

une expérience de démystification

les maudits sauvages

Le cinéma nous a habitués, depuis ses origines, à une extravagante commercialisation de l'Histoire. Cette approche de l'histoire vise, avant tout, à recréer un cadre juste avec un souci effréné d'authenticité et une volonté maniaque de "faire vrai". (**Waterloo; Battle of the Neretva; Tora Tora Tora; Von Richfonsten and Brown...**) Ainsi l'histoire est entièrement filmée dans des décors naturels et auréolés de tous les prestiges du spectaculaire. On recherche le maximum de réalisme en boursouflant, par une excessive dramatisation, l'événement le plus banal et la situation la moins dramatique. Le cinémaspectacle vampe ainsi l'histoire et l'enferme dans la voie de la reconstitution. La reconstitution, c'est donc l'histoire close, l'histoire figée et régressive.

Avec **Les maudits sauvages**, Jean-Pierre Lefebvre s'est refusé à reconstruire l'histoire, à la dépouiller de tous ses véritables prolongements. Le sous-titre du film est assez clair pour que nous ne fassions pas erreur; ne s'agit-il pas d'un film presque historique. L'histoire est ici perçue et organisée en fonction et à partir d'une tradition: celle de l'Histoire sainte sulpicienne telle que for-

mulée et illustrée par tout un système d'enseignement scolaire rétrograde et puéril. Qui ne se souvient pas de nos anciens manuels d'histoire du Canada bourrés d'illustrations sirupeuses et de commentaires tendancieux? Rappelons-nous ces gravures où l'on voyait le bon et noble missionnaire au coeur enfiévré de foi exaltée, essayant, à tout prix, de sauver l'âme damnée du cruel et méchant iroquois. Ces images nous poursuivent encore, hantent nos musées de cire et témoignent de toute une forme d'éducation dont nous essayons aujourd'hui de nous affranchir complètement. C'est d'ailleurs à un véritable exorcisme et à un dépassement de toutes ces diverses pressions séculaires que se livre Jean Pierre Lefebvre dans **Les maudits sauvages**.

L'éclatement de l'héritage culturel

Lefebvre avoue s'être directement inspiré de tout ce lourd héritage culturel que représentent nos vieux manuels d'Histoire du Canada. En regardant **Les maudits sauvages**, on a d'ailleurs l'étonnante impression de voir défiler sous nos yeux une succession d'images vieillottes sur lesquelles

une personne affreusement lucide se serait plu à barbouiller, déformant ainsi les images originelles pour en déchiffrer la signification première. Le cinéma est ici un instrument pour retrouver, par l'intermédiaire d'une tradition culturelle, le sens d'une destinée collective. Il ne s'agit donc pas de détruire une imagerie pour la remplacer par une autre toute aussi stérile, mais bien plutôt d'arracher les masques de la tradition historique, de démonter systématiquement le long processus de la colonisation, de la dépossession, en se référant sans cesse à l'évidence même de notre héritage culturel.

A la recherche de l'identité collective

Cette opération de démontage s'organise sous la forme d'une fable qui englobe trois cents ans de notre histoire (de 1670 à 1970) et qui explore le destin historique des peuples colonisés. Lefebvre n'a pas élaboré un spectacle où tous les événements historiques s'emboîteraient chronologiquement les uns dans les autres avec une rigueur mathématique. Au contraire, **Les maudits sauva-**

vages brise ce que nous sommes habitués à rechercher au cinéma: la continuité narrative, le montage discursif, l'espace à trois dimensions, avec le postulat d'une action vraisemblable. Ce dernier film de Lefebvre se déroule comme une suite de tableaux dont le sens ne nous est pas donné immédiatement. Au sein d'un apparent récit (la longue déchéance de la jeune indienne Tékacouita) où la fiction s'unit au document (plusieurs textes sont historiques) Lefebvre *actualise* le passé comme s'il s'agissait d'un perpétuel présent. Passé et présent se répondent sans cesse mais se reflètent aussi, comme dans un miroir. Ce jeu de miroirs fait éclater tous les pièges qui engendrent la complète dépossession. La jeune Tékacouita, seule véritable victime du film, connaît toutes les étapes de la désintégration et subira tous les assauts de la séduction mis en branle pour l'assimiler. Séduction du confort blanc. Séduction culturelle puis sexuelle (séquence de l'historien). Séduction d'une société qui étale l'abondance de tous ses produits aliénants. Ainsi l'asservissement colonisateur se définit dans ce faux récit comme un art de charmer pour anéantir et accroître sa domination. L'Histoire est constamment ouverte et Lefebvre nous montre que Thomas Hébert, le ravisseur de l'indienne, est lui aussi perdu, trahi par une situation qu'il ne comprend pas. Les sociétés changent; les moyens d'agression et d'assujettissement se perfectionnent mais la violence persiste toujours comme mode de négation d'autrui. Hébert est traîné au commissariat de police où l'on désire connaître sa date de naissance. "17 août 1630" répond-il. Refusant de le croire, on le matraque. L'histoire ne se dérobe plus à notre raison; elle devient clairement lisible. Le jeu de miroirs atteint la plus pure transparence.

Il serait trop facile d'en demeurer au simple niveau du constat critique ou de la méditation désespérée. Lefebvre refuse de figer l'Histoire. Il veut provoquer le spectateur, l'obliger à se regarder, à s'interroger sur le sens de notre destinée collective, à s'impliquer dans une aventure qui se situe au-delà du cinéma, dans une nécessaire repossession de notre identité individuelle et collective. Il ne faut donc plus se laisser tromper par des illusions rassurantes et tout premièrement par l'illusion de l'image.

Le refus de l'image mensongère

Lefebvre s'acharne à briser constamment l'illusion du cinéma, illusion d'une réalité mensongère érigée en vérité. L'apparent récit de la déchéance de Tékacouita est entravé, miné sournoisement par le retour et l'utilisation périodique d'une image fixe représentant la jeune indienne à cheval. L'intrusion d'un tel élément perturbateur opère un dérèglement du récit, désormais illusoire et permet à l'indienne, déchirée dans sa chair, d'assumer par la parole son appartenance à un pays.

Le cinéaste nous convie à une expérience nécessaire de démythification globale. Les comédiens refusent de jouer "vrai", ils jouent plutôt à imiter, à citer, à se déguiser pour exprimer la vérité de leur personnage. Ils recherchent moins à traduire un sentiment de réalité cinématographique (la fameuse fusion du comédien avec son personnage) qu'à témoigner d'une situation. Ainsi les conversations, avec soi-même ou avec autrui, deviennent essentiellement musicales. La modulation de la voix définit le personnage. Sécheresse blessée de la voix de Jeanne Mance qui affirme subitement l'absurdité de sa situation de femme rejetée par son mari et trompée par l'Histoire; silences éloquentes de Tékacouita démunie et désemparée devant l'atrocité d'une destinée qui lui échappe; ton bourru, jovial et agressif de Thomas Hébert, inconscient des forces et des pressions extérieures qui le manipulent; longues plaintes réprimées de l'abbé Frelaté, dernier témoin d'une tradition religieuse qui s'écroule. Il est difficile à des acteurs d'être moins "actants" pour utiliser un terme cher aux sémiologues. Or, c'est peut-être en cela que les performances de tous les comédiens sont au plus haut point significatives.

Pour un nécessaire dépassement

Mais Lefebvre ne se contente pas de détruire le récit et de nous tuer une manière artificielle de nous imposer la véracité des personnages. Il entend utiliser jusqu'à l'exaspération une accumulation de plans fixes (certains dureront dix minutes) rejetant ainsi toute forme de morcellement de la réalité. Chaque plan reste juxtaposé

au précédent et tandis que les plans s'additionnent, le film semble se dérouler comme si tout ne pouvait s'expliquer et se saisir que par l'inlassable répétition et par le statisme inquiétant qui définit la réalité profonde de tout un peuple historiquement opprimé. Étrangement, le discours exprimé par chacun des longs plans-séquences, démontant un drame historique complexe, appelle et invite à un nécessaire dépassement de cet immobilisme et de cette soumission ancestrale. Le film nous renvoie notre propre image, notre propre reflet d'où le malaise et l'inquiétude ressentis par le spectateur devant un tel film. Mais ce malaise est à la mesure de l'impérieuse liberté à conquérir dont il nous fait faire l'expérience. Connaitrons-nous la destinée tragique qui guette toutes les faibles minorités soumises, dociles et vouées à une disparition certaine? La somptuosité de la couleur, la référence picturale permanente, les figures historiques fixées dans ces décors enlumines, le hiératisme des gestes et des situations réduits à leur plus simple expression, nous imposent le recul nécessaire pour mieux nous faire prendre conscience, comme l'indique très clairement Lefebvre, de la nécessité de la "solidarité, du regroupement dans la conscience de ne pas être immortels". Dans le refus d'une asphyxie collective.

Ce qui se dessine alors sous nos yeux est un renversement total des codes du cinéma: ce qui devait être opaque et figé est d'une simplicité provocante. **Les maudits sauvages** c'est donc un acte de libération et de provocation qui ne peut trouver ses véritables prolongements que par un retour sur soi et un abandon de tous les liens inutiles. Un nécessaire abandon des fardeaux superflus. Le film transgresse donc les rites de la répétition historique en opérant un retour à l'essentiel.

La grandeur du cinéma de Lefebvre, c'est de déployer sous nos yeux le poids du passé et l'incertitude du présent pour nous apprendre à les dépasser. Ce type de spectacle-discours devrait être le plus passionnant de tous si le public n'avait été habitué depuis toujours à d'autres formes mystifiantes de "participation." Avec **On est loin du soleil**, de Jacques Leduc, je tiens **Les maudits sauvages** pour l'un des films les plus importants jamais réalisés au Québec et au Canada. □