciation épistolaire dans l'affirmation d'identités québécoises en mouvance.

2. Le cinéma québécois et la tradition du cinéma direct : de l'oral à l'écrit

La lettre demeure pendant de nombreuses décennies un élément incongru pratiquement absent de l'histoire du cinéma québécois, qui se forgera peu à peu une place au sein d'une société qui privilégie l'oral à l'écrit, inscrivant au cœur de cette oralité la signature culturelle d'une nation qui porte sur ses épaules un passé lourd ; celui d'une société colonisée, pauvre, peu instruite et encore moins revendicatrice. Pour le peuple québécois culturellement minoritaire, l'oralité s'avère pendant de nombreuses décennies une pratique de résistance, d'affirmation et même de survie culturelle, comme l'explique Germain Lacasse :

Le cinéma oral, en tant que médium, constitue donc un lieu privilégié, et non pas obligé, pour l'expression et l'affirmation de sensibilités culturelles minoritaires, qui trouvent dans le dispositif du cinéma bonimenté une manière d'aborder les discours hégémoniques qui leur sont imposés et dont l'élaboration leur échappe habituellement [...] Ces pratiques démontrent une volonté délibérée de résister à l'institutionnalisation des formes cinématographiques et à leurs discours. (2000 : 2)

Cela dit, même après la disparition du bonimenteur-conférencier, ce personnage coloré qui traduisait, contextualisait et narrait les films en direct, le cinéma québécois demeure fondamentalement un cinéma oral, que ce soit à travers des conférences organisées autour des films (les représentants de l'ONF), par un commentaire prononcé en direct (les prêtres-cinéastes), par l'utilisation du commentaire en voix *off*, ou par des moyens techniques cherchant à recréer la médiation du bonimenteur. L'arrivée du cinéma direct, au début des années 1960, ce cinéma « qui capte en direct la parole au moyen d'un matériel léger, synchrone et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact "direct" avec l'homme, qui tente de coller au réel le mieux possible » (Marsolais, 1997 : 22) perpétue en un sens une tradition québécoise orale en donnant préséance à la parole vernaculaire et aux récits de vie captés en direct. Un des traits les plus remarquables du cinéma direct a été la destitution de la voix *off*, « au profit d'une parole populaire qui constitue désormais le tout – et la finalité – de l'énonciation documentaire » (Garneau, 2007 : 128). Ainsi, on voit le règne du narrateur omniscient céder sa place à celui d'une voix collective, par et pour le peuple. Or, cet évanouissement de la voix *off* a provoqué un déplacement du commentaire verbal, laissant peu de place à la lettre qui, dans le documentaire, utilise généralement le procédé de la voix *off* pour se faire entendre.

L'ère du direct marque l'arrivée d'une parole populaire souveraine qui, à partir de ce moment, ne quittera jamais complètement l'écran, se retrouvant la plupart du temps à l'avant-plan des films documentaires et de fiction. À ce jour, des cinéastes québécois comme Robert Morin et Philippe Falardeau construisent des œuvres inspirées du cinéma direct. Il existe par ailleurs quelques exceptions qui nous permettent de constater comment la lettre s'est jadis présentée dans le cinéma québécois comme un outil de mémoire. Par exemple, l'utilisation de la lettre rédigée par un Jésuite et lue à voix haute par un comédien dans *Mémoire Battante* (1983) d'Arthur Lamothe. Ce documentaire sur le peuple innu de la Côte-Nord du Québec, d'une durée totale de neuf heures, illustre clairement les contradictions historiques qui existent entre deux discours ; celui des peuples autochtones et celui de l'Église.

L'insertion d'une scène fictionnelle où la lettre fait une apparition soudaine mais remarquée au sein du documentaire devient alors un élément essentiel du récit car, en plus de briser la monotonie d'une longue explication donnée de vive voix par le cinéaste-narrateur sans intercession des images, elle nous renseigne quant à la complexité des relations Autochtones-Québécois, qui perdurent à ce jour (Image 2).



Image 2. *Mémoire battante* (Arthur Lamothe, 1983). Source : Capture d'écran.

À ce sujet, Bill Marshall, citant Todorov, écrira à propos des deux figures de l'expérience de l'altérité déjà présentes chez Christophe Colomb, que les autochtones sont décrits comme étant 1) égaux et identiques (égalité-identité) et 2) différents donc inégaux ou inférieurs (différence-inégalité) (2001 : 243). Tout comme dans le documentaire *Letters from Karelia*, la lettre, parce qu'elle dépend des représentations collectives de son époque, illustre ainsi les lieux de tension particuliers entre l'individuel et le social ; la lettre du prêtre-jésuite, qui reflète dans le film le témoignage des aînés Innus sur le rituel de la tente à sudation, sert de processus de validation de la parole des autochtones auprès des spectateurs, comme si, sans cette intervention allochtone confirmée par la lettre que l'on voit à l'écran, l'auditoire ne pouvait avoir pleinement confiance en ce qui est raconté par les Innus. La lettre se pose alors comme figure d'autorité, preuve incontestable de la supposée supériorité d'une nation civilisée qui possède et maîtrise l'écriture, versus l'oralité mouvante et dynamique des autochtones qui seront colonisés par la lettre et l'écriture mais qui, nous le verrons plus tard, s'en serviront à leur tour comme outil de décolonisation et de réappropriation culturelle. Quelque vingt ans après *Mémoire Battante* (Arthur Lamothe, 1983), le cinéaste inuk Zacharias Kunuk utilisera de manière analogue les récits de l'anthropologue et explorateur célèbre Knud Rasmussen dans son long-métrage *Le journal de Knud Rasmussen* (2005). Alors que le film est réalisé entièrement en

inuktitut et selon le savoir-faire et le savoir-être inuits, utilisant un mode collaboratif et respectant la culture et les traditions inuites, le cinéaste se sert des journaux d'un explorateur européen pour mettre en parallèle des discours qui se rejoignent ; celui du chaman inuk qui raconte ses croyances à l'écran et celui de Rasmussen qui relate par écrit les récits récoltés lors de ses expéditions dans l'Arctique. Or, dans le film de Kunuk, la culture inuite est principalement montrée de l'intérieur (Image 3). À la limite, les journaux de Rasmussen, invisibles sauf dans le titre du film, se présentent davantage comme un pont ou comme un objet de médiation entre le récit filmique et le spectateur. Le journal ne dévoile pas, il confirme, en ajoutant un point d'exclamation final à ce qui nous est montré par l'image. La mémoire collective inuite survit alors à travers une légitimation de la culture et des mœurs inuites telles que révélées par l'anthropologue dans ses journaux intimes.



Image 3. *The Journals of Knud Rasmussen* (Zacharias Kunuk, 2005).
Source : Capture d'écran.

De manière analogue, le docu-fiction *Le Grand Jack* (1987) d'Herménégilde Chiasson raconte, au-delà du récit biographique du grand écrivain américain d'origine canadienne-française Jack Kerouac, un pan d'histoire du Québec ou, du moins, des Canadiens-Français ayant dû s'exiler aux États-Unis pour travailler dans les manufactures de textile afin d'assurer la survie de leur famille, au début de la décennie 1910. Construit telle une mosaïque où se superposent les entrevues avec des proches de l'écrivain, des documents et photos d'archives et bonne quantité de scènes reconstituées, le texte du film reflète les préoccupations du cinéaste d'origine acadienne. Les thèmes récurrents de la langue, de l'exil, de l'américanisation et de l'errance demeurent au cœur des écrits comme des œuvres filmiques de Chiasson, en partie parce qu'ils reflètent l'histoire d'une Acadie démantibulée et forcée de prendre racine en terre étrangère. Avec *Le Grand Jack*, le documentariste exprime ainsi « la mélancolie irrésorbable, la mélancolie des francophones,

le blues des Français d'Amérique... Un mal de vivre aussi grand que celui des coureurs des bois » (Chiasson, 1987 : 8).

Ce récit de la lutte mais aussi d'une *survivance* (Vizenor, 2008) canadienne-française qui s'américanise sans pour autant oublier ses origines (après tout, la devise du Québec demeure à ce jour *Je me souviens*) est symbolisé par le parcours de Kerouac. Le générique du début nous informe que « tout mon savoir provient de mes origines canadiennes-françaises »². C'est en outre à travers la voix de Chiasson, qui assure la narration partielle du récit, que se fait entendre Kerouac, le narrateur semblant lire des fragments épars d'un journal intime ou d'une lettre qui aurait été écrite par Kerouac et possiblement retrouvée dans ses carnets (Image 4). Cette voix, celle de l'intime et du rapprochement, s'amalgame aux autres témoignages plus distants et sert à appuyer la thèse du réalisateur, celle d'un tiraillement identitaire que seule la pensée intime de Jack Kerouac peut ici valider. C'est à travers elle que ressort la poésie de l'œuvre et du mythe de l'écrivain, dont l'œuvre traduit une « exaltation poétique de l'Amérique plurielle et vagabonde où chacun appartient à une minorité : le continent amérindien, noir, hispanique, notre Amérique et celle de tous les autres » (Lapierre, 2004 : 1). En ce sens, il existe au sein du film épistolaire, « cette tendance paradoxale, cette double tension qui s'exerce entre une quête de l'intime et un regard sur le monde extérieur, sur le théâtre où cette quête s'enracine » (Quémener, 2007 : 191). La lettre et le récit intime portés par une voix qui redonne vie à un être disparu, symbole d'une nation minoritaire cherchant sa propre mouvance, se met encore ici au service du cinéma québécois et d'une quête d'identité construite à partir de références temporelles, et pour qui « la relation au passé est importante pour comprendre la complexité et les variations de la figure identitaire » (Poirier, 2004 : 12).



Image 4. *Le Grand Jack* (Herménégilde Chiasson, 1987). Source : Capture d'écran.

² Toutes les traductions de citations originales sont de nous.

3. Le cinéma québécois et les identités plurielles. Liens filiaux et mère-patrie dans *Littoral* et *Incendies*.

Parce que la modernité (1960) et l'époque post-moderne (1980) s'installent tardivement au Québec, nous devons attendre la fin des années 1990 et le début des années 2000 pour voir arriver sur les écrans québécois un plus grand nombre de récits qui posent plus spécifiquement la question de l'immigration et du multiculturalisme. En effet, l'émergence de la postmodernité au Québec (comme ailleurs) fait en sorte que l'on voit se multiplier les micro-récits, dans un monde où les individus posent leurs propres fins et où ces matériaux ouvrent la porte à l'émergence du communautarisme et du multiculturalisme (Gnouros, 2009 : 1). À première vue, si la question autochtone problématise l'identité québécoise en se référant à son passé, la question immigrante parle plutôt du futur d'une société qui a du mal à se définir. De même, alors que la plupart des groupes ethniques « s'intègrent bien à la société canadienne, conservant à la maison ou dans leur communauté leurs propres symboles ou affectivité ethnique » du côté du Québec, il existe toujours cette peur de se voir dominer par « l'Autre » qui choisira par exemple de plus ou moins s'intégrer à une culture québécoise distincte du reste du Canada (Marshall, 2001 : 263). Au cinéma, on relève, au début du XX^e siècle, deux motifs principaux évoluant autour du thème de la mémoire et de l'identité : les relations père-fils (et j'ajouterais les relations filiales en général) ainsi que l'interculturalité qui se veut « une exploration des ramifications ethnoculturelles de la part de plusieurs cinéastes désireux de savoir ce qu'il en est de ces racines que des mouvements migratoires ont plus ou moins vouées à l'oubli » (Bachand, 2008 : 58). C'est ainsi que le récit des origines « et de ses violences constitutives » qui soumettent « le sujet à la question de son identité composée » dévoilent les difficultés d'adaptation et les tiraillements liés à la nouvelle réalité des identités plurielles québécoises (58). Ce phénomène est visible dans des longs-métrages de fiction tels que, *La Position de l'escargot* (Michka Saäl, 1998), *L'Ange de goudron* (Denis Chouinard, 2001), *Mémoires affectives* (Francis Leclerc, 2004), *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004) et *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010). C'est en outre dans *Littoral* et *Incendies* (tous deux adaptés d'une pièce de théâtre de Wajdi Mouawad) que l'on retrouve le motif de la lettre exprimée sous forme de missive en provenance d'outre-tombe, et dont l'identité des transmetteurs (le père dans *Littoral* et la mère dans *Incendies*) confirme la relation étroite qui existe entre lettre et filiation et entre lettre et mémoire, deux thèmes par ailleurs chers à Mouawad.

Dans le *road movie* *Littoral*, Mouawad reprend les motifs de la quête identitaire et des relations père-fils chers au cinéma québécois, pour les transporter dans un ailleurs peuplé de figures métaphoriques et de lieux fictifs qui prennent forme comme par magie au milieu d'un désert sans nom. Réalisé en terre québécoise et albanaise avec pour interprètes des comédiens albanais (dans le rôle de soldats syriens) parlant un dialecte de leur pays, *Littoral* est en cela un exemple prégnant de *road movie* interculturel « se saisissant de l'espace faisant jonction entre un univers culturel et un autre pour mettre en évidence un état de précarité culturelle » (Gin, 2008 : 35) qui existe à ce jour au Québec.

Dès les premières séquences, le film nous met en présence de ces espaces insaisissables peuplés d'ellipses, d'abord à travers le silence qui entoure la mort enneigée du père absent, retrouvé mort sur un banc de parc le jour de l'anniversaire de son fils. Désormais orphelin de père et de mère, Wahab, un jeune Québécois d'origine liba-

naise, décide au grand dam de sa famille d'enterrer la dépouille de son père dans son pays d'origine, dont il ignore par ailleurs la langue, les mœurs et la géographie. Au cours de ce voyage initiatique, il apprend à découvrir son père, par l'intermédiaire de lettres audio préalablement enregistrées par celui-ci et qui lui révèlent fragment après fragment l'itinéraire intérieur de l'homme, de l'époux, du père et enfin de l'exilé. La trame narrative se déploie ainsi autour du thème majeur de la mémoire ; une mémoire exacerbée par le contenu des bandes audio où la voix paternelle amène Wahab à revisiter le pays de ses ancêtres afin de trouver une sépulture digne de son géniteur. En même temps, la voix du père l'invite à un voyage intérieur dans le temps, où ses parents, qui se sont tus de leur vivant, exhument dans la mort les secrets de leur passé. À cet égard, le médiéviste Paul Zumthor (2008) écrira à propos de la voix qu'elle renvoie aux origines profondes de l'être, tout en présentant, de par son épaisseur et sa densité, une corporéité qui participe « à la constitution et à la reproduction d'une mémoire culturelle implicite et explicite où elle [...] devient porteur de discours implicites sur le temps collectif » (Lozonczy, 1997 : 891). Si l'oralité médiatisée – ici la voix du père enregistrée sur cassette audio – parvient à restituer « à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue » (Zumthor, 2008 : 174), la lettre du père, incarnée par sa voix, se dote d'un pouvoir d'influence qui diverge de celui de la simple lettre écrite, par sa capacité à « traduire les nuances affectives les plus fines » (171).

De même, utilisée en parallèle avec le cadre (à travers les photos de ses parents qui prennent momentanément vie à l'intérieur de celui-ci), la lettre d'outre-tombe fait apparaître au cœur du récit un espace ludique qui abolit les frontières séparant le rêve de la réalité, dans une organisation séquentielle « entièrement composée de glissements, d'un temps vers un autre et d'un lieu vers un autre [...] de la vie vers la mort et de la mort vers la vie qu'elle engendre, du réel vers le rêve avec lequel il perd ses frontières » (Loiselle, 2004 : 12) (Image 5). Selon Mathilde Girard, la mémoire « surgit comme une coupe synchronique dans le réel ; aussi toute expérience de mémoire souffre-t-elle de la folie de ce soulèvement anachronique, de cette rupture de sa durée : retour du refoulé historique d'emblée traduit, imprimé, et réenregistré au présent » (2008 : 258). Dans *Littoral*, les procédés intermédiaires d'inscription de la mémoire (lettre audio et cadre mouvant) serviront de repères chronologiques au spectateur, en l'informant, en même temps que Wahab, du pourquoi de l'absence du père et de la mort de la mère, chaque cassette audio remplissant un vide créé par cet espace intermédiaire de la mémoire où se reçoivent histoire et identité. Or, ce voyage mémoriel ne se déroulera pas sans heurts ; pour Wahab, la route sera à la fois un lieu réel, chemin hostile jonché d'obstacles (mines anti personnelles, vol du cadavre de son père, destruction du cimetière ancestral, mort d'un compagnon) qui retardent sans cesse le moment de son arrivée en terre hospitalière, et un lieu virtuel où prend place la métamorphose du jeune homme confronté à son identité. Cette position vécue par Wahab, où lui-même se retrouve dans le rôle de l'étranger, par exemple lorsqu'on lui demande d'où il vient, lui fait prendre conscience de la précarité de ses racines. Ce questionnement sera présent chez tous les personnages rencontrés par le personnage principal au cours de son long périple dans un Liban symbolique, qui emprisonne plus qu'il ne libère les protagonistes qui portent sur leurs épaules le poids du silence filial. Un silence paralysant interrompu par les bandes audio (i.e. la voix du père) et qui oriente le parcours en apparence circulaire du fils en lui donnant une direction de plus en plus claire. Ce sera finalement aux limites frontalières du pays, au bord de la mer ayant jadis accueilli les étreintes de

ses parents, que Wahab procèdera à l'*emerrement* de son père, dans ce lieu nomade propice à l'expiation et au renouvellement. Ce retour à la mer (mère) marquera la fin de l'aventure œdipienne pour le fils qui, à travers ce rituel de l'*emerrement*, trouvera une paix relative face aux blessures générées par l'absence du père, temporairement ressuscité à travers la lettre audio portée par la voix.



Image 5. *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004). Source : Capture d'écran.

Troisième volet du tryptique *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad, la pièce de théâtre *Incendies* est portée à l'écran en 2009 par le cinéaste québécois Denis Villeneuve. Faisant partie de la nouvelle génération de jeunes cinéastes québécois prônant le retour du film d'auteur (dont font partie Philippe Falardeau, André Turpin et Manon Briand), le réalisateur propose avec *Incendies* un *road movie* poétique qui raconte, au-delà d'une quête mémorielle et des relations mère-fille, l'histoire d'une réconciliation identitaire. Le film reprend quelques thèmes explorés dans *Littoral* (quête identitaire, liens filiaux, retour au pays ancestral, la route envisagée comme lieu de danger, etc.) en leur infligeant cependant un traitement différent. Par exemple, au niveau du montage, qui sera davantage fluide, et par l'utilisation de *flashbacks* qui imputent une cadence particulière à la trame narrative, en ponctuant les allers-retours entre le passé (de la mère) et le présent (de la fille).

Qui plus est, le film, à qui l'on reproche « la volonté d'une fiction historico-politique anonyme et une Histoire apparente mais négligée » (Croteau, 2011), est tourné en Jordanie et au Québec, avec des acteurs québécois et belges qui joueront le rôle de personnages libanais. De manière analogue à *Littoral*, les images que l'on nous sert sont celles « d'un lieu, d'une langue, d'un accent, de visages qui rappellent “ un certain pays ” qui [dans *Incendies*] ne sera jamais nommé, le Liban » (Croteau, 2011).

Contrairement à *Littoral*, où la figure mâle prédomine, *Incendies* propose une quête associée essentiellement au destin de deux femmes, Narwal et sa fille Jeanne. C'est en outre à travers le parcours de vie de la mère que nous comprenons comment

sont vécues les problématiques associées à l'identité et à la culture chez les femmes, pour qui le phénomène de migration est relativement récent :

Alors que dans le passé la migration était un phénomène essentiellement vécu par les hommes, la femme suivant l'homme en tant que membre de sa famille, la nouvelle migration est caractérisée par la mobilisation des femmes qui voyagent seules, laissant leur famille derrière ou se présentant comme l'agent stimulateur premier dans la relocation de leurs relations. (Mazierska et Rascaroli, 2006 : 140-141)

Le film raconte ainsi, à l'aide d'une narration non chronologique, le voyage de Jeanne et de son frère jumeau au Liban suite à la lecture du testament de leur mère Narwal, qui leur lègue deux lettres ; la première à remettre à un père qu'ils croyaient mort à la guerre et la seconde à un frère dont ils ignoraient jusqu'alors l'existence (Image 6).



Image 6. *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010). Source : Capture d'écran.

Parce que son frère Simon refuse de partir avec elle, Jeanne entreprend seule ce pèlerinage qui la contraint à marcher les mêmes chemins parcourus par sa mère trente ans auparavant, afin de découvrir le passé de celle-ci et, par le fait même, le secret de ses propres origines. C'est donc par l'intermédiaire de Jeanne et surtout à travers les routes tortueuses de la campagne du Liban que nous sont révélés, morceau par morceau, les épisodes de la vie de Narwal ayant conduit à son exil. Blessures amoureuses, rejet de la famille, abandon forcé de son premier-né, emprisonnement et viol par le fils délaissé devenu enfant-soldat, les paysages arides ainsi que les routes peuplées de danger, envahies par les machines de guerre et par des figures de haine et de destruction, refléteront le passage obligé de Narwal en terre libanaise, et son éventuelle rébellion contre la vie. Jeanne, en revivant à travers le témoignage des personnages rencontrés en cours de route les épisodes marquants de la vie de sa

mère, verra quant à elle toutes ses certitudes face à son identité réduites en cendres. Ce sera finalement son frère Simon qui, venu la rejoindre au Liban dans la seconde moitié du film, rassemblera les pièces manquantes du casse-tête immense que se révèle être leur identité. Dans un mouvement circulaire qui suggère une projection vers *l'à venir*, les jumeaux retourneront au Québec afin de mener à bien leur mission, soit de remettre les deux lettres à leur père/frère ayant migré au pays quelques années plus tôt. Ces deux lettres contiennent à la fois la sentence, celle d'une victime qui condamne son fils/geôlier/violeur au silence, et la rédemption, celle d'un fils porté par une mère qui lui pardonne tout au nom de l'amour :

– Lettre au père (Nawal l'a reconnu à la piscine) : « Je suis votre n°72. Cette lettre vous sera remise par nos enfants. Vous ne les reconnaîtrez pas. Ils savent qui vous êtes. A travers eux, je veux vous dire que vous êtes encore vivant mais bientôt vous vous taisez je le sais car le silence est pour tous devant la vérité. La pute n°72 ».

– Lettre au fils : « Je parle au fils, pas au bourreau. Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours. C'est la promesse que j'ai faite à ta naissance. Je t'ai cherché toute ma vie. Tu as ton tatouage sur le talon droit, je l'ai vu. Je t'ai reconnu. Console-toi, rien n'est plus beau que d'être ensemble. Tu es né de l'amour, ton frère et ta sœur sont donc nés de l'amour. Rien n'est plus beau que d'être ensemble. Ta mère Nawal. Prisonnière n°72 ».

Enfin, la lettre aux jumeaux annonce à la fois la fin d'une histoire, celle de la mère qui pourra enfin reposer en paix, et le début d'une autre, celle d'identités mises à nues et complexifiées à travers le double lien filial des jumeaux à leur père/frère :

– Lettre aux jumeaux : « Le silence sera brisé. Vous pourrez mettre une pierre sur ma tombe et graver mon nom. Où commence votre histoire dans l'horreur ou dans l'amour. Il faut briser le fil de la colère ».

Verbalisées via la voix d'outre-tombe de la mère qui, l'espace d'une scène, reprend sa place au sein de la cellule familiale, les lettres deviennent alors garantes d'une mémoire familiale consolidée par les paroles prononcées (par la mère) et entendues par l'auditoire. La cartographie vocale et sonore que devient la lettre, et où la voix déborde la parole, fait en sorte que les limites visuelles de l'image soient dépassées pour remplir, dans la diégèse, l'espace qui se fait corps avec la parole entendue. Ainsi, comme le souligne Paul Zumthor, « l'ensemble des valeurs attachées à l'existence biologique de la voix s'inscrivent simultanément dans le sentiment linguistique des auditeurs et dans leur imagination » (2008 : 173). Le *matrimoine* familial est donc consolidé par l'objet unique que constitue les lettres et la voix qui les récitent.

Or, le périple des jumeaux, contrairement à celui de Wahab, se termine sans qu'il y ait de véritable réconciliation entre ces derniers et leurs parents. L'identité demeure embrouillée dans la toile empoisonnée des liens filiaux et d'une mémoire, celle de Narwal, qui s'exprime à partir d'un lieu d'où elle ne peut émerger que par fragments, dans les interstices des mots (si peu nombreux) rédigés sous le couvert de la blessure et de l'amour. Dans le contexte plus grand du cinéma québécois, les deux longs-métrages nous rappellent que dans un Québec multiculturel, culture et identité sont rapportées à une dynamique plurielle où la lettre devient le médiateur symbolique qui participe aux restructurations des identités en mouvance.

4. Le cinéma autochtone et la décolonisation de l'esprit à travers la lettre parlée

Alors qu'un rapport qui date de 1992 démontrait qu'il existe entre les Autochtones et les Québécois plus qu'avec toute autre province « la distance sociale la plus faible », les conclusions récentes du rapport de la Commission Vérité et Réconciliation du Canada (2015) ainsi que les résultats de *L'enquête sur les femmes autochtones disparues et assassinées* (2019) démontrent la teneur des conséquences de la colonisation sur les peuples autochtones qui n'ont pas été épargnés par le Québec (Marshall, 2001 : 239). À cet effet, la Crise d'Oka de 1990 a mis en évidence l'énorme fossé culturel qui séparait les Premières Nations du peuple québécois. Victimes d'une colonisation culturelle, linguistique et territoriale qui s'est manifestée entre autres par l'assimilation des enfants arrachés à leur famille et placés dans des pensionnats où ils étaient fréquemment battus et agressés sexuellement (1820-1990), les Premiers Peuples ont adopté de force la langue du colonisateur, délaissant (du moins partiellement) une culture orale pluridimensionnelle pour se conformer au système d'écriture de la société dominante. Or, l'émergence récente d'une littérature proprement autochtone change quelque peu la donne, car plusieurs auteures (Joséphine Bacon, Leanne Betasamosake Simpson, Natasha Kanapé Fontaine) ont appris à manipuler la langue du colonisateur de façon à faire entendre le rythme, les explosions sonores, le timbre et la poésie de la langue maternelle. De même, comme le souligne Sarah Henzi, certains écrivains explorent les possibilités de renégociation de la langue en y intégrant « des mots, des expressions, voire des phrases complètes de leur langue maternelle à leurs écrits de langue anglaise ou française » (2010 : 79). Ce processus leur permet de redécouvrir certaines dimensions de leur propre langue aujourd'hui disparues. De même, en ce qui concerne plus spécifiquement les nouvelles générations, dans un contexte où dans la plupart des communautés la jeunesse (moins de 30 ans) représente plus de la moitié de la population (cette proportion pouvant même atteindre 70%), la question de la transmission culturelle face aux relations intergénérationnelles demeure une préoccupation première ainsi qu'un enjeu de taille. Les réalités contemporaines des dernières générations est le plus souvent abordées en termes de rupture culturelle, de crise identitaire ou encore de pertes de repères (Jérôme, 2005 : 3). D'ailleurs, plusieurs auteurs – dont Sylvie Poirier (2009), Natasha Gagné et Jérôme Laurent (2009) – mettent en lumière les défis de la jeune génération qui, face à une dualité quotidienne, doit s'atteler à des tâches colossales. Parmi celles-ci, nous retrouvons le retissage de l'ordre social, l'exploration de nouvelles voies d'engagement avec les allochtones ainsi que la redéfinition des institutions, et ce « à partir de la réalité des communautés contemporaines et d'un nouveau rapport (sédentarisation) avec le territoire » (Poirier, 2009 : 26).

À cet effet, le cinéma se présente comme un outil idéal de remédiation de la parole et de la tradition orale, car il allie les qualités de la lettre écrite (intimité, adresse personnelle, trace qui perdure) à celles davantage technologiques du cinéma (montage, alliance du son de l'image et du mouvement, techniques de narration). Ces techniques permettent l'autochtonisation des médiums de l'écriture et du cinéma, à travers des stratégies de réappropriation qui impliquent entre autres l'utilisation de la lettre comme objet de guérison, donc de décolonisation individuelle et collective. Parce que le cinéma s'avère suffisant lorsqu'il s'agit de traduire les subtilités des langues et de la culture orale, la lettre ne fait que de brèves apparitions dans les films réalisés par des réalisateurs autochtones. Nous la retrouvons principalement dans

quelques courts-métrages issus du projet Wapikoni Mobile, un studio ambulant de création audiovisuelle qui permet aux jeunes de créer une œuvre à travers des ateliers audios/vidéos.

Utilisée principalement par les jeunes femmes comme forme privilégiée de l'expression féminine, la lettre parlée s'allie à la voix et à ses dispositifs différents pour « orienter la perception des images et donner du relief à ce qui est présent dans leur silence » (Tourneur, 2014 : 12). À cet égard, il est intéressant de noter que la grande majorité des cinéastes autochtones au Canada sont des femmes, qui utilisent le médium du cinéma pour continuer de jouer les rôles imputés par la tradition : enseignantes, guérisseuses, conteuses, propagatrices de la connaissance. La lettre devient alors un outil pédagogique et de guérison individuelle et communautaire, en révélant à la fois l'intime et le public, et ce que l'on pourrait nommer les *politiques de l'âme*. Dépouillés de tout artifice, les courts-métrages réalisés par ces jeunes femmes sont en fait des lettres-poèmes, des lettres-confessions, films personnels et autobiographiques, écrits à la première personne et qui ne peuvent être appréhendés par les seules notions de genre (documentaire, fiction, poétique, expérimental). Ils posent également les questions de l'adresse du film : qui est le véritable spectateur concerné ou imaginé pour ces lettres filmées ?

Par exemple, dans le court-métrage *Napien - Bière* (2013) de la cinéaste innue Daphnée Bellefleur, une enfant adresse une lettre à la bière, dans laquelle elle lui fait part des torts que celle-ci cause à son père et à sa famille. Des images disparates où défilent des scènes de sa vie et de nombreux événements (anniversaire, rencontres familiales, marche dans le village, activités traditionnelles) gâchés par l'abus d'alcool de son père nous aident à comprendre le contexte dans lequel l'enfant situe son discours, alors qu'on la voit assise à une table, dessinant son père avec une bouteille de bière à la main. La voix de l'enfant récite quant à elle la lettre qu'elle a écrite et qui devient à la fois une missive qui dénonce le rôle que tient l'alcool dans sa vie et une supplication à peine voilée, dirigée vers son père. Nous comprenons rapidement que la lettre s'adresse à l'instance paternelle qui demeure par ailleurs tout au long du récit une victime et non un accusé tenu responsable de ses actes :

Aujourd'hui j'écris une lettre à celle qui fait du mal à mon père et à ma famille. La bière. Bière tu es souvent présente dans la vie de mon père, alors que lui est souvent absent de ma vie. Depuis que je suis née, il m'oublie souvent. Et toi la bière, tu es toujours en train de saouler mon père. Bière, tu es en train de briser mon père. Tu l'as mis en prison plusieurs fois. Bière, tu es en train de détruire l'homme que j'aime. Mon père a oublié comment bien vivre. L'entraide innue, la vie traditionnelle, la famille, l'amour.

De même, de façon détournée, la lettre nous renseigne quant aux conséquences de la colonisation sur le mode de vie traditionnel innu. L'introduction de l'alcool par les Européens et son utilisation par les autochtones dépossédés de leur identité est une partie intégrante (et longtemps mise de côté) de l'histoire du Québec et du Canada. Or, au-delà de l'aspect éducationnel et dénonciateur de la lettre, la dernière séquence d'images du court-métrage se veut porteuse d'un message d'espoir. On y voit l'enfant dans sa tenue de *regalia* (vêtements traditionnels innus) déployer une couverture de médecine et offrir des herbes médicinales (le tabac, la sauge) au feu qui les portera jusqu'au ciel. Ces gestes sont accompagnés d'une *prière* ou plutôt

d'une demande à l'univers : que la bière laisse son père tranquille et qu'il retourne aux valeurs de sa culture. Suite à cette demande, on aperçoit le père qui se dirige vers sa fille, pénètre le cercle de danse sacré et s'engage avec elle sur une voie où la circularité et l'enracinement sont de mises (Image 7). Ici, l'autochtonisation du médium cinématographique se fait à travers une voix qui récite en langue innue le contenu d'une lettre parlée, c'est-à-dire qui n'a jamais existé sur papier, et qui se contente d'être remédiée de l'oral à l'écran. Le film célèbre alors ce que l'auteure Maori Linda Tuhiwai Smith (1999) nomme les 25 projets de décolonisation autochtone, et qui comprennent des actions telles que : témoigner, partager, se souvenir, connecter, raconter des histoires, réclamer et bien entendu, autochtoniser. L'utilisation de la lettre dans un format qui célèbre la tradition orale devient alors un geste de décolonisation et de réappropriation culturelle de la part de la cinéaste qui utilise un médium allochtone et contemporain pour exprimer sa survivance.



Image 7. *Napien- Bière* (Daphnée Bellefleur, 2013). Source : Capture d'écran.

Dans cette veine, *Lettre à mon passé* (2016), de la réalisatrice attikamekw Méлина Quitich- Niquay, est une lettre intime que la cinéaste adresse à une version plus jeune d'elle-même. Plus qu'une lettre-confession, la missive devient, à travers son énonciation à l'écran, une lettre-pardon mais aussi une lettre d'adieu à un passé avec lequel elle souhaite faire la paix, à une vie qu'elle souhaite reconstruire par un nouveau discours et des images qui effaceront en quelque sorte les souffrances vécues antérieurement. De type expérimental, le court-métrage est peuplé d'images symboliques qui illustrent les propos de la narratrice. Par exemple, la première séquence, filmée en noir et blanc, nous offre une magnifique contre-plongée du ciel et de la course des nuages, alors que la voix qui les accompagne nous parle de la dépression en termes de « gros nuage qui met de la noirceur partout » (Image 8). Par la suite, une succession de plans courts donnent à voir la souffrance engendrée par un état dépressif, par l'intermédiaire de symboles tels que : un visage dessiné sur une feuille de papier, et dont on arrache un à un les morceaux, deux mains ouvertes vers le ciel et sur lesquelles tombent des

gouttes de sang et enfin un verre d'eau claire qui se remplit d'encre noire. S'adressant à la jeune fille qui se laissa jadis entraîner par ses pensées noires, la cinéaste-narratrice démontre sa compréhension d'un état d'âme que vivent plusieurs jeunes autochtones aux prises avec la dépression et avec des intentions de suicide : « C'est comme si on attendait de toi que tu portes des démons comme on porte un collier [...] tu te caches, tu restes chez toi, tu ne fais rien, tu es dans un trou noir et tu ne vois pas d'issues. Tu penses que tout va devenir de pire en pire et que la meilleure option est d'en finir. Ce sentiment que tu as ce n'est qu'un symptôme ».



Figure 8. *Lettre à mon passé* (Mélina Quitich-Niquay, 2016). Source : Capture d'écran.

Dans la seconde moitié du court-métrage, la lettre prend une direction nouvelle, accompagnée par des images en couleur où se déploient des actions concrètes. Exprimée sous forme de conseils et de recommandations, au-delà du rappel à soi-même, la lettre s'adresse plus explicitement à un auditoire constitué de jeunes autochtones qui sauront se reconnaître dans un discours qui prône la guérison et la prise en charge autonome de leur destinée par les individus touchés par la dépression :

Trouve quelque chose que tu aimes et fais-le. Apprends un instrument. Intéresse-toi à la nature, à l'histoire, à l'espace, à l'art. Fais-toi de nouveaux amis. Sors de ta zone de confort et parle aux gens. Promène-toi en forêt et vois toutes les belles choses qui t'entourent, les belles choses qui t'attendent. Accroche-toi tant que tu peux parce que la vie est toujours la meilleure option.

L'esthétique privilégiée par la cinéaste fait montre d'une volonté d'autochtoniser l'image en 1) donnant préséance à la parole, car l'aspect visuel du court-métrage sert avant tout de support à la voix et 2) en favorisant des images tournées dans la communauté et où la nature tient un rôle de premier plan. Il en va ainsi pour d'autres réalisations autochtones où la lettre, en tant qu'objet immatériel, sert de médiateur entre l'émetteur et le récepteur. Elle facilite un processus de communication plus ou

moins complexe, au sein de cultures où la parole, longtemps déployée et transmise à l'oral, est synonyme d'économie de mots ; une stratégie qui fait partie de ce que Walter Ong nomme « les psychodynamiques de l'oralité » (1982 : 34), et qui décrivent certaines qualités/éléments qui permettent à la parole d'être retenue et transmise au fil du temps. À la base de ces dynamiques qui contribuent au développement d'une mémoire orale efficace, Ong identifie la capacité, chez les sociétés orales, de penser en fonction des relations entre les mots proférés et la vocalité ainsi qu'avec le corps, l'intégration de certaines pratiques ou motifs qui facilitent l'articulation d'une pensée claire et compréhensible. Dans cette optique, la lettre revêt dans les courts-métrages issus du Wapikoni Mobile les caractéristiques propres aux psychodynamiques de l'oralité, se présentant sous les couleurs d'une lettre-poème – *Lettre à mon passé* –, d'une lettre-chanson – *Lettre à Yannick* (Joey Ruperthouse-Carrier, 2013) –, d'une lettre-histoire – *Napien - Biere* –, d'une lettre-hommage ou d'une lettre-témoignage – *Lettre à ma fille* (Liliane Awashish, 2015), *La Lettre* (Damien Newashish, 2004) –. Dans la majorité des cas, la matérialité de la lettre n'est pas en cause. Dans deux cas spécifiques, *La Lettre* et *A Nutin* (Shushanne Ambroise, 2018), la présence physique de la lettre à l'écran est de courte durée ; absente et récupérée dans les dernières secondes de l'œuvre dans *La Lettre* et brûlée par la narratrice dans la première séquence de *A Nutin*, elle vit et revit à travers la voix qui la récite, qui la chante, qui la déclame, qui la raconte. Dans *Nikawinan* (Steven Chilton, 2016) et *Tshitinaht* (Jani Bellefleur Kaltoush, 2012), la lettre adressée au mourant trace un portrait de famille immortalisé contre l'oubli et devient une façon de contrer la mort, de ressouder le lien filial et de faire un deuil avant le deuil.

Ce faisant, toutes ces œuvres s'inscrivent dans un corpus autochtone plus large où prédominent les thèmes qui mettent en évidence la centralité accordée aujourd'hui encore par les jeunes aux réseaux de parenté, aux logiques familiales et claniques ainsi qu'à l'attachement au territoire. Comme le souligne Zumthor, « la communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même » (2008 : 169). Dans les cas énumérés ci-haut, la lettre assure la pérennité du lien familial, culturel et jusqu'à un certain point communautaire, en enracinant les témoignages dans une tradition orale et dans un territoire distinct, donc dans ces lieux où se forge et se redynamise l'identité autochtone dans un contexte contemporain.

5. Conclusion

Si, comme l'affirme Christian Poirier, l'identité est conceptualisée « comme une mise en récit par laquelle la société construit sa mémoire collective, articule des thématiques majeures au sein d'un certain nombre d'horizons discursifs et élabore des projets d'avenir » (2004 : 12), le cinéma québécois contribue au dialogue sur les identités plurielles à travers des œuvres qui explorent et racontent les lieux de la mémoire, ces espaces intermédiaires (réels et imaginaires) où se reconfigurent les cultures en mouvance. Dans les films documentaires réalisés par des immigrants qui cherchent à s'implanter dans une terre d'accueil – *Lettres de Pyong Yang* (Jason Lee, 2014), *Journal inachevé* (Marilu Mallet, 1982) *Histoire de sable* (Hyacinthe

Combari, 2004) – la lettre et/ou le journal intime est le scellant qui raccorde le pays d'origine et à la nouvelle nation où s'implante le protagoniste. Dans les œuvres fictionnelles telles que *La Vallée des larmes* (Marianne Zéhil, 2012) ou *The Death and Life of John F. Donovan* (Xavier Dolan, 2019), elle devient un accessoire dramatique qui introduit un point de vue subjectif dans le récit, celui du personnage principal qui pose à travers la lettre les paramètres de son identité. Dans le cinéma autochtone, la lettre, en tant qu'objet le plus souvent immatériel et porté par la voix, se transforme en une archive vivante qui reconfigure le passé et oriente le présent. Portée par une voix « qui ne se contente pas seulement d'orienter la perception des images, mais qui donne du relief à ce qui est présent dans leur silence » (Tourneur, 2014 : 12), elle favorise les envolées lyriques, les témoignages intimes et les confessions douloureuses, comme dans les courts-métrages *Eshka Innuin* (Daphné Jourdain, 2016) et *Kir otci ntcotco* (Marianna Niquay Ottawa, 2008). Partout ailleurs, elle s'insinue, le plus souvent de manière discrète, et contamine le film québécois de manière symbolique, en ajoutant au volet oralité une dimension matérielle, tactile. Enfin, elle participe à une mise en commun de la mémoire collective québécoise en tissant des liens entre l'identité, les références temporelles et les relations filiales. Elle joue ainsi avec brio le rôle que lui attribue le cinéma, soit d'assurer la pérennité du lien à coup de serments, de déclarations et de présence.

6. Bibliographie

- Bachand, Denis. (2008). « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* ». *Cinémas*, 19 (1), 57–73.
- Chion, Michel. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile
- Chiasson, Herménégilde. (1987). « *Le Grand Jack*, une lecture qui devient un film... ». *Liaison*, 44, 7-8.
- Croteau, Stéphanie. (2011). « Sur *Incendies* de Denis Villeneuve. *Incendies*. Quand la douleur perd ses repères ». *Hors Champ*. Récupéré de <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article446>
- Gagné, Natasha et Laurent, Jérôme. (2009). *Jeunesses Autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes.
- Garneau, Michèle. (2007). « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole ». *Cinémas*, 12(1), 127–143.
- Gin, Pascale. (2008). « Les bifurcations culturelles du *road movie* contemporain ». *Cinémas* 18(2-3), *Le road-movie interculturel*, 31-45.
- Girard, Mathilde. (2008). « Le cinéma, la mémoire sous la main ». *Chimères*, 66-67, 257-278.
- Gnourou, Oscar. (2009). « Postmodernité, communautarisme et multiculturalisme ». *Morbleu*. Récupéré de <http://www.morbleu.com/postmodernite-communautarisme-et-multiculturalisme/>
- Henzi, Sarah. (2010). « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières Nations ». *Études en littérature canadienne*, 35(2), 76-94.
- Jérôme, Laurent. (2005). *Les réalités et les défis pour les jeunes en milieux inuit et autochtones contemporains*. Rapport soumis au ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA), Faculté des Sciences sociales, Québec, Université Laval.

- Lacasse, Germain. (2000). *Le bonimenteur de vues animées. Le Cinéma « muet » entre tradition et modernité*. Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck.
- Lapierre, Michel. (2004). « Le ciel de Kerouac, la terre de VLB ». *Le Devoir*, 21 février. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/lire/47921/le-ciel-de-kerouac-la-terre-de-vlb>
- Loiselle, Marie-Claude. (2004). « Littoral de Wajdi Mouawad. Au pays du silence ». *24 Images*, 119, 12-13. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2004-n119-images1105117/6800ac/>
- Lozonczy, Anne-Marie. (1997). « Du corps-diapora au corps nationalisé : rituel et gestuelle dans la corporéité négro-colombienne ». *Cahiers d'études africaines*, 148, 891-906. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1837
- Marshall, Bill. (2001). *Quebec National Cinema*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- Marsolais, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée : histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*. Laval, Québec: 400 coups.
- Mazierska, Ewa et Rascaroli, Laura. (2006). *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*. London and New York : Wallflower Press.
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen : London and New York.
- Poirier, Christian. (2004). « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement. » *Recherches sociographiques*, 45(1), 11–38.
- Poirier, Sylvie. (2009). « Les dynamiques relationnelles des jeunes autochtones (introduction) ». In Natacha Gagné et Laurent Jérôme (éds.), *Jeunesses Autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes, 21-36.
- Quéméner, Roselyne. (2007). « My Architect : A Son's Journey de Nathaniel Kahn Un voyage épistolaire vers l'absent ». In Nicole Cloarec (éd.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 191-199.
- Robic-Diaz, Delphine. (2007). « La correspondance détournée de Dear America : Letters Home from Vietnam ». In Nicole Cloarec (éd.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 147-157.
- Simonet-Tenant, Françoise. (2004). « Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime ». *Le français aujourd'hui*, 147, 35-42. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-4-page-35.htm>
- Smith, Linda Tuhiwai. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London, New York, Dunedin : Zed Books , University of Otago Press.
- Tourneur, Cécile. (2014). « La correspondance filmée de José Luis Guerin et Jonas Mekas : des voix en écoute ». *Entrelacs* 11, 1-12. Récupéré de <https://journals.openedition.org/entrelacs/1486>
- Vizenor, Gerald R. (2008). *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Zumthor, Paul. (2008). « Oralité ». *Intermédialités*, 12, 169-202. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>