



King's Research Portal

DOI:

[10.3828/mlo.v0i0.127](https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.127)

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication record in King's Research Portal](#)

Citation for published version (APA):

Moyes, C. (2017). Faire frontière en Amérique: l'inquiétante étrangeté d(')u(n) cas québécois (Voyage en Amérique avec un cheval emprunté). *Modern Languages Open*. <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.127>

Citing this paper

Please note that where the full-text provided on King's Research Portal is the Author Accepted Manuscript or Post-Print version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version for pagination, volume/issue, and date of publication details. And where the final published version is provided on the Research Portal, if citing you are again advised to check the publisher's website for any subsequent corrections.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognize and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the Research Portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the Research Portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact librarypure@kcl.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Faire frontière en Amérique: L'inquiétante étrangeté d(')u(n) cas québécois (Voyage en Amérique avec un cheval emprunté)

Craig Moyes

[La] frontière est à la fois ce qui enferme, voire ce qui emprisonne, et ce qui met en contact; le lieu d'un passage ou d'une communication; elle constitue à la fois l'obstacle à toute progression ultérieure, et le point de départ d'une exploration.

Étienne Balibar, 'Fichte et la frontière intérieure'

Je traversais le fleuve Saint Laurent. [...] je pensais à cette phrase, à cet intertitre du film *Nosferatu* de Murnau, 'quand il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à lui'.

Jean Chabot, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*

Nouvelle France, Canada, *Province of Quebec*, Bas-Canada, *Province of Canada*, province de Québec encore, jusqu'à la possibilité, deux fois plébiscitée, d'un pays indépendant et souverain... l'histoire du Québec est empreinte, peut-être plus qu'ailleurs en Amérique, par ces lignes imaginaires qu'on a coutume d'appeler *frontières*. Avouons-le cependant d'entrée de jeu: nonobstant ce qui peut se lire, en filigrane, dans la suite de toponymes que nous venons d'énumérer, la frontière *politique* du Québec n'est pas celui qui nous intéresse en premier lieu. Même si un grand courant (peut-être même le grand courant) de la culture québécoise¹ se montre surdéterminé par l'idée d'une

1 Nous entendons le mot *culture* au sens large comme tout ce qui participe – pour reprendre les termes de Fernand Dumont – au 'travail des représentations' d'une société. Littérature, histoire, sociologie, cinéma, culture populaire: les exemples des ouvrages explicitement ou implicitement informés par le nationalisme ne manquent pas au Québec. Un passage où Dumont lui-même évoque ce concept, dans son ouvrage classique, *Genèse de la société québécoise*, est représentatif:

J'ai cru reconnaître l'apparition du sentiment national dès l'époque de la Nouvelle-France. À mesure que se poursuivait l'implantation dans le nouveau pays, que les générations se succédaient sur le même sol, que les gens à demeure se distinguaient des gens de passage, les Canadiens devenaient différents des Français de là-bas. Ce sentiment national a été renforcé par les suites de la Conquête: la présence d'un pouvoir étranger, les périls pesant sur les institutions, la coexistence des deux sociétés. L'heure est venue maintenant où ce sentiment s'exprimera pour lui-même, où la communauté prendra visage et se prêtera au travail des représentations. (Dumont 155)

frontière proprement nationale – celle qui confirmerait l'adéquation nécessaire entre le peuple francophone, le territoire du Québec et l'État politique (à venir); celle qui déterminerait enfin les vraies limites, maintes fois redessinées durant son histoire, de l'Amérique française – à cette frontière on peut en confronter une autre, moins sûre, plus incertaine, mais plus révélatrice et, à la longue, peut-être plus vitale aussi. Contrairement aux discours scientifiques ou politiques qui prétendent accéder à une quelconque 'maîtrise' du territoire (que celui-ci soit entendu du point de vue historiographique, sociologique, géographique, voire évidemment politique ou policier) par la démarcation et l'exclusion, il est tout aussi légitime de concevoir la frontière, comme celle de l'identité qui en découle, comme le lieu d'une *indétermination*: l'espace d'un refoulement et d'une exploration tout à la fois.

Or ce n'est pas notre intention de rabâcher des clichés postmodernes. Nous ne voulons pas déboulonner les vieilles idoles de l'État-nation et de l'identité nationale simplement pour célébrer le nouvel âge et les nouveaux espaces post-nationaux du métissage généralisé – disons l'ère (et l'aire) de la 'trans-frontière'. Il n'est pas nécessaire de tourner le dos à ces puissants concepts du passé qui sont d'ailleurs, on ne le sait que trop bien, encore vivaces. Comme l'a montré Étienne Balibar dans une suite de réflexions très poussées sur le sujet,² loin de nous rejeter obligatoirement sur de vieilles certitudes, la notion même de 'frontière' nous oblige à confronter des questions bien plus délicates que l'acception commune de 'limite entre deux États' laisserait croire. Étant à la fois *déterminée* par d'autres divisions géopolitiques et sociales (tels les empires, les états rivaux, les provinces, les pouvoirs religieux, les groupements ethniques ou linguistiques, etc.) et *déterminante* pour l'identité (ou plutôt les identités de ceux qui l'érigent, la traversent, la reconnaissent, etc.), la frontière (politique) entretiennent évidemment un rapport complexe avec l'identité (personnelle). Mais Étienne Balibar met le doigt sur un point plus fondamental encore: de telles constructions politiques et identitaires, toutes puissantes qu'elles soient dans la vie de tous les jours, dépendent en premier lieu non pas d'une quelconque 'vérité' (disons géographique, politique ou ethnique), mais d'une ou plusieurs *fictions* relevant de l'imaginaire collectif, intériorisées par les individus et représentées à la limite par

Pour des critiques récentes de cette vision (à divers degrés) téléologique et rédemptrice dans la sociologie et l'historiographie québécoises, voir surtout les travaux de Guy Laforest, Jocelyn Létourneau, et Jocelyn Maclure. Dans le contexte spécifique du cinéma, l'exploration la plus approfondie et subtile du rapport entre la production cinématographique et la question 'nationale' au Québec est sans doute l'ouvrage de Bill Marshall, *Quebec National Cinema* (2001).

2 'Fichte et la frontière intérieure. À propos des *Discours à la nation allemande*' (1990); 'Qu'est-ce qu'une frontière?' (1994); 'Les frontières de l'Europe' (1995). Tous repris dans Balibar, *La Crainte des masses*. La citation de l'épigramme se trouve à la page 133.

ce tracé qui excède nécessairement la simple démarcation entre intérieur et extérieur que prétend assurer l'État. Et l'État, remarque-t-il avec justesse, 'est un terrible réducteur de complexité'.³

La complexité inhérente à la notion même de frontière en fait non seulement un phénomène fascinant du point de vue historique et politique, mais aussi un précieux outil heuristique pour la philosophie et, ajouterions-nous, pour la littérature. Or c'est surtout un indice de la finesse de la pensée d'Étienne Balibar que cette impasse épistémologique puisse devenir aussi, au terme de ses trois articles, une invitation au voyage. Observant que la recrudescence des apatrides, des réfugiés, des marginaux et des abandonnés de la triste politique contemporaine 'confère une portée pratique à des décisions spéculatives à propos de ce que signifie définir un 'intérieur' et un 'extérieur', un 'ici' et un 'ailleurs', et généralement à propos de tout ce le vieux Kant aurait appelé des amphibologies de la réflexion' (Balibar, 382-3), il ne nous engage non pas à rejeter l'équivoque – car tel est le sens primaire de ce terme d'origine rhétorique – mais au contraire de s'attarder un peu, par un appel tout à fait non kantien à l'imagination, sur la frontière de l'indécidabilité:

Dans une telle conjoncture il faut essayer de penser ce qui est difficile à imaginer. Mais il peut être aussi fructueux de travailler l'imagination elle-même, d'explorer ses possibilités de variation. Le psychanalyste André Green, dans un beau livre récent, a écrit: 'On peut être citoyen ou apatride, mais il est difficile d'imaginer qu'on est une frontière.' N'est-ce pas cependant ce qu'autour de nous beaucoup d'individus, de groupes, de territoires doivent bien tenter d'imaginer, puisque c'est justement ce qu'ils vivent, ce qu'il affecte leur 'être' en tant qu'il est *ni ceci ni cela?* (383)

Si la référence incidente à l'imaginaire psychanalytique n'est pas explicitement développée dans la suite de son argumentation, nous nous permettons néanmoins de la retenir ici, dans la mesure où la psychanalyse peut être aussi considérée comme un lieu, une représentation et une théorie de la frontière et du conflit frontalier, dont la matrice discursive est informée moins par les 'découpages' et les définitions des discours philosophique ou scientifique que par les intrigues, les ambiguïtés et les multiples points de vue de la fiction littéraire.⁴

3 'Qu'est-ce qu'une frontière?' (Balibar, 372).

4 'Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. Comme tant de philosophes l'ont répété depuis Frege, l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, 'possible'), ou est à la fois vrai et faux: il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux', offrant un "contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque" avec son récepteur" (Genette, 19-20).

‘Ni ceci ni cela’: la formule est heureuse, et singulièrement bien adaptée à la littérature et la culture québécoises. Au Québec, en effet, l’ambiguïté n’est pas uniquement une question intellectuelle, restreinte par exemple aux fameuses questions référendaires (vote-t-on pour ‘l’indépendance’ ou la ‘souveraineté’? la ‘souveraineté’ ou la ‘souveraineté-association’? une ‘société distincte’ ou une ‘nation’?),⁵ elle semble faire partie de l’étoffe même du peuple, y compris lorsqu’il claironne haut et fort son identité.⁶ Dans un pamphlet publié la veille du référendum de 1995, Jean Larose – lecteur subtil de la culture québécoise et apologiste de longue date de la cause souverainiste – prend justement le parti de l’amphibologie littéraire contre les certitudes du nationalisme de bas étage. Quand l’indépendantisme des années 80, écrit-il,

[...] parlait d’identité québécoise, [il] insistait moins sur les contradictions à résoudre [...] que sur une intégrité à retrouver. On devait inventer un pays et pourtant le retrouver; construire une identité et l’empêcher de se perdre; partir et revenir d’un même essor. L’idée d’identité contient en effet

On remarque la même mise en suspens du ‘vrai’ chez Freud où, on le sait, le rêve apparaît comme une instance privilégiée de la représentation conflictuelle de la psyché. Contrairement au monde ‘réel’, où l’on fait le partage de l’indécidabilité par le *délimitable*, le *définissable*, et le *déterminable*, pour reprendre les termes de Balibar (381) – bref, par l’érection de frontières d’abord épistémologiques –, l’espace onirique relègue au second plan les distinctions logiques et spatiales qui régissent l’état du sujet normal pour privilégier davantage les escarmouches frontalières de son inconscient: un théâtre antagonique où les enceintes ne sont jamais fixes, où l’ambiguïté joue le rôle principal et où le spectateur, tout en restant dans la galerie, peut aussi paraître sur la scène.

- 5 Ce qui donna lieu, en juin 2000, à la loi C-20 (fédérale) dite ‘sur la clarté’ des futures questions référendaires traitant la sécession d’une province de la fédération canadienne.
- 6 Gérard Bouchard aurait trouvé dans les ambivalences personnelles de l’historien archi-nationaliste Lionel Groulx la figure même de la contradiction ‘nationale’:

L’ensemble de cet itinéraire tourmenté, brisé, met en relief la grande difficulté, pour un nationaliste, de penser le Québec et le Canada français de cette époque: dès lors qu’on écarte les solutions radicales, comment représenter d’une façon cohérente une société aussi déchirée, aussi *désemparée*? En ce sens, on dira donc: Groulx, un homme morcelé, dressé contre lui-même, tout comme la société qu’il a voulu prendre en charge. (Bouchard, 248)

De manière similaire, Jocelyn Létourneau insiste sur la nécessité de faire face à cette ambivalence constitutive au lieu de la scotomiser par l’appel à une prétendue homogénéité de l’expérience québécoise à travers l’histoire:

Que l’on nous comprenne bien ceci: en insistant sur l’ambivalence d’êtres comme caractéristique centrale de l’expérience québécoise, nous n’entendons pas nier que le groupement canadien-français ait vécu la domination de l’autre, qu’il ait fait face à l’adversité, qu’il ait dû affronter toutes sortes d’irritants, qu’il ait connu le malheur et qu’il ait subi des formes plus ou moins accentuées de minorisation, de dénégation, d’infériorisation, voire d’exclusion. C’est le contraire qui est vrai [...]. Cela dit, l’accablement des Canadiens français n’a toujours coïncidé qu’avec l’une des facettes de leur condition globale. (Létourneau, 124–5)

cette ambiguïté, qui peut devenir paralysante: en quoi l'identité est-elle identique? comment concilier le dynamisme d'un projet avec une identité stabilisée par son propre reflet dans le miroir? (Jean Larose 1994, 14)

Comme Jean Larose l'a bien vu, c'est sur le terrain de la littérature plutôt que sur celui des discours de la banale affirmation identitaire, que l'on a de meilleures chances à dénouer de tels paradoxes – pourvu, bien sûr, que l'on conçoive la littérature non pas comme une instance de lisibilité immédiate, une fenêtre sur le monde ou un écho familial, mais comme un passage au-delà des frontières connues, vers 'l'éloignement, l'étrangeté, l'ambiguïté' (22).

Ce double mouvement du repli et du passage au-delà ne date pas d'hier, et excède le seul débat souverainiste. Depuis l'époque de l'exploration et de la cartographie coloniale jusqu'aux écrivains contemporains, l'histoire et la littérature québécoises sont imprégnées non seulement par le désir d'ériger une frontière autour de la petite nation canadienne-française – menacée d'abord par les incursions amérindiennes et ensuite par la domination du monde anglo-américain – elles sont aussi hantées par le rêve frustré de la possession du continent tout entier, une utopie effectivement *sans* frontières,⁷ où enfin, dans les mots du critique littéraire Pierre Nepveu, son 'destin acquerrait une grandeur qu'il croit n'avoir jamais eue. Grandeur non pas de la résistance et de la survivance, non pas de l'âme conservée, mais de l'arrachement à soi et

7 Le rêve d'une Amérique sans frontières (autres que naturelles) date des premiers explorateurs:

Ainsi notre Nouvelle France aura pour limites du côté d'Ouest la terre jusques à la mer dite Pacifique au deça du tropique de Cancer; au midi les îles & la mer Atlantique du côté de Cuba & l'île Hespagnole: Au Levant la mer du Nord dite la Nouvelle France: & et au septentrion cette terre qui est dite inconnue, vers la mer glacée jusques au pôle Arctique. (Lescarbot, 26)

Comme le note François-Xavier Garneau, qui cite (partiellement) ce passage dans son *Histoire du Canada*, 'ces limites étaient plus imaginaires que réelles' (Garneau, 188, n.1). Or cet héritage – justement imaginaire – pèse encore lourd sur les écrivains contemporains. Voir, à titre d'exemple, le roman récent de Jacques Poulin, *L'Anglais n'est pas une langue magique*:

En prononçant le mot 'Louisiane', mon frère écarta les deux bras. Nous roulions sur l'autoroute, non loin de la bretelle qui donne accès au pont de l'île. Comme la matinée était tiède, nous avions baissé les vitres de la Mini Cooper. Le bras droit de Jack sortait largement par la fenêtre, sa main gauche, qui s'agitait devant mon visage, m'obstruait la vue. Au moment où je m'engageais sur le pont, il me fallut donner un coup de volant à droite pour éviter un camion qui venait en sens inverse. Mon frère ne s'aperçut de rien. Je ne l'avais jamais vu aussi énervé. Il gesticulait en m'expliquant que la Louisiane du XVIII^e siècle occupait presque la moitié du territoire américain: elle s'étendait des Grands Lacs au golfe du Mexique, et du Mississippi aux Rocheuses.

Cette immense région appartenait à la France. (Poulin, 47-8)

de la transfiguration, de la mort et de la résurrection' (Nepveu, 183). Expansion et rétrécissement (du territoire), grandeur et déchéance (du destin), familiarité et étrangeté (de l'identité), mort et résurrection (du sujet): ce sont autant de couples contradictoires qui, nous le verrons, prennent une épaisseur éloquente dans le contexte d'une lecture littéraire, voire explicitement psychanalytique, de la frontière québécoise.

Il n'est évidemment pas possible ici de résumer l'histoire du Québec, et encore moins celle de l'Amérique française. Quelques jalons historiques seront néanmoins utiles pour situer nos remarques. Notons premièrement que, malgré un projet colonial comparable, l'expérience française au Nouveau Monde présente des différences importantes par rapport au modèle américain. Aux États-Unis, la frontière devient rapidement *the frontier*: l'avant-garde d'une politique expansionniste et la dernière ligne de défense – autrement dit le *front*, qui est sens originel du terme, comme dans l'expression usuelle aux XIV^e et XV^e siècles, 'faire frontière', c'est-à-dire 'se mettre en bataille pour combattre, se défendre' (Littré) – la limite donc de la 'civilisation' blanche, au-delà de laquelle il existait des terres à défricher et à coloniser, avec bien entendu, des indigènes qu'il fallait expulser, exterminer ou mettre en réserve. Au Québec, cette première frontière se déplace, puis se dédouble. À la place des autochtones, il fallait bientôt 'faire frontière' contre les Anglais, conflit qui aboutira, on le sait bien, à la Conquête. Mais cette séparation entre Anglais et Canadiens, de prime abord si nette, se complexifie encore lorsque la Révolution américaine instaure une nouvelle frontière en 1776. L'ennemi de mon ennemi est-il alors mon ami? C'était précisément cette logique que les Anglais craignaient retrouver chez les habitants canadiens nouvellement conquis. Rappelons brièvement quelques dates saillantes. En 1763, à la fin de la Guerre de Sept Ans, le Traité de Paris crée la nouvelle *Province of Quebec*, restreinte alors aux rives du Saint Laurent, et entourée d'une vaste étendue réservée aux autochtones. En 1774, pour contrecarrer toute alliance potentielle avec les révolutionnaires américains, la couronne édicte l'Acte de Québec. Deux points sont à retenir à propos de cet acte: premièrement, les terres qui furent autrefois rejetées hors des frontières comme 'Territoires indiens' sont maintenant englobées dans la nouvelle province agrandie; deuxièmement, l'acte assure le maintien des 'us et coutumes' français, notamment en ce qui concerne la langue, la religion et les lois civiles. Ces deux faits, et surtout le second, constitueront le noyau national du Québec futur et l'élaboration de ce que Fichte appellera au XIX^e siècle la 'frontière intérieure'.⁸

8 'Les frontières premières, originelles et vraiment naturelles des États sont sans aucun doute leurs frontières intérieures. Ce qui parle la même langue est, avant tout artifice humain, déjà noué ensemble par la seule nature, d'une multiplicité de liens invisibles; cela se comprend mutuellement et possède la faculté de se comprendre toujours plus

Avec l'arrivée des loyalistes britanniques fuyant la Révolution américaine, la donne change encore, et la province est de nouveau divisée en 1791 par l'Acte de Constitution, qui crée le Bas-Canada, majoritairement francophone et le Haut-Canada, presque entièrement anglophone. La menace d'une guerre avec les États-Unis étant toujours présente, la constitution confirme les droits accordés aux Canadiens-Français par l'Acte de Québec. Bientôt, cependant, la question de la langue française – jusqu'alors tolérée mais sans garanties constitutionnelles – va devenir le sujet conflictuel par excellence au Bas-Canada, en même temps qu'elle s'offrira comme vecteur principal de l'identité.

Ce sera par l'abolition de la frontière politique entre le Bas-Canada et le Haut-Canada que cette frontière *intérieure* sera renforcée et, pour ainsi dire, entérinée. Dans le sillage des rébellions de 1837, Lord Durham, récemment nommé Gouverneur général des deux Canadas, rédige un rapport de plus de trois cent pages préconisant rien moins que l'assimilation des Canadiens français, une race 'sans histoire et sans littérature' (Durham, 149), souffrant d'une 'infériorité désespérée' (147). Le résultat immédiat du rapport était l'Acte d'Union de 1840, sanctionnant la fusion des anciennes provinces du Bas- et du Haut-Canada dans la nouvelle *Province of Canada*, où les Canadiens-français, alors largement majoritaires, verraient leurs voix politiques réduites au même nombre que celles des Anglais, et leur langue proscrite du nouveau parlement canadien et vouée à disparaître. Si la Conquête demeure un moment mythique et paradoxalement fondateur dans la conscience collective québécoise – paradoxal, puisque dans les mots de Fernand Dumont, 'elle apparaît moins comme un commencement que comme un avortement' (Dumont, 55) – c'est ce deuxième moment, un moment d'*effacement* des frontières, qui a peut-être davantage contribué à forger la frontière intérieure définissant à la fois la nation et l'identité nationale.

Mais si cette frontière intérieure est bien 'originelle', à la différence du banal 'tracé des frontières extérieures de son habitat, qui n'en est que la conséquence [de cette frontière première]' (Balibar, 134), comme l'affirme Fichte, est-elle pour cette raison plus sûre que les limites extérieures, qui doit rejeter l'étranger à l'aide de la barrière douanière, ou éventuellement de la force armée? Ou au contraire la nature même de la fondation linguistique de la frontière fichtéenne ne dépend-t-elle pas d'une compétence que l'étranger

clairement, cela appartient au même ensemble, est naturellement Un et forme un tout indivisible. [...] C'est de cette frontière intérieure, tracée par la nature spirituelle même de l'homme que résulte seulement le tracé des frontières extérieures de son habitat, qui n'en est que la conséquence [...].' Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation* (1807), cité dans 'Fichte et la frontière intérieure' (Balibar, 134). Pour des références aux travaux récents sur Fichte, ainsi qu'une critique de certaines lectures (surtout françaises) de ce texte fondamental, voir Abizadeh (2005).

peut théoriquement maîtriser, et donc n'implique-t-elle pas, à la longue, une porosité accrue? Questions à la fois théoriques et empiriques auxquelles nous ne prétendons pas apporter de réponses. Toujours est-il que c'est au moment où les frontières, intérieures comme extérieures, ne sont plus considérées comme des limites définitives que leur caractère de fictions, de constructions risque de percer, et que nous pouvons les voir sous un autre jour.

Qu'une frontière soit 'fictive' ou 'réelle' cependant, une loi y est universellement applicable: on ne l'érige, on ne l'abolit, on ne la franchit pas impunément; chaque passage exige une taxe, des droits de douane, pour ainsi dire. Tout comme dans l'économie psychique, chaque effacement, chaque reconstruction, chaque traversée implique un refoulement ou un surplus inattendu. C'est pourquoi, dans le contexte de l'Amérique, et plus spécifiquement dans le contexte du Québec, un détour par Freud est loin d'être hors de propos.⁹ Car l'analogie entre la frontière de l'État-nation et l'identité du sujet national peut se comprendre dans un autre sens aussi, c'est-à-dire par rapport à la prétendue unité de celui-ci qui est censée fonder l'intégrité de celle-là. Freud l'a bien vu en arpentant un autre terrain: l'identité, non pas unitaire mais composite, n'est accessible qu'en *traversant* les frontières psychiques, elles aussi multiples, érigées par les défenses retorses de l'esprit humain. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si Freud, corrigeant un croquis censé représenter les différentes régions de la psyché, n'invoquera l'image de la frontière politique que pour la remplacer aussitôt par une métaphore tirée du domaine des beaux-arts:

Ne vous figurez pas que les diverses fractions de la personnalité soient aussi rigoureusement délimitées que le sont, artificiellement, en géographie politique, les divers pays. Les contours linéaires, tels qu'on les voit dans les dessins ou la peinture primitive, ne peuvent nous faire saisir les particularités du psychisme; les couleurs fondues des peintres modernes s'y prêteraient mieux. (Freud 1936, 106)

La représentation linéaire est insuffisante. Elle ne peut être, à l'instar de l'État et de ses frontières 'artificielles', qu'un pis-aller, elle aussi, pour reprendre le mot d'Étienne Balibar, un 'réducteur de complexité'.

L'un des avantages insignes de la pensée freudienne est qu'elle brouille la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre le familier et l'étranger, que la frontière (intérieure comme extérieure) s'efforce de tenir soigneusement séparés. Comme dans la topologie freudienne, l'intrication à la fois 'confi-

9 Il y a d'ailleurs une riche tradition intellectuelle qui diagnostique la 'mélancolie', la 'névrose identitaire' et d'autres pathologies d'ordre psychanalytique au fond de la condition québécoise. Sur ce point, voir l'ouvrage de Jocelyn Maclure, *Récits identitaires*, surtout le premier chapitre, 'De la fatigue culturelle au difficile passage vers la maturité: l'identité québécoise dans sa narration mélancolique' (Maclure, 41-97).

guratrice' et 'identitaire' inhérente à la frontière – la complexité de cette *fiction effective*, comme le souligne à bon escient Balibar¹⁰ – est le plus souvent occultée par la détermination politique qui veut la constituer soit en limite extérieure surveillée, soit en rempart intérieur infranchissable. Cette vérité paraît particulièrement bien adaptée au cas du Québec. En effet, comme l'observe Jean Larose au terme de son pamphlet,

L'expérience québécoise révèle justement que, dans une nation – c'est ce qui fait la valeur critique d'une petite nation dans la crise moderne –, penser la culture en termes d'opposition entre vie intérieure et influences extérieures, entre langue nationale et langue internationale est aussi insuffisant que de se servir, pour décrire la psyché individuelle, de ces mêmes catégories, dedans et dehors, privé et public, qu'abolit la découverte freudienne de l'inconscient. Nous sommes remplis de désir d'altérité; la légende de ce continent américain, où nous avons été partout des premiers Européens, en est encore pour nous l'emblème. (Jean Larose 1994, 111)

Autrement dit, il s'agit de concevoir la frontière non pas (ou pas seulement) comme un lieu d'exclusion, ou de repli identitaire, mais comme une zone d'altérité, d'étrangeté familière, qui, dans le cas du Québec au moins, garde aussi quelque mémoire de la frontière d'antan – *the frontier*, en anglais – de cette Amérique (presque) vierge, de cet espace (presque) illimité, de ce rêve (presque) glorieux que défrichaient et défendaient les pionniers de la Nouvelle France. Vu sous ce jour, la devise québécoise, *Je me souviens*, paraît alors singulièrement pertinente, puisqu'elle peut se référer autant à la mémoire personnelle, confinant à l'onirique et au refoulé, qu'à la grande histoire, publique et connue, qui narre les vicissitudes politiques de la province et fonde les revendications nationalistes. Ainsi le Québec – héritier appauvri d'un rêve autrefois grandiose mais dont la réalité actuelle se limite à un petit îlot de six millions de francophones dans une anse canadienne-anglaise de vingt-neuf millions, elle-même se déversant dans une vaste mer de plus de trois cent millions d'anglophones à l'échelle continentale; 'nation' pourtant dotée de frontières qui ne sont que 'provinciales';¹¹ espace culturel minoritaire, donc, où la langue française se présente comme barrage protecteur, pôle identi-

10 'Car toute discussion sur les frontières concerne précisément l'institution des identités définies: nationales et autres. Or il est certain qu'il y a des identités [...]. Leur multiplicité, leur caractère de constructions ou de fictions ne les rendent pas moins effectives' (Balibar, 372).

11 Le 27 novembre 2006 la Chambre des Communes à Ottawa approuva une motion reconnaissante que 'les Québécoises et les Québécois forment une nation au sein d'un Canada uni'; purement symbolique, cette motion n'était suivie d'aucun amendement constitutionnel. La législature provinciale à Québec, fondée en 1792, se nomme 'Assemblée nationale' depuis 1968.

taire et point névralgique tout à la fois¹² – ainsi le Québec nous offre-t-il un cas d'étude exceptionnellement riche, et sa littérature un moyen d'approche particulièrement bien adapté aux complexités que nous venons d'évoquer.

* * *

C'est par un document exemplaire, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, de Jean Chabot, que nous nous proposons de donner corps à ces réflexions générales. Tourné pour une nouvelle série de longs métrages intitulée 'L'Américanité' à l'Office National du Film en 1987,¹³ conjoncture significative car elle se trouve non seulement en pleine période 'interréférendaire' mais aussi à la veille du premier accord de libre-échange entre le Canada et les États-Unis,¹⁴ le film pose en effet la question suivante: à la fin du XX^e siècle, à une époque caractérisée par la montée du néo-libéralisme à l'américaine et par une nouvelle 'vacillation des frontières'¹⁵ à l'échelle planétaire – ce qui arrive ironiquement au moment même où l'indépendance du Québec devient enfin une possibilité réelle – que restera-t-il d'une identité qui a été, pour la plus grande partie de son histoire, définie en termes d'affirmation nationale face au conquérant anglais? L'ennemi de la nation restera-t-il l'adversaire traditionnel, c'est-à-dire l'Anglais (A majuscule et minuscule confondus)? Ou est-ce que la nouvelle culture de masse, originaire des États-Unis, mais sans y être forcément localisable, pèsera plus lourd sur l'avenir du Québec? Et qu'en est-il de l'Amérique elle-même, du grand rêve continental que les Français avaient d'abord imaginé à l'époque de Cartier, Champlain et Cavalier de La Salle, ce rêve qui fut brutalement anéanti par la Conquête, sans toutefois qu'en disparaisse la mémoire? On ne sera pas surpris de découvrir que les enjeux de cette réflexion sont, au sens propre, frontaliers, c'est-à-dire qu'ils se jouent sur, contre, et surtout au travers des limites politiques et individuels.

12 Sur ce point, voir surtout Chantal Bouchard, *La Langue et le nombril*, Lise Gauvin, *Langage-ment. L'écrivain et la langue au Québec*, et Karim Larose, *La Langue de papier*.

13 Sur cette série, pour laquelle cinq films ont été réalisés, voir Pierre Véronneau, 'La Série 'L'Américanité': les paradoxes d'une notion' et Alain-N. Moffat, 'Le Droit du plus fort'.

14 Ratifié en 1988, il est devenu l'ALÉNA, l'Accord du libre-échange nord-américain, en incluant le Mexique en 1994. Les préparations menant à cet accord donnèrent lieu aux débats vigoureux sur les conséquences éventuelles sur la souveraineté culturelle du Québec (et peut-être plus encore sur celle du Canada anglais, qui ne bénéficie pas de la protection naturelle d'une langue 'étrangère'), où les détracteurs prévoyaient un transfert massif d'influence vers les États-Unis, qui possédaient déjà, on le sait, l'industrie culturelle la plus puissante de la planète.

15 'Que les frontières vacillent est un fait d'expérience: et d'abord elles ne sont plus aux frontières, en ce lieu institutionnel, matérialisable sur le terrain, inscriptible sur la carte, où *cesse* une souveraineté et en *commence* un autre [...]. [Cette institution coïncide] avec l'universalisation de cette forme d'État très particulière, originaire d'Europe, qu'est l'État *national*. Et contentons-nous ici de constater que cette institution, aujourd'hui, se défait irrévocablement', Balibar, 'Les frontières de l'Europe' (Balibar, 383–4).

Nous avons dit que la frontière politique ne nous intéresse pas. Ce n'est pas tout à fait vrai. Après tout, le personnage du cinéaste/narrateur qu'on accompagne dans son périple américain ne cesse de traverser, et de s'attarder sur les zones frontalières de son coin de l'Amérique du Nord: Québec/Ontario, Québec/Canada, Québec/États-Unis, Canada/États-Unis, même celles d'une réserve Mohawk qui chevauchent toutes les précédentes. La frontière comme limite, comme rempart identitaire, comme phénomène politique en mutation, voire en voie de disparition est explicitement traitée. Mais le film est d'abord remarquable du fait qu'il n'évoque pas, sinon de manière oblique, la politique québécoise de douloureuse mémoire récente, et qui grondait encore au premier plan de la scène politique. En fait, durant la période entre les deux référendums en faveur de la souveraineté du Québec – rappelons que le premier référendum de 1980 emporta déjà plus de 40% des voix, le second de 1995 n'échouera que de 0.4% (c'est-à-dire 50 000 voix à peine) et les deux connurent un taux de participation de près de 85% et de 95% respectivement – un flot d'encre, de discours et de rubans de pellicule se déversa sur ces vieilles questions politiques et identitaires. Pourtant, ni la déception liée au référendum de 1980, ni la défaite du Parti Québécois de 1986, ni les tentatives concomitantes du gouvernement fédéral de faire (r)entrer le Québec dans le giron canadien ('avec l'honneur et l'enthousiasme', selon termes du premier ministre de l'époque, Brian Mulrooney, culminant néanmoins dans l'échec de l'accord du Lac Meech en 1987), ne sont mentionnées dans ce 'documentaire' dont l'approche de ces grandes questions demeure résolument personnelle.¹⁶

Si nous mettons le terme 'documentaire' entre guillemets, c'est parce que ce film, malgré son pedigree ONF, n'entre pas facilement dans les cases génériques préétablies. Dans un article sur Chris Marker, paru dans la revue de la Cinémathèque québécoise en 1989, Jean Chabot écrit ceci:

Le fin mot de l'œuvre de Chris Marker nous place d'emblée devant une certitude: c'est à l'intérieur de l'homme que les prochains documentaires vont devoir être faits. Sur le terrain des contradictions. [...] Mais quand on a dit cela, on n'a encore rien dit puisqu'on se rend bien compte que les mots s'autodétruisent aussi vite qu'alignés sur la page, à commencer par celui de certitude évidemment, mais qui ne saurait être en avance très longtemps sur celui de documentaire. (Chabot 1989, 4)

Avec cette référence à l'auteur de *Sans Soleil* et *La Jetée*, on comprend mieux pourquoi la fiction, et bien sûr la mémoire, se taillent une telle place dans ce film, et pourquoi la frontière – d'habitude si solide, si finement administrée,

16 Il suffit de comparer un grand film de l'époque préréféréndaire, comme *Un Pays sans bon sens*, de Pierre Perrault, où les mêmes questions de l'identité et de l'appartenance nationale sont mises en avant par rapport à la politique indépendantiste, pour se rendre bien compte de la distance parcourue.

si bien défendue, si *réelle* – se présente au cinéaste comme un motif de choix. Car à l'inverse de la voix du documentaire classique – qu'elle soit celle du sujet filmé qui parle en son nom propre ou celle du cinéaste qui commente, en voix-off, les images déroulantes à l'écran – la parole du narrateur n'occupe pas ici une position *extraterritoriale* qui permettrait d'*énoncer* une quelconque *certitude* par rapport à la réalité représentée. Bien au contraire, par un glissement subtil mais net vers la fiction, elle se situe non pas à l'extérieur mais 'à l'intérieur de l'homme', précisément sur le 'terrain des contradictions' dont parle Chabot à propos du cinéma de Chris Marker.

De par sa nature, la (re)présentation fictionnelle emprunte des paroles, prête la voix, joue des identités; même si le décalage en est minime, elle part toujours d'un ici et maintenant pour construire un monde *autre* de celui de tous les jours. Et pour entrer dans ce monde-là, il y a aussi un pont, une frontière à franchir. Les frontières qui hantent Jean Chabot sont littéraires dans ce sens;¹⁷ ou plutôt, l'existence ou la non-existence des frontières politiques, qui est le sujet ostensible du film, ne prennent de l'épaisseur que par l'expérience et par la mémoire personnelles du narrateur, effectivement transformées en fiction. C'est d'ailleurs l'un des aspects les plus saisissants du film: la place que le narrateur/cinéaste accorde au rêve, à la mémoire, défaillante et douloureuse, et au refoulé – le tout dans le contexte implicitement politique et explicitement topographique que nous venons d'évoquer.

Dans *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, trois trajets et traversées narratifs se dessinent et s'entrecroisent. Le premier, à la fois personnel et universel, encadre le film: le passage (circulaire, répété, essentiellement *humain*) entre la naissance (le cri du nouveau-né, vu à l'état embryonnaire dans l'échographie des premières séquences, accompagnera la générique finale) et la mort (plan fixe au début du film sur un énorme arbre au bord d'un lac sur lequel on entend les premiers mots de la voix-off: 'Mon père est mort, j'avais neuf ans. Encore aujourd'hui, lorsque je pense à lui, il m'arrive à ressentir comme un grand souffle dans le paysage').¹⁸ Le deuxième, c'est le trajet principal, le voyage du titre, en Amérique: enflé par la joie de la naissance annoncée de son premier enfant mais aussi hanté par le souvenir angoissant d'un des 'tours d'auto' de sa jeunesse, le cinéaste/narrateur part en voiture, sans but défini. Bientôt, après avoir parcouru quelques zones frontalières au Canada, il se trouve 'sans s'en rendre compte' à la frontière

17 Voir cette remarque de Fernand Cambon, traducteur de Freud, à propos de l'usage des termes *Dichter* et *Dichtung* 'qui, dans leur acception étroite, désigne le 'poète' et la 'poésie', mais qui [chez Freud] s'appliquent extensivement à l'activité littéraire en général, considérée surtout dans son aspect de création, d'élaboration, d'invention de fiction, d'un monde autre que le monde réel' (Freud 1919, 145).

18 Toutes les citations sont transcrites du film, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, scénario et réalisation, Jean Chabot (1987).



américaine – ‘il était encore temps de faire demi-tour, bien sûr. Je ne sais pas ce qui m’a pris’ – et il la traverse. Là, au fil de sa route, au fur et à mesure qu’il s’éloigne de son Québec natal, on assiste à une exploration des différentes formes de l’identité ‘nationale’: la nationalité ‘administrative’, voire ‘défensive’, par le poste de surveillance du CRTC;¹⁹ la nationalité ‘commémorative’, par la juxtaposition des deux fêtes nationales, canadienne et américaine; ce qu’on peut appeler la ‘prénationalité’, évoquée par le souvenir du continent vierge ‘il y a mille ans’;²⁰ la nationalité ‘douanière’ de la frontière

19 *Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes*. Il assure la gestion des fréquences, un quota de programmation canadienne et, éventuellement, la censure – une frontière virtuelle de plus en plus difficile à défendre.

20 Il est significatif que cette réflexion ait lieu en se rappelant une traversée de la frontière naturelle qui aujourd’hui sépare le Québec de l’Ontario, mais qui, du temps des pionniers, était non pas une barrière, mais un moyen de communication et d’exploration, ‘une route d’eau’:

Ça me rappelle une autre fois. Je revenais d’une journée de fête nationale en Ontario. À la frontière du Québec, sur l’Outaouais, j’avais pris un traversier. C’était l’heure où les oiseaux poussent leur dernier cri avant la tombée de la nuit. Puis en silence, nous avançons sur l’eau. C’est ainsi que, longtemps, le pays avait été. Par exemple, sur cette route d’eau, qu’empruntaient, au XVII^e et XVIII^e siècles, les forestiers et les coureurs des bois qui partaient vers l’ouest, à l’aventure sur un continent encore indien, avec leurs canots de quarante pieds et leurs provisions pour plusieurs mois. Un instant, leur présence a couru dans le paysage. Et il me semblait entrevoir

entre le Canada et les États-Unis; la nationalité 'originelle', pour ainsi dire, de la réserve Mohawk d'Akwesane;²¹ la 'transnationalité' du produit commercial vendu à l'infini (en l'occurrence des boîtes de pellicule – objet certainement pas choisi au hasard car, précisément, l'indice de l'image argentée présuppose un tout autre rapport à la mémoire que la symbolique du récit revendiquée par le cinéaste – sur une chaîne de production à l'usine Kodak de Rochester); la 'plurinationalité' de l'espace urbain contemporain, implique dans l'image problématique de la toute fin (où l'on voit, dans les rues nocturnes de Montréal, des visages et des voix clairement désignés comme 'étrangers' tandis que le narrateur parle du 'peuple dont je suis' qui 'risque à tout moment de disparaître'); et enfin la nationalité '(im)mémoriale', voire 'raciale', assumée tout à coup par le narrateur au point culminant de son voyage et transmise à son enfant à son retour.

Mais les identités que l'on voit à l'écran ne se veulent pas être 'réelles' comme dans un documentaire classique; elles se détachent au contraire comme autant de spectres sur fond de ces deux trajets que nous venons d'évoquer. Car ces trajets sont doublement hantés: d'un côté par un désir nostalgique pour l'absolu des premiers temps, autrement dit le désir originnaire de l'Amérique, le nouvel Éden,²² de retourner à ce point mythique où l'identité était justement cautionnée par une plénitude transcendante; et de l'autre côté par une absence, ou plus exactement par une présence lacunaire, par le

ce territoire comme il a été il y a mille ans puis comme il s'est transformé.

Nouvelle France. Canada. Québec. Et quoi ensuite? Que reste-t-il de cette race audacieuse dans le bel aujourd'hui?

Fin de séquence, avec la bande sonore effectuant la transition à une fête nationale en Ontario par l'hymne national canadien. Le contraste entre le lyrisme mémorial du narrateur et la gentille vulgarité américanisée de la séquence suivante est frappant (oui, le territoire s'est bien 'transformé'). Mais par la dernière question du narrateur une ambiguïté plane: cette race dont il parle, est-elle celle des 'coureurs des bois' ou celle du 'continent indien'? La confusion, nous le verrons, n'est pas accidentel, mais profonde et révélatrice. En fait, l'Amérindien comme figure (in)consciemment refoulée joue un rôle-clé dans la littérature québécoise. Il s'agit là d'une piste, trop important pour pouvoir le résumer ici, que nous nous proposons de développer dans un travail ultérieur. Rappelons néanmoins l'incipit d'un des romans phares de la première modernité québécoise, *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey: 'Je me nomme Max Hubert. Mon sang est un mélange de norman, de highlander, de marseillais et de sauvage. En ce composé hybride se heurtent le tempérament explosif du midi, la passion lente et forte du nord, la profonde sentimentalité de l'Écosse, et l'instinct aventurier du coureur des bois' (Harvey 13). Notons le passage de 'sauvage' (Autochtone) en 'coureur des bois' (Métis, voire Canadien français vivant à la manière des Autochtones) en l'espace de deux phrases.

21 Depuis les années 1980, les Autochtones du Canada se désignent collectivement par le terme 'Premières Nations'.

22 'Et me voici comme au milieu de ma vie, avec cette hantise du paradis terrestre que depuis des siècles on a toujours associé à l'Amérique.'

souvenir personnel d'une grande frayeur qu'aurait éprouvée le narrateur à l'âge de 'quatre ou sept ans', en attendant son oncle devant une maison dans la petite ville américaine de 'Shahar', intense moment d'angoisse dont les détails lui échappent totalement:

Qu'avait-il bien pu se produire ici? Pourquoi cette terreur d'âme qui m'avait saisi alors enfant? [...] Est-ce quelque chose que j'avais vue? Un incendie? Du sang? De l'or? Une femme nue pour la première fois? La terre de la grande promesse ou le chaos rampant? J'ai beau chercher, je ne parviens pas à me souvenir. C'est un grand moment où le temps s'arrête.

Shahar: le nom de cette ville, avec sa sonorité incantatoire, résume presque à lui seul le point nodal du film. Sur la carte de New York, 'Shahar' n'existe pas. Il y a bien un Schoharie,²³ mais peu importe: on est déjà passé de l'autre côté de la frontière qui sépare la fiction de la 'réalité'. Shahar: n'y entend-on pas un écho de 'Shéhérazade'? Toujours est-il que, comme dans *Les Mille et une nuits*, c'est la fiction qui arrive au secours de la vie, ou plus précisément, comme dit le narrateur, en réponse au 'frisson de faire face à l'idée de sa propre mort, qui doit bien être la première raison véritable de tous les voyages'.

Ce qui nous amène enfin à 'l'inquiétante étrangeté' de notre titre, et au troisième trajet du film, sans doute le plus important, à travers les frontières intérieures, en l'occurrence fictives. Car c'est par la fiction, et plus spécifiquement par ce paradigme de la fictionnalité qu'est l'*Unheimliche* freudienne,²⁴ que nous nous proposons à notre tour de restituer à la frontière québécoise au moins une partie de sa complexité originelle. Si les frontières littéraires, comme les politiques, encadrent des espaces et mettent en scène des subjectivités, peut-on dire que celles-là sont tout simplement la représentation de celles-ci? La représentation? Oui, mais aussi le *double*, si l'on nous permettra l'extension du concept freudien, dans ce sens que ces frontières marquent une *récurrence* de traits, d'identités, de destinées, mais dans un autre lieu, potentiellement inquiétant par sa proximité comme par son altérité. *Das Unheimliche* (ce que l'anglais rend par *the uncanny*, et le français, de manière beaucoup moins heureuse, par *l'inquiétante étrangeté*) n'est justement pas effrayant ou inquiétant parce qu'il est étrange(r), un mal(aise) venant de l'autre côté de la frontière; elle inquiète parce qu'elle est déjà – toujours déjà, dirait-on – un problème intérieur.

Dans son essai, Freud passe en revue, sur plus de six pages, les nombreux sens, parfois contradictoires, du terme allemand *Heimliche*, dont *Unheimliche*

23 Qui se prononce, en fait, skə'hæəri.

24 Telle est au moins l'intuition d'Hélène Cixous, dans une des premières tentatives littéraires de lire ce texte généralement considéré comme marginal dans le contexte du grand corpus freudien. 'La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud.'

serait de toute apparence le contraire. *Heimliche*, cependant, est un de ces mots, comme *gift*, *hôte* ou *pharmakon*, qui comprend déjà des significations antinomiques. *Heim* c'est la maison, et encore plus, le foyer, le giron familial – *the home*, en anglais; *heimlich*, qui en est la forme adjectivale, se réfère donc aux comforts douilletts de chez soi, à tout ce qui est rassurant, familier; de même, par extension, *heimlich* (ou plus proprement *heimisch*) se réfère aussi à familiarité du pays natal. Mais *heimlich*, pris dans un autre sens, est aussi ce qui est secret, sournois, à la limite dangereux. 'Cela nous rappelle plus généralement que ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais qu'il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé.' Comment le sens de ces deux vecteurs sémantiques se modifie par l'ajout du privatif *Un*? *Unheimlich* c'est l'étranger, certes, mais c'est aussi ce qui est déjà caché chez soi – ce qui doit par ailleurs rester caché – et qui néanmoins se manifeste. Freud témoigne de son étonnement devant une remarque de Schelling, 'qui énonce quant au contenu du concept quelque chose de tout à fait nouveau et à quoi notre attente n'était certainement pas préparé. Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti.' Et l'auteur de conclure: '*Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich*' (Freud 1919, 46–51).

Dans *Voyage en Amérique*, c'est d'abord à l'écran, par les images remarquables de Jacques Leduc, que de telles ambivalences – entre le familier et l'étrange, la proximité et la distance, le caché et le manifeste (et enfin entre le documentaire et la fiction) – frappent le spectateur. Du coup, celui-ci n'y découvre pas tant la 'réalité', que la 'vibration de la réalité',²⁵ pour reprendre le mot d'Hélène Cixous, ou 'une caisse de résonance',²⁶ pour reprendre

25 'La fiction est reliée à l'économie de la vie par un lien aussi indéniable et ambigu que celui qui passe de l'*Unheimliche* à l'*Heimliche*: elle n'est pas irréaliste, elle est la 'réalité fictive', la vibration de la réalité. L'*Unheimliche* dans la fiction déborde et comprend l'*Unheimliche* de la vie réelle' (Cixous, 215).

26 Il importe de souligner les différences avec le documentaire classique. Voir, par exemple, le programme fondateur du *Kino-Pravda*: 'Pas la prise de vues à l'improviste pour la prise de vues à l'improviste, mais pour montrer les gens sans fard, pour les saisir par l'œil de la caméra à un moment où ils ne jouaient pas, pour lire avec l'appareil de prise de vues leurs pensées mises à nu. Le *Ciné-Œil*, comme possibilité de rendre visible l'invisible, limpide le suave, évident ce qui est caché, manifeste ce qui est masqué. De remplacer le jeu par le non-jeu, la fausseté par la vérité, par le *Cinéma-Vérité*.' Dziga Vertov, 'Comment cela a-t-il commencé?' (Vertov, 142). On l'a vu, l'ambition de 'mettre à nu' les pensées du sujet est démentie par l'analyse freudienne; l'*Unheimliche* en particulier est justement ce qui met un doigt chancelant sur la frontière séparant 'le visible de l'invisible', ou 'l'évident du caché' que prétend franchir sans problèmes la caméra de Vertov.



celui de Jean Chabot (1989, 7). Ainsi, en dépit de leur qualité résolument 'ordinaire' ('la vie quotidienne du monde au travail', glose le narrateur), les plans demeurent pour la plupart *inquiétants*, sans que l'on sache précisément pourquoi: une péniche, vue d'en haut, qui émerge lentement d'une écluse; un homme qui sort d'un magasin, hésite un moment, puis quitte le cadre; l'œil farouche d'un cheval derrière la grille de son fourgon; une porte coulissante qui descend, télécommandée, sur le feu d'un foyer de fonderie; des espaces urbains et suburbains 'étrangement vides'; une jeune femme, habillé en costume vaguement exotique, qui se promène le long d'une route goudronnée... C'est comme si à tout moment, et à tout hasard, le travelling de la caméra recoupait un mouvement en sens inverse. Cette double traversée, qui joue constamment avec les bordures du cadre, a pour effet d'accroître la prégnance du hors-champ.

Comme le phénomène de l'*Unheimliche* nous l'apprend, cependant, ce qui est banni de la scène peut receler une importance profonde, voire profondément inquiétante. Dans le film, la joie du narrateur devant la naissance annoncée de son enfant – une situation qui mène d'ordinaire à l'essence même du *Heimliche* – cède presque immédiatement à une angoisse *unheimlich* et à un double mouvement de fugue et de retour. Directement après la séquence dans la salle d'échographies, la caméra se retrouve dans la voiture du narrateur, la bande sonore effectuant l'articulation entre les battements



amplifiés du cœur du fœtus et le bruit rythmé des essuie-glaces de l'auto. Là, sur des images banales, prises en chemin depuis Montréal vers la frontière américaine – des *travellings* donc au sens propre – le narrateur empruntera un vocabulaire étrange qu'on dirait puisé directement du texte freudien:

Ces jours-là, dans Montréal, une insidieuse menace de temps à autre montrait son visage d'ombre et l'advenue d'un enfant peu à peu en venait à réveiller les plus anciennes... hantises. Et puis un jour, sans avoir rien planifié, je me retrouvais sur le Pont Victoria. Je traversais le fleuve Saint Laurent. [...] En fait, à ce moment-là, je n'allais encore nulle part. Mais je pensais à cette phrase, à cet intertitre du film *Nosferatu* de Murnau: 'Quand il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à lui'. Pourtant, sur l'autre rive, il n'y avait pas de fantômes. Seulement la vie quotidienne du monde au travail.

Ombres, hantises, fantômes... l'angoisse du narrateur emprunte un champ lexical précis. 'Serait *unheimlich*, nous rappelle Freud, tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti;' contrairement au *heimlich*, qui en plus d'être simplement familier 'est aussi [...] le lieu dépourvu de fantomique' (Freud 1919, 48–9). La référence insolite de cette séquence n'est d'ailleurs pas choisie au hasard. *Nosferatu* reste l'archétype même du film d'horreur, employant à merveille deux techniques anxiogènes de descendance cinématographique importante: le personnage du revenant (vampire, fantôme, zombi, mort-vivant, etc.) et l'exploitation habile de la suggestion d'une présence menaçante du hors-champ.



Ce que le narrateur appelle le ‘grand souffle’ de la nature, sur lequel d’ailleurs la caméra s’attarde souvent – la brise dans les arbres, les méandres d’un cours d’eau, le vol gracieux d’un héron qui plane au-dessus du paysage – forme évidemment un contrepoint au monde vacant et atomisé de l’Amérique postmoderne, un monde virtuellement *sans frontières* qui se superpose, bon gré mal gré, aux anciennes divisions nationales d’antan. Mais cette autre Amérique, celle des premiers temps, des ‘premières nations’, originellement sans limites elle aussi, n’est aujourd’hui plus qu’un souvenir. On ne peut la faire revivre que comme un vœu pieux, ou comme ... un revenant. Dans *Nosferatu*, le retour du vampire est suggéré par une mer agitée, le bruissement des feuillages, ou le mouvement soudain des rideaux de la chambre à coucher. Il n’est certes pas un hasard que, dans *Voyage en Amérique*, cette absente-présence d’une certaine Amérique hors-champ est indiquée par de semblables métonymies filmées.

Hélène Cixous l’a bien vu dans son commentaire du texte freudien: il s’agit au fond d’un problème *frontalier*:

Il y a tout à dire en fait sur le Revenant et l’ambiguïté du Revenir: car ce qui le rend intolérable, ce n’est pas qu’il soit l’annonce de la mort, ni même la preuve que la mort existe, puisqu’il n’annonce et ne prouve rien d’autre, ce Revenant, que son revenir; c’est qu’il efface la limite entre deux états: ni vivant ni mort, passant, le mort fait retour à la façon du refoulé: c’est son revenir qui fait le revenant, comme c’est le retour du refoulé qui (ré)inscrit le refoulement. (Cixous, 214)



Ainsi, les revenants abondent dans *Voyage en Amérique*: à commencer par la référence à *Nosferatu* que nous venons d'évoquer, en passant par la longue séquence de reconstruction historique (comédiens en costume d'époque mettent en scène un affrontement colonial, le dernier plan montrant une figure solitaire, quasi spectrale, et le narrateur de gloser: 'dans l'Amérique de la fin du XX^e siècle, mille batailles continuent d'être livrées, mille fantômes n'en finissent plus de passer'), jusqu'à la séquence où le Québec entier qui est figuré en 'pays incertain', mais dont l'incertitude ressemble bien plus à l'apparition du mort-vivant,²⁷ au bord même de l'inexistence, qu'à l'indécision politique ou intellectuelle qui caractérise normalement les débats québécois. 'C'est qu'il efface la limite entre deux états...'. On voit là le secret de l'homologie très fine entre les trois trajets que dresse Chabot, et la place surprenante accordée à la hantise et au fantômique. Le personnel, le politique et l'universel empruntent des chemins parallèles et entrecroisés, mais toujours à travers des frontières *vacillantes*, comme celles mises au point par la psychanalyse ou traversées par le revenant.

Il n'y a peut-être pas meilleure expression du retour du refoulé, et de la réinscription du refoulement, que le personnage du Mohawk qui apparaît vers le milieu du film. Ici, une longue citation s'impose:

[Voix-off du narrateur]: Sur toutes les routes, sur le moindre chemin, aussitôt que je m'engage sur ce continent, je refais la même rencontre lancinante. [Pause: long travelling depuis une chaloupe des arbres secoués par le vent] Tout à coup, je quitte mes ornières et le fleuve me rabat peu à peu vers les toutes premières magies du monde, quelque part du côté du souffle originel et de la vérité profonde des choses.

27 'Quand j'ai été rendu au point le plus loin de mon voyage, et que je suis arrêté pour faire demi-tour, tout à coup j'ai eu comme une apparition, une grande vision de mon pays natal laissé loin derrière moi. [...] Et pendant une heure, c'était ainsi, à l'autre bout de mon voyage, j'ai été hanté par ce pays natal, dont on dirait qu'il n'est jamais sûr qu'il va rester dans la réalité.'

[Porte-parole Mohawk, portant lunettes et casquette de base-ball, qui parle au cinéaste et indique le paysage du doigt]: From this point here, that is the United States, New York State; over here, the village of Saint Régis, which is in Québec; and then over here is Ontario, and that's Cornwall Island.

[Cinéaste]: But all of this is Mohawk land?

[Mohawk]: All of it is also Mohawk, that's all Akwesanse. So right at this spot you're sitting at all three countries, plus the Mohawk nation, which extends over all it all [...].

[Narrateur]: Je reconnaissais là la vieille hantise de remonter au nom réel des êtres, des choses, des lieux, à l'intérieur de chaque individu. Revenir à l'origine de tout, et de soi-même, comme pour retrouver son vrai visage. Comme pour échapper à tout ce qui, dans le fil des jours, se défait et s'affadit.

Quand sont prononcées ces dernières phrases, l'écran nous livre un long plan ininterrompu, sans paroles (mais avec, pendant quelques secondes, un chant amérindien en sourdine), qui, à partir d'un travelling sur les herbes longues du berge, saisit le décollage d'un héron, suit ses sinuosités aériennes pendant presque une minute, avant de revenir sur l'eau près d'un gros navire commercial. Ensuite on revient au Mohawk, qui parle des structures économiques primitives de la communauté, structures non-commerciales, précapitalistes, mais qui sont bien, précise-t-il en passant, 'in the past'. On peut certes s'attarder sur le poncif de l'amérindien uni à la nature. Le cinéaste et le porte-parole Mohawk semblent en effet assumer ce point de vue. Mais il n'est pas sans intérêt de noter que ce dernier est le seul personnage dans le film qui parle directement au cinéaste. Bien que son nom ne soit pas communiqué (afin sans doute de mieux représenter l'Autochtone *en général*), c'est comme s'il parlait en son nom propre, prenant (momentanément) la parole en tant qu'*expert* pour parler *sur* un sujet comme dans un documentaire classique. 'The philosophy of the Mohawk people is very deeply tied to the earth. [...] You affect the earth, you affect all of the social structure.' Cette parole est toutefois vite résorbée dans celle du narrateur, comme les multiples identités des nations autochtones furent résorbées, il y a longtemps déjà, dans celle de l'Amérique coloniale. Séquence suivante: 'Dans un terrain vague, derrière une usine, des jeunes Iroquois jouent au base-ball; on n'entend que la rumeur au loin du trafic qui va nulle part et qui se répète à l'infini. Dans un baril de métal, on brûle tous les drapeaux derrière un McDonalds.' L'Amérindien, en effet, ne (ré)apparaît que pour disparaître, comme la figure d'un sacrifice culturel qui annonce celui, encore possible, du Québec et des Québécois.

Une triple analogie est ainsi établie entre le sort de la population indigène (au passé), la dévastation commerciale et industrielle de la nature (au présent),²⁸ et la disparition du peuple québécois (au futur). Mais si le mot

28 S'arrêtant au sud de Montréal, le narrateur se rend compte qu'il se trouve dans l'ancien

‘disparaître’ revient comme une rengaine *mélancolique*²⁹ au cours du film, c’est bien la vibration de l’*Unheimliche* qui finit par résonner plus fort, comme les battements de cœur du fœtus que l’on entend (mais à peine!) en sourdine à plusieurs reprises sur la bande sonore. Comme le note Hélène Cixous:

Le propre trouble de la limite est cette mobilité menaçante, cet arbitraire du déplacement contre lequel le refoulement se dresse ‘Le préfixe *Un* est la marque du refoulement’, dit Freud. Ajoutons: Toute l’analyse de l’*Unheimliche* est en soi un *Un*, une marque de refoulement et la vibration dangereuse du *Heimliche*. *Unheimliche* n’est que l’autre face de la répétition du *Heimliche*; cette répétition est biface: ce qui surgit et / est repoussé. (Cixous, 214)

Ainsi, c’est au moment où le narrateur arrive au plus loin de son voyage qu’il reconnaît qu’il est enfin (déjà?) arrivé chez lui. Comme on peut s’y attendre, ce retour chez soi en terre étrangère comprend toutes les ambivalences du *Heimliche*, qui appelle *comme venant de soi* une description (accompagnée d’images) étrangement inquiétante(s): ‘En fin d’après-midi, comme je remontaient vers le nord, tout à coup, avec ses quais déserts, sa gare désaffectée, et cette curieuse odeur de poudre qui flotte en suspension dans l’air, voilà que je venais de reconnaître cette ville de Shahar [...]’. À l’écran, on assiste à une séquence de plans qui reviennent sur la devanture en parpaing gris d’un petit magasin triste, où un garçon de six ans environ joue distraitement à l’extérieur:

Et peu à peu, ce tout petit mythe personnel, secret, à la mesure de mon oncle Richard et des tours d’auto de l’enfance, voilà qu’il s’effrite et se défait. Je m’en libère. Il n’y aura pas, il n’y aura plus, ailleurs, de contrées fabuleuses, d’Amériques mirobolantes. Et ce n’est rien, presque rien, mais à ce moment-là je me sens gonflé par une joie très intense, qui me rapproche encore de mon pays natal. Et j’ai envie de rire et de chanter, mais je ne le fais pas encore: je suis seul.

À ce moment précis, le rapprochement est fait: exilé des siens, le narrateur les retrouve. À Shahar, sur le site même d’un souvenir d’enfance longtemps

pays des Loyalistes britanniques qui avaient fui la Révolution américaine en 1776 (soit dit en passant, sans doute les premiers réfugiés de la nouvelle frontière des États-Unis). Mais, constate-t-il tristement, ‘maintenant s’est installé le côté no man’s land des zones frontalières de partout ailleurs sur la planète. Une sorte de pays perdu, grugé de l’intérieur, et laissé vide dans l’attente des autoroutes, des banlieues, des lignes de pylônes, des dépotoirs, qui, progressivement, avec la fin du XX^e siècle, ont toutes les raisons pour en finir à jamais avec le paysage. Le paysage est tout en train de disparaître.’

29 Contrairement à la grille de lecture proposée par Jocelyn Maclure, ce terme n’est pas à prendre – du moins ici – dans le sens freudien d’un deuil pathologique, sans perte attribuable, où celui-ci forcerait le moi ‘à s’exprimer sous la forme d’auto-reproches selon lesquels on est soi-même responsable de la perte de l’objet d’amour’ (Freud 1917, 164). Telle ‘auto-reproche’ est absente de ce film.

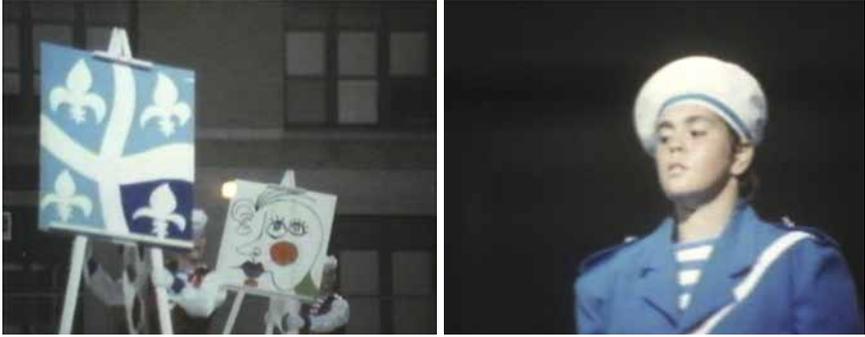


refoulé, l'angoisse qui en est issue 's'effrite et se défait' dans une sorte de joie identitaire aussi intense qu'inattendue. L'identification complète – le chanter et le rire de la 'fête nationale', pour ainsi dire – n'attend que le retour au pays.

Mais encore, malgré cette *Heimkehr* annoncée, le cinéaste n'a pas encore fini avec l'*Unheimliche* – ou plutôt, l'*Unheimliche* n'a pas encore fini avec lui:

Ce soir-là, cependant, nous allons faire un tour de Shahar. On nous a appris que des Québécois, à la nuit tombée, allaient venir faire de la musique dans cette ville du nord-est des États-Unis. Et je me demandais: est-ce que je vais les reconnaître? à quels signes, à quoi ça ressemble des Québécois sur la place du monde?

La séquence qui suit est presque (justement, *presque*) trop belle pour être vraie. Dans un terrain de football éclairé par d'énormes projecteurs, un concours d'orchestre à majorettes laisse la place à l'équipe québécoise. Reconnaîtra-t-il ses compatriotes? Oui et non, ou peut-être le oui dans le non (un esprit malin ajouterait... référendaire!), car l'orchestre interprète un numéro de fantaisie basé entièrement sur des clichés... français: des gendarmes en képi hissant le drapeau tricolore, des marins en chemise rayée jouant de l'accordéon, des artistes qui barbouillent des tableaux vaguement cubistes (dont un reprend les motifs du fleurdelisé): on peut dire que le Québec y est à peine représenté, sinon par association linguistique. Au moment même de l'identification la



plus profonde au niveau de la narration, on ne voit à l'écran que l'aliénation culturelle la plus tape-à-l'œil.

Arrivé au climax du récit, au nœud où s'enchevêtrent les trois fils, les trois trajets du voyage, le tempo change subitement. Sur le numéro entièrement percussif de sortie, l'orchestre battant tambours et marchant au pas, le narrateur reprend la parole et débite staccato une sorte de poème en forme de liste:

Et peu à peu, un à un, ils y sont parvenus. Ils ont bûché leur chemin. Ils ont laissé leurs traces. Les faiseurs de signes, les tireurs de plans, les brasseurs de camarades, les cultivateurs de terres nouvelles, les ingénieurs de logiciels, les inventeurs de laser, les 'ti-Jos connaissant, les entreprenants, les Tremblay, les Parizeau, les Lempré, les Bergeron, les Gagnon, les Martin, les Leduc, les Leclerc, les Miron, les Gaston, les Marcel, les Pierre, Paul, Jacques, René, Michel, Éric, Gilles, Pauline, Paulette, Paule, Prunelle, pupille, iris, cornée, cristallin, nerf optique, les têtes heureuses, les mal ammanchés, les pas d'allure, les marins aux longs cours, les courageux, les patients, les silencieux, les crieurs de nom, les faiseurs d'espace, les agrandisseurs de monde, les Lafortune, les Rémillard, les Beaugrand, les Lavoie, les Daudelin, les Dupuy, les Lussier [...], les Nord-Côtiers, les Beaucerons, les insulaires, les forestiers, les riverains, les citadins, les éloignés, les pas rapprochables, les pas sortables, les pas lâcheux... les inoubliables!

Silence. La nuit. La route de retour sur un air de guitare-blues. Retour aussi à l'échographie et aux battements de cœur du fœtus. Puis, la caméra se baladant sur un trottoir du centre-ville, éclairé de néons tapageurs et peuplé, paraît-il, d'étrangers, le narrateur reprendra une phrase du début du film: 'À cette époque-là, j'avais souvent l'impression de revenir d'un long voyage à l'étranger, et de me retrouver dans une ville qui se serait construite en mon absence.'³⁰ Cet écho nous amène au dénouement proprement dit: plan général

30 Et qui continue: 'C'était à une étrange époque, où justement les enfants se faisaient de plus en plus rares, sur ce territoire et dans cette ville où, à chaque instant, ce peuple dont je suis risqué de disparaître.'

sur les feux de Montréal qui s'éteignent, et la voix-off d'une femme:

Mais cet enfant qui s'en vient va mettre un terme à toutes tes absences. T'as plus à t'en aller. Tes racines, t'as fini de les chercher. Elles rejoignent enfin le sol. Ça ne se cherche pas, ça s'invente, continuellement. Oui, nous le savons: quelque chose veille, et dure.

Tout est donc bien qui finit bien. Le père est revenu au foyer, un enfant est né, l'identité est réaffirmée, consolidée, transmise. L'énonciation a passé de 'je' à 'tu' pour aboutir, à la fin du voyage, à 'nous'. Et pourtant...

Et pourtant, la leçon de l'*Unheimliche* est que la première personne du pluriel est tout aussi instable que celle du singulier, et qu'au fond de cette expérience *limitrophe*, on trouve non pas le réconfort de l'identité, mais l'angoisse d'une intégrité (d'abord corporelle) qui risque à tout moment de s'atomiser (par exemple, le démembrement) ou de se multiplier (par exemple, le revenant, le *doppelgänger*). L'*Unheimliche* est anxiogène, c'est sa première caractéristique; l'état douteux du revenant, on l'a vu, en est le cas limite. Pour Freud, qui récuse ici la théorie de son prédécesseur E. Jentsch, cette angoisse ne peut pas s'expliquer par une quelconque incertitude *intellectuelle* devant l'objet – est-ce vivant, ou est-ce mort? est-ce réel, ou est-ce fictif? – son *ni ceci ni cela* est d'un autre ordre. 'En revanche, l'expérience psychanalytique nous met en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre ses yeux' (Freud 1919, 66–9). Curieux saut que de passer de l'indécidabilité épistémologique à la crainte oculaire, mais Freud l'entreprend sans broncher. Or, il n'y a évidemment pas lieu ici de démêler la théorie très intriquée du complexe de castration à laquelle cette bifurcation répond.³¹ Nous voulons simplement souligner, en guise de conclusion, le passage abrupt du *conte* au *décompte* qu'effectue le narrateur devant la manifestation de ses compatriotes dans la ville de 'Shahar', et la place surprenante, presque exactement au point mitoyen de l'extrait, accordée à

31 Pour une analyse brillante du lien entre l'œil, la castration et l'*Unheimliche* – à laquelle nous sommes d'ailleurs redevable – voir Samuel Weber, *The Legend of Freud*: 'it is not the visible figure of the castrating father that comprises the remarkable essence or non-essence of castration, but rather the glimpse of that almost-but-not-quite-nothing, a glance which is therefore itself almost blind, but not quite, for it 'sees' the difference that reveals and conceals itself in the same movement' (Weber, 224). Même sans emprunter le langage freudien, le cinéaste/narrateur mesure ses déplacements dans une optique rigoureusement analogue. 'Etranges échanges: l'ailleurs, l'ici; la naissance, la mort. Et ce n'est rien, presque rien. Comme une présence dans le paysage tout à coup, un simple mouvement de vent dans les arbres.' La phrase 'et ce n'est rien, presque rien' – *that almost-but-not-quite-nothing* – revient plusieurs fois au cours du film, notamment lors de la confrontation avec le souvenir angoissant de 'Shahar'. À l'écran, dans ces cas, on ne voit rien, ou presque rien: un simple mouvement de vent dans les arbres; une rue, un paysage quasiment vide; une absence qui révèle/cache une présence.

l'œil. Au milieu de cette liste d'*agents* de l'histoire québécoise, qui y trouvent place soit par leur nom (typiquement québécois: Rémillard, Dupuy – Miron, Gaston [!] – Jacques, Paulette, etc.), soit par leur capacité technique (cultivateurs, ingénieurs, inventeurs, etc.), soit par leur caractère (encore une fois, typiquement québécois, parfois jusque dans l'expression: courageux, 'ti-Jos connaissant', pas lâcheux, etc.), soit par leur répartition géographique sur le territoire (Nord-Côtiers, insulaires, citadins, etc.); au milieu donc de cette synecdoque du *sujet collectif* qui aurait bâti la nation, on observe tout de même un déplacement momentané par l'équivoque vers un dispositif neutre, l'appareil visuel de l'être humain. De Prunelle on passe à 'pupille', 'iris' et l'enchaînement associatif continue jusqu'à 'nerf optique': l'écran sur lequel sont projetées les images même du réel. Mais la neutralité apparente de l'œil est un leurre, car il n'est effectivement qu'un écran, qui cache autant qu'il dévoile, et au travers duquel vibre l'*Unheimliche*. Devant le spectacle des Québécois 'sur la place du monde', le narrateur insiste sur la répétition nominative et énumérative, comme pour 'faire frontière' contre l'aliénation et l'oubli. Travail nécessaire, urgent, et en même temps peine perdue, du moins si l'on attend l'affirmation concomitante d'un sujet intègre, d'une identité garantie par une frontière intérieure imprenable.³² L'on voit également pourquoi l'œil, et d'autant plus l'œil du cinéaste, n'est pas, ne peut être un dispositif neutre pour rendre la 'réalité', nationale ou autre:

S'il s'attarde alors à ce que nous convenons d'appeler la réalité, ce n'est jamais que comme transition entre plusieurs points situés sur plusieurs trajectoires. La réalité [...] c'est toujours quelque chose de bien relatif. Même dans les manifestations de l'Histoire, ce qui intéresse le cinéaste ce n'est

32 Encore une fois, Freud peut nous servir de guide. En commentant l'apparition fréquente du *doppelgänger* chez Hoffman (le 'maître inégalé de l'étrangement inquiétant'), il écrit:

Il s'agit du motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire de la mise en scène des personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques, [...], de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi –, et enfin du retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire des noms à travers plusieurs générations successives. (Freud 1919, 76–7)

Phrase remarquable où l'on voit, précisément par la 'mise en scène des personnages', que l'*identique* mène non seulement à la scission du sujet en 'moi propre' et 'moi étranger', mais le conduit en plus au *dédoublement*, à la *division*, et à la *permutation* – pour revenir néanmoins au 'retour permanent du même', désormais compris comme un phénomène social, voire national, jusque dans la répétition physiologique et patronymique 'à travers plusieurs générations successives'. Pour une autre version du dédoublement (et de l'exil) québécois, voir le film remarquable de Jacques Godbout, *Alias Will James* (1987) – d'ailleurs réalisé pour la même série de l'ONF, *L'Américanité* – ainsi que l'analyse de Jean Larose, 'Le cheval du réel' (Larose 1991, 87–100).

pas tant de rendre témoignage que de chercher de quel rêve secret elles demeurent la trace et la promesse.' (Chabot 1989, 6)

Jean Chabot parle ici de Chris Marker. Mais, faisant preuve d'une volonté semblable de déterrer le 'rêve secret' qui se cache sous les plates manifestations de la réalité – volonté que nous pouvons désormais qualifier d'*unheimlich* – cette phrase pourrait tout aussi bien s'appliquer au travail de *Voyage en Amérique* sur 'la trace et la promesse' de la frontière québécoise.

Works Cited

- Abizadeh, Arash. 'Was Fichte an Ethnic Nationalist? On Cultural Nationalism and its Double'. *History of Political Thought* 26.2 (2005): 334–59. Imprimé.
- Balibar, Étienne. *La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*. Paris: Galilée, 1997. Imprimé.
- Bouchard, Chantal. *La Langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec* [1998]. Deuxième édition, mise à jour. Montréal: Fides, 2002. Imprimé.
- Bouchard, Gérard. *Les Deux Chanoines. Contradiction et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx*. Montréal: Boréal, 2003. Imprimé.
- Chabot, Jean. *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*. Montréal: Office National du Film du Canada, 1987. Film.
- . 'L'Hypothèse Marker'. *La Revue de la Cinémathèque* 1 (1989): 4–7. Imprimé.
- Cixous, Hélène. 'La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud'. *Poétique* 10 (1972), 199–216. Imprimé.
- Dumont, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal: Boréal, 1993. Imprimé.
- Durham [John Lambton, Earl of]. *Lord Durham's Report. An Abridgement of Report on the Affairs of British North America by Lord Durham* [1839]. Ed. G.M. Craig [1963]. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007. Imprimé.
- Freud, Sigmund. 'Deuil et mélancolie' [1917]. *Métopsychoanalyse*, traduction revue et corrigée par Jean Laplanche et J.B. Pontalis. Paris: Gallimard, 1986. Imprimé.
- . 'Das Unheimliche/L'Inquiétante Étrangeté' [1919], *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes/Das Unheimliche und andere Texte*. Trad. Fernand Cambon. Paris: Gallimard, 'Coll. Folio Bilingue', 2001. Imprimé.
- . *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* [1936]. Trad. A. Berman. Paris: Gallimard, 1971. Imprimé.
- Garneau, François-Xavier. *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* [1845]. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1996. Imprimé.
- Gauvin, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000. Imprimé.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991. Imprimé.
- Godbout, Jacques. *Alias Will James*. Montréal: Office National du Film du Canada, 1987. Film.
- Harvey, Jean-Charles. *Les Demi-civilisés* [1934]. Montréal: TYPO, 1996. Imprimé.

- Larose, Jean. *L'Amour du pauvre*. Montréal: Boréal, 1991. Imprimé.
–. *La Souveraineté rampante*. Montréal: Boréal, 1994. Imprimé.
- Larose, Karim. *La Langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004. Imprimé.
- Lescarbot, Marc. *Histoire de la Nouvelle France*. Paris: chez Jean Millot, 1609. Imprimé.
- Létourneau, Jocelyn. *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal: Boréal, 2000. Imprimé.
- Maclure, Jocelyn. *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*. Montréal: Québec Amérique, 2000. Imprimé.
- Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001. Imprimé.
- Moffat, Alain-N. 'Le Droit du plus fort'. *CiNéMAS*. Numéro spécial, *Cinéma et Américanité* 1.1–2 (1990).
http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/default.htm. Web.
Accessed 15 Sept. 2015.
- Nepveu, Pierre. *Intérieurs du nouveau monde*. Montréal: Boréal, 1998. Imprimé.
- Perrault, Pierre. *Un Pays sans bon sens*. Montréal: Office National du Film du Canada, 1987. Film.
- Poulin, Jacques. *L'Anglais n'est pas une langue magique*. Montréal & Paris: Leméac/Actes Sud, 2009. Imprimé.
- Véronneau, Pierre. 'La Série 'L'Américanité': les paradoxes d'une notion'. *CiNéMAS*. Numéro spécial, *Cinéma et Américanité* 1.1–2 (1990). http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/default.htm. Web. Accessed 15 Sept. 2015.
- Vertov, Dziga. 'Comment cela a-t-il commencé?' [1923]. Trad. Michel Pétris. Dans Georges Sadoul. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971. Imprimé.
- Weber, Samuel. *The Legend of Freud* [1982]. Expanded edition. Stanford: Stanford University Press, 2000. Imprimé.