

La quête d'identité dans l'histoire régionale

Le moulin à images de Robert Lepage constitue indéniablement un spectacle unique, incomparable, absolument original et pleinement réussi. Le terme « génial » pourrait être employé à son propos si le mot n'était pas aussi répandu – et de ce fait galvaudé – dans le langage courant. Chaque soir entre juin et septembre 2008, des milliers de spectateurs de tous âges et de toutes provenances ont apprécié ou revu cet événement extraordinaire. Beaucoup des spectateurs qui retournaient revoir le spectacle admettaient par la suite y avoir découvert de nouvelles facettes, des images leur ayant échappé, tant son contenu était riche et inspirant.

Ce succès populaire fut indéniablement l'événement marquant des célébrations du 400^e anniversaire de la fondation de Québec, dans la mesure où contrairement aux grands spectacles populaires de l'été 2008 (les concerts – mémorables – de Charles Aznavour, Paul McCartney, Céline Dion, de l'Orchestre symphonique de Québec), *Le moulin à images* aura été un événement de longue durée (avec des séances quotidiennes sur presque trois mois), dont le succès ne s'est pas démenti au fil du temps. De plus, ces méga-spectacles musicaux ne permettaient pas à la foule immense d'apprécier pleinement le contenu : seuls quelques privilégiés pouvaient voir la scène, alors qu'une grande partie de l'auditoire était placée à une telle distance qu'il lui était impossible de voir la scène. Dans certains cas, les spectateurs en étaient réduits à observer le déroulement du concert sur un écran géant, à partir d'un point de vue où il était même impossible d'apercevoir l'emplacement de la scène. Ainsi, beaucoup de gens ont assisté au concert de l'ancien Beatle ayant eu lieu sur les plaines d'Abraham en restant à Lévis, assis devant un écran géant ! Par contre, *Le moulin à images* n'était vraiment pas un spectacle comme les autres : le lieu même, c'est-à-dire les édifices à grains du Vieux-Port de Québec, n'avait jamais servi d'écran de projection auparavant. En ce sens, l'environnement même du spectacle constituait en soi un événement. Et contrairement aux concerts mentionnés, les spectateurs placés à une plus grande distance de « l'écran » de la BUNGE ne perdaient rien du spectacle et leur compréhension de la trame n'était pas pour autant réduite.

Deux aspects ont rendu ce spectacle particulièrement mémorable : d'abord, par la forte dimension régionale de son contenu, en centrant ce récit sur la région de Québec, et ensuite par son esthétique polysémique et avant-gardiste. Ces deux points seront développés successivement dans cet article.

UNE MISE EN SCÈNE DE L'HISTOIRE

Dans sa conception même, *Le moulin à images* combinait plusieurs médias et divers matériaux : dessins, photographies anciennes, extraits d'archives et de journaux, œuvres d'art, images animées,

images de synthèse ou numérisées. Par ailleurs, la bande-son intégrait des extraits de chansons, des voix, de la musique instrumentale, des bruits, des effets sonores. Tous ces éléments réunis et savamment triés servaient à raconter un récit à partir de l'histoire – non pas du Québec en entier – mais bien de la ville de Québec.

En tant qu'œuvre et récit narré, *Le moulin à images* a atteint la perfection en réussissant pour une rare fois la synthèse entre l'avant-garde et la culture populaire, entre l'histoire individuelle d'une multitude d'anonymes et le récit collectif, mais aussi entre l'histoire ancienne et l'histoire contemporaine, en proposant à un large public un récit résolument éclaté, polysémique, tel une « œuvre ouverte » offrant de multiples interprétations possibles (pour reprendre l'expression d'Umberto Eco). Le spectacle qui en résulte demeure néanmoins clair, cohérent, équilibré, imaginatif. Ce résultat enviable d'une parfaite adéquation entre « culture de masse » et « grand Art » a peu souvent été obtenu dans l'histoire culturelle mondiale : pensons aux premiers longs-métrages de Charles Chaplin, aux icônes russes du Moyen Âge, ou aux dernières chansons des Beatles. En ce sens, Robert Lepage pourrait faire se retourner dans sa tombe le théoricien allemand Theodor Adorno, qui ne voyait dans la culture de masse qu'un moyen d'abrutir les populations au moyen du nivellement par le bas. En fait, des exceptions existent parfois, et cette œuvre de Robert Lepage en est une : conçue pour attirer un large auditoire en leur offrant un spectacle à la fois innovateur, de qualité, et compréhensible.

Mais quelles sont les raisons de cette réussite et de l'accueil unanime obtenu dès les premières représentations ? Bien sûr, il y a la beauté, la splendeur, l'intelligence, l'originalité, le grandiose, comme beaucoup de commentateurs l'ont déclaré, mais aussi et surtout la possibilité pour beaucoup de citoyens de Québec de pouvoir se reconnaître dans une histoire à la fois connue, familière, mais en même temps trop peu racontée, même lorsque l'on parle de « notre histoire » au sens large. On y observe chez le public le sentiment de se reconnaître collectivement dans un récit commun, selon une identité partagée, et par conséquent on participe à l'identification du public à une histoire qui « parle de nous » certes, mais surtout « qui ne parle que de nous et de personne d'autre ». Dans ce cas, le « nous » désigne non pas le Québec dans son ensemble, mais uniquement la région entourant la ville de Québec. Cette population locale fait partie des quelques initiés qui disposent déjà de tous les éléments pour pouvoir retirer une compréhension privilégiée des images géantes projetées sur la BUNGE.

LA FORCE DE L'HISTOIRE RÉGIONALE

Les spectacles populaires comme la reconstitution intitulée *La fabuleuse Histoire d'un Royaume* (sur l'histoire du Saguenay) peuvent constituer des exemples de récits populaires d'histoire régionale. Mais qu'est-ce que l'histoire régionale ? Plusieurs définitions seraient possibles ; nous en forgerons une esquisse. Premièrement, l'histoire régionale nous dit : « Ces événements ont eu lieu ici et seulement ici, et il n'y a pratiquement que nous qui en parlons encore de nos jours. » C'est un ensemble de récits réellement inscrits dans l'histoire, mais qui sont centrés sur une région donnée, et qui de ce fait ne parle que de cette région, ou alors en la prenant pour point de départ et point de référence au sein d'un récit plus ample. De plus, l'histoire régionale fournit une multitude de données factuelles en mettant en évidence ce qui est propre, voire exclusif à une région. Ces récits centrés sur une seule région se distinguent également par ce qu'ils excluent délibérément, c'est-à-dire les références aux autres régions ou aux régions centrales (comme les capitales et les métropoles). Enfin, l'histoire régionale révèle des aspects méconnus ou ignorés d'une région et de ce fait en fait émerger la diversité des micro-récits, souvent inédits. Ce faisant, cette approche permet d'éviter des étiquettes trop réductrices qui font croire qu'une région donnée se réduirait seulement à une zone uni-fonctionnelle : la « région de l'amiante », la « région de l'érable », la « région des Bois-Francs ». C'est un peu comme si ces régions méconnues

n'avaient qu'une seule vocation et une seule ressource à offrir.

Au lieu de raconter avec des dates et des noms propres, *Le moulin à images* évoque la riche histoire de Québec : ses personnages (le fondateur Samuel de Champlain, les explorateurs français, les politiciens), ses lieux exclusifs (l'Assemblée Nationale ; le pont de Québec), ses événements célèbres (le Carnaval de Québec ; le « Samedi de la matraque » lors de la venue de la Reine d'Angleterre en 1964), ses institutions (comme l'Assemblée Nationale, l'Université Laval). Pratiquement tous ces éléments sont propres à cette région et à nulle part ailleurs (Champlain a vécu ailleurs, il a fondé d'autres lieux, mais il demeure l'unique « fondateur officiel » de Québec). Même les œuvres d'art choisies et reproduites à l'écran (comme les toiles de Cornelius Krieghoff, Jean-Paul Lemieux et Jean-Paul Riopelle) ont été créées dans la région et font d'ailleurs partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, situé sur les plaines d'Abraham.

Le spectateur revit un pan de ce que l'on appelait autrefois « l'histoire du Canada », mais ici centré exclusivement sur la ville de Québec, et de ce fait, décrivant des éléments moins fréquents qui y apparaissent : les images évoquent par exemple des quotidiens qui n'existent plus (le journal *L'Événement*), des stations de radio de naguère (CHRC, CKCV), des usines typiques de la basse-ville (l'ancienne « Dominion Corset »), des cabarets et des salles de spectacle (Chez Gérard). Néanmoins, une dimension internationale y est mise en évidence à plusieurs endroits : par exemple, la venue à Québec d'artistes universellement reconnus comme Édith Piaf. Avec cohérence, cette leçon d'histoire régionale est illustrée de chansons locales, comme *À Québec au clair de lune* de Marius Delisle (1959), chanteur et compositeur injustement méconnu, ayant fait carrière à Québec, ayant enregistré dans cette ville, et de ce fait demeuré inconnu ailleurs au pays.

Tous ces éléments sont déterminants, car trop souvent, l'histoire du Québec telle que racontée dans les livres, au cinéma ou à la télévision est centrée sur Montréal et délaisse les autres régions. Par exemple, l'histoire de la chanson québécoise insiste toujours sur des artistes et des lieux montréalais comme le Faisan doré, le Théâtre de Quat'Sous, la Place des Arts. Or, *Le moulin à images* relate d'emblée des événements ayant eu lieu à la porte Saint-Jean ou Chez Gérard, et c'est alors toute une histoire parallèle qui émerge. Sans ignorer le reste du pays ou du monde, celle-ci reste résolument centrée sur la ville de Québec. Même la brève histoire du hockey que l'on mentionne au passage ignore complètement l'équipe la plus célèbre de tous les temps, les Canadiens de Montréal, pour faire revivre les As de Québec, de l'ancienne ligue américaine de hockey, surtout durant les années 1960.

Toutes ces images choisies autour d'un passé révolu et presque marginalisé (par « l'histoire générale » du Québec dans son ensemble) obtiennent ici un impact d'autant plus fort, en raison du caractère presque secret (et révélé) qui se crée autour d'un lieu ou d'une histoire sinon oubliée, du moins négligée ou pratiquement mise de côté par l'histoire nationale (ou plus générale). Ces petits morceaux d'histoire locale et ces récits imbriqués sont autant de manières de dire, en paraphrasant : « Voici une histoire que vous, venus d'ailleurs, ne connaissez pas aussi bien que nous. » Plus qu'un récit d'appartenance, il s'agit d'un récit identificatoire – qui crée l'identification chez une partie importante de l'auditoire, car il est précisément centré sur la ville de Québec. En ce sens, *Le moulin à images* intensifie le sentiment d'appartenance (par la reconnaissance) car il élimine de sa trame des événements qui nous toucheraient moins en raison de leur distance.

Des allers-retours entre l'histoire mondiale et l'histoire locale sont effectués à propos des grandes inventions, des nouveaux moyens de communication (le chemin de fer), des modes, des guerres. Même les événements internationaux sont ramenés à une dimension locale, comme la venue du président des États-Unis à Québec durant la Deuxième Guerre mondiale. Paradoxalement, des éléments distants de nous sur le plan temporel (mais néanmoins présents dans le spectacle) ne sont pas négligés ou dédaignés par le public, simplement parce que ceux-ci font aussi partie de notre histoire, même lointaine. C'est d'ailleurs pour cette raison que ce récit centré sur le Québec reste toujours inclusif : les

Québécois d'aujourd'hui sont collectivement les descendants de tous ces pionniers et ces récits entrelacés sont des épopées fondatrices pour tous.

Du point de vue historiographique, *Le moulin à images* n'a rien de « folklorisant » ou de faussement nostalgique (dans le sens péjoratif du mot) ; il ne stigmatise pas le folklore ni le passé. Dans certains cas, il en arriverait presque à débarrasser les images de leur âge ou plutôt de leur caractère ancien et daté. Le spectacle suit un cours chronologique couvrant quatre siècles. Mais sans être intemporelle, la « mise en images » est si dynamique que le passé et le présent peuvent quelquefois se côtoyer sans choquer le regard, comme ces nombreux visages anonymes et difficilement datables aperçus au début du spectacle. Ainsi, à d'autres moments, des éléments tirés du passé sont juxtaposés avec des images qui semblent intemporelles, sans aucune rupture de ton.

Du point de vue stylistique, la mise en scène du *Moulin à images* conserve une justesse de ton qui n'a d'égale que la cohésion des différentes séquences : pas de parodie ni d'humour facile, pas de dérision ni d'images qui détonneraient (par exemple en faisant ressortir le caractère démodé de certaines modes vestimentaires particulièrement voyantes). Le spectacle n'est pas pour autant grave ni lourd : l'auteur ne se prend pas au sérieux non plus. En outre contenu n'évacue pas l'héritage religieux et la présence catholique, éléments fondamentaux dans la constitution de l'identité québécoise ; au contraire, les arts et la musique religieuse permettent ici d'apprécier de rares exemples de raffinement et de création au début de l'ère coloniale. Le fait religieux québécois confirme un goût répandu pour les valeurs spirituelles.

L'ESTHÉTIQUE DU MOULIN À IMAGES

Sur le plan visuel, *Le moulin à images* aura impressionné de plusieurs manières des spectateurs de tous horizons, en mettant à profit l'immense espace des élévateurs à grains du port de Québec, ici utilisé comme écran géant et multimédia. Le pari initial semblait audacieux : qui aurait eu autrefois l'idée de contempler ces élévateurs à grains pendant plus d'une minute ? Le spectacle aura également imposé son style : récits multiples juxtaposés, mode de narration non conventionnel (avec des images et des sons sans aucune instance narratrice, c'est-à-dire sans un guide qui expliquerait ce qui se passe, fournissant des dates, et qui préciserait « qui est qui » devant chaque photographie). Le prologue est d'ailleurs saisissant : une suite d'images abstraites et animées, avec des formes géométriques qui rappellent vaguement des mouvements de poulies et d'engrenages, comme dans la séquence d'ouverture du célèbre film *Metropolis* de Fritz Lang. Par la suite, le récit (ou les récits parallèles) s'inscrivent sur les différentes parties de l'écran, parfois au nombre de cinq ou dix à la fois.

Je qualifierais cette esthétique innovatrice du *Moulin à images* comme étant à la fois polysémique et avant-gardiste, car les images suggèrent, évoquent, dialoguent entre elles. Le spectateur peut leur accorder diverses interprétations, selon la connaissance préalable qu'il aurait de l'histoire régionale de Québec. Celui qui serait déjà familier avec cette histoire de la capitale, par exemple ce spectateur dans la cinquantaine ou cet autre ayant grandi dans un quartier de la ville, bénéficie d'un avantage qui lui permet de reconnaître la signification des images. Par exemple, la peinture Sico, que tout le monde connaît de nos jours, a d'abord été produite à Québec dans une usine de la basse-ville – un fait que beaucoup de gens ignorent – à partir de 1937. Cette compagnie a obtenu un tel succès au fil des décennies que l'on ne sait plus, de nos jours, d'où elle provient, au risque de la confondre avec d'autres usines du même type ayant leur siège social à l'étranger. En conséquence, les images des différentes couleurs des pots de peinture, au-delà de leur attrait visuel, symbolisent un exemple de création industrielle émanant de la région de Québec.

Certains observateurs pourront établir cette filiation et se réjouir d'avoir « saisi le message ». Ce travail interprétatif exige de la part du spectateur la connaissance de certains faits et une attention particulière : un travail interprétatif s'effectue durant le spectacle et le spectateur ne peut pas rester passif. Pour d'autres, la couleur peut signifier le passage du mode du noir et blanc à celui du cinéma en couleurs, ou à une modernisation occasionnée par l'urbanisation, l'industrialisation, la couleur apparaissant de plus en plus dans les magazines populaires des années 1940. La peinture et les couleurs étaient d'ailleurs déjà présentes dans le premier film de Robert Lepage, *Le confessionnal* (1995), lorsqu'il était question de repeindre un nouvel appartement de Daniel.

Le pouvoir des images du *Moulin* résulte également de leur charge symbolique. Ici, le mot « symbolique » ne signifie pas une consonance ésotérique ou mystique, mais simplement la capacité d'évoquer beaucoup plus que le simple contenu de l'image. Dans plusieurs cas, la charge symbolique de ces images découle de leur capacité de servir de signe et de repère historique. Ainsi, amalgamer le dessin d'un poisson, de l'eau, et d'un bateau ancien évoque naturellement les découvreurs ; l'incendie d'une église accompagnée de coups de canons nous rappelle la guerre de 1759 et le début de l'occupation britannique. Plus loin, l'épisode du « Samedi de la matraque » de 1964, avec sa confrontation face aux forces de l'ordre, permet d'illustrer la montée du nationalisme par un événement bien connu ayant eu lieu à Québec. Dans chaque cas, le pouvoir symbolique de ces images est si fort qu'il n'est pas nécessaire de montrer les découvreurs ou les bombardements en soi : d'autres images adéquatement combinées ont réussi subtilement à évoquer une idée sans devoir l'illustrer pleinement ou directement.

Pour fonctionner efficacement sur le plan symbolique, ces images diverses doivent répondre à certaines notions de base déjà acquises chez le spectateur : le visiteur de passage à Québec pourrait comprendre certains des éléments que presque tout le monde connaît : les embarcations des premiers explorateurs européens, les symboles royaux du Régime français, l'ancien drapeau de l'Union Jack, le chemin de fer. Ces signes presque universels permettent à tous de se situer. Mais beaucoup d'autres images référant à des événements précis ne correspondraient peut-être à aucune référence chez ce même visiteur qui ne connaîtrait pas tous les détails de l'histoire régionale québécoise ; en revanche, il pourra sans doute apprécier la beauté de ces images et l'ingéniosité des mouvements créés par les interactions entre les différentes parties de l'écran. Tout le monde peut comprendre le mouvement d'un train, le cadran d'une radio de bande passante AM, avec des repères pouvant être syntonisés entre 630 et 1710. Mais celui pour qui toutes ces images « parlent » au moyen des nombreuses références historiques véhiculées en appréciera davantage le message, la polysémie, et en outre le caractère régional. En ce sens, nous pouvons justement parler dans ce cas d'une « œuvre ouverte », que chacun pourra percevoir et interpréter à sa manière, à partir de ses propres référents et d'un minimum de connaissance historique. C'est pourquoi les personnes âgées, que l'on aurait peut-être pu soupçonner de « ne rien comprendre » au récit, ont généralement apprécié l'ensemble du spectacle, puisque toutes ces images évoquaient chez eux une multitude de référents et de souvenirs déjà acquis, encore présents, mais enfouis encore plus profondément dans leur mémoire en raison du caractère régional (et donc peu fréquenté) de ces moments.

Comme on l'a souvent affirmé, le caractère innovateur de ce spectacle réside particulièrement dans son mode de récit. Puisque les images évoquent de multiples possibilités, le spectateur « fabrique » le sens et les interprétations à partir de son propre passé ; puisque ces images sont liées à un passé qui fait déjà partie du quotidien des habitants de cette ville (ses décors, ses églises, ses personnages, ses moments historiques), il devient facile de donner du sens à ces images. Autrement dit, le minimum de direction imposé par les images permet précisément une grande latitude d'interprétation chez le spectateur. Et comme chaque spectateur peut concevoir un sens « personnalisé » devant cette multitude de petites histoires, chacun pourra apprécier le contenu d'une manière différente, peu importe son degré

de préparation ou ses connaissances antérieures de la ville.

La capacité du spectateur de se « construire » son propre spectacle à partir du *Moulin à images* lui permet d'agencer les éléments et d'établir son propre bilan, son propre récit, non pas en contradiction avec « l'histoire officielle », mais en complément avec celle-ci. Il n'y a pas beaucoup de dates, peu de noms propres (les peintres à l'origine des toiles reproduites dans la dernière partie ne sont pas nommément identifiés comme dans un livre ou dans un musée. Le récit se construit autrement, essentiellement à partir des images, de l'histoire déjà acquise et mise à profit, et de la charge symbolique des contenus. L'identification du spectateur, garante de la réussite de l'expérience, résulte de sa capacité d'appréhender le récit qui lui est proposé en des termes qui lui sont propres. Autrement dit, le spectateur bien préparé apprécie pleinement le spectacle parce qu'il y découvre non pas des images pêle-mêle, mais des illustrations à la fois nouvelles et familières qui confirment sa connaissance de l'histoire locale. Qui plus est, ce spectateur réceptif sera en mesure, mieux que plusieurs autres badauds à ses côtés, de « décoder » le sens implicite de ces images. Ainsi, l'immense tableau des buts et des punitions (avec ses chronomètres et des termes comme « visiteur », « local », « joueur », « période ») réfère à l'univers typique du hockey ; les néons successifs du Cinéma de Paris, du Capitol, du Cinéma Impérial n'évoquent pas seulement une série de salles de spectacle des années 1940, mais rappellent l'effervescence de cette époque tout en regroupant des enseignes exclusives à Québec.

Cette approche inusitée de la mise en scène était déjà utilisée dans les pièces et les longs métrages de l'artiste. Dans l'étude que consacrait l'universitaire britannique Aleksandar Dundjerovic aux films de Robert Lepage en 2003, plusieurs remarques sur l'esthétique cinématographique du réalisateur pourraient également s'appliquer à son approche du théâtre et en outre au *Moulin à images*. Ainsi, Dundjerovic met en évidence l'approche personnelle du récit chez le metteur en scène québécois pour ensuite la rapprocher de la culture postmoderne. Dundjerovic écrit que « la façon qu'a Robert Lepage de raconter des histoires n'est pas conventionnelle ; il s'agit plutôt d'une série d'images insérées dans divers récits[1] ». En ce sens, poursuit Dundjerovic en citant les travaux théoriques de Nicholas Mirzoeff, il s'agit « d'un exemple de création postmoderne, voire de culture postmoderne, dans la mesure où les différents supports visuels (film, peinture, vidéos, Internet, publicité) sont mélangés, unifiés dans un ensemble à la fois culturel et visuel[2] ».

CONCLUSION

Il existait déjà de nombreux spectacles-projections de type « son et lumière », par exemple sur certaines grandes cathédrales européennes ou sur des édifices parlementaires (comme à Ottawa). Ces spectacles fonctionnent généralement sur le principe du langage symbolique, en utilisant les symboles nationaux et les figures historiques ; dans tous ces cas, c'est au spectateur de fabriquer un sens à partir des images. Par son ampleur et ses nombreuses innovations, *Le Moulin à images* marque indéniablement une nouvelle étape. Il faut naturellement rendre hommage à l'équipe technique, aux concepteurs et à tous les collaborateurs ayant prêté main-forte à Robert Lepage lors de l'élaboration du concept de cet événement. Ce travail collectif est impressionnant et semble presque magique.

Que retenir de cette brève analyse ? Sans doute que les spectacles d'histoire régionale sont des véhicules significatifs qui stigmatisent le sentiment d'appartenance, en posant des repères, en confirmant l'identité collective au niveau régional. Et que dire de « la quête d'identité dans l'histoire régionale » ? On peut retenir que celle-ci doit s'alimenter à partir d'un nombre limité de sources et d'exemples. Les histoires régionales sont par définition marginalisées.

Yves Laberge*

NOTES

* Yves Laberge est encyclopédiste et historien du cinéma. Il a enseigné à l'Université d'Ottawa, à l'Université d'Aix-en-Provence et à l'Université d'Islande à titre de professeur invité et il enseigne présentement à l'Université Laval. Ses travaux de recherche et ses enseignements portent sur les études canadiennes et américaines, sur la sociologie de la culture, des médias et du cinéma, ainsi que sur l'éducation à la citoyenneté.

[1] Aleksandar Dundjerovic, *The Cinema of Robert Lepage*, London and New York, Wallflower Press, 2003, p. 42. Je traduis.

[2] Nicholas Mirzoeff, cité *in ibid.*, p. 42. Je traduis.