

Tache noire dans un paysage de neige. Une étude sur *La Sarrasine* de Paul Tana

John Kristian Sanaker (Université de Bergen)

Résumé

À partir de la scène finale de *La Sarrasine* (1992) du cinéaste italo-québécois Paul Tana – une veuve sicilienne dans un champ de neige québécois –, ce texte propose une réflexion sur la rencontre de cultures mise en images par le film. Solidement enraciné dans l'histoire (début du vingtième siècle) et dans la géographie (forte opposition entre Montréal et la campagne), le film documente un pan important de l'histoire de l'immigration au Québec, celui de la première vague d'immigration italienne (dans le film surtout sicilienne) et les problèmes créés par cette rencontre entre le Sud et le Nord.

Dans ce texte, je proposerai quelques réflexions sur le film de Paul Tana *La Sarrasine* (1992) à partir de sa scène finale : une femme vêtue de noir qui avance dans un paysage de neige. Le film s'inspire d'un fait divers survenu à Montréal au début du vingtième siècle : un Québécois est tué par un immigré italien, le tailleur Giuseppe Moschella, qui est d'abord condamné à mort, puis voit sa peine commuée en prison à perpétuité, mais qui, finalement, se suicide en prison. Cependant, le principal personnage focalisateur du film est son épouse, Ninetta (la *Sarrasine* du titre) ; au début du film, son rôle est plutôt discret : elle est l'épouse qui s'occupe de la petite pension pour immigrés siciliens, son époux est un *pater familias* habitué à prendre les décisions, à avoir une pleine autorité chez lui. Or, au fur et à mesure, elle évolue vers une existence de plus en plus indépendante. Elle apprend à écrire, l'emprisonnement de son mari lui donne une responsabilité nouvelle, et lorsque le frère de son mari arrive pour lui ordonner de repartir en Sicile au lieu de vivre seule à Montréal (ce qui semble d'autant plus impérieux aux yeux de la tradition lorsqu'elle devient veuve), elle décide de s'enfuir et se cacher jusqu'à ce que son beau-frère soit parti. Lorsqu'elle sort de sa cachette, elle est une néo-Québécoise prête à affronter seule son nouveau pays, une femme du Sud prête à assumer sa nordicité. C'est contre cette toile de fond qu'on va aborder l'étude de la dernière scène du film.

Je me suis permis d'emprunter le titre de ma communication « Tache noire dans un paysage de neige », à Paul Tana lui-même. Je cite l'avant-propos de Tana et de son scénariste Bruno Ramirez à la version publiée de leur scénario : « Nous avons tant soit peu maculé la blancheur de l'hiver québécois en y plaçant, à la fin du film, la silhouette de Ninetta Moschella :

une tache noire dans la neige¹. » Dans une interview, Tana parle de « cette tache noire dans la neige² », dans une autre, de « cette tache noire sur la neige³ ». Et les critiques y ont fait écho : « une femme en noir s'éloigne dans un paysage de neige⁴ », « Ninetta, forme noire sur la neige blanche⁵ », « cette Sarrasine, tache noire dans cette neige trop blanche⁶ », et d'autres encore. Mon titre n'a donc plus rien d'original, il reprend ce qui est devenu un cliché.

Ce qui ne nous empêche pas de nous servir de cette image pour une réflexion sur le contraste produit par le noir de la veuve sicilienne dans le blanc du paysage québécois. Mais au moment de reVISIONNER le film, j'ai tout de suite été frappé par une autre scène en noir et blanc, toujours avec Ninetta dans un paysage de neige, juste avant la scène finale. Et je trouve curieux que dans la grande quantité d'articles que j'ai lus, il n'y a aucune trace laissée par cette avant-dernière scène à contrastes. C'est peut-être parce que cette scène n'invite pas à la même lecture riche que la scène finale, et que la scène finale est celle qu'on retient en quittant la salle. Et pourtant, on va le voir, l'avant-dernière scène dans la neige est une scène forte, insolite, qui ajoute une dimension que ne comporte pas la scène finale. Ninetta est donc sortie de sa cachette, et elle fait un voyage en traîneau jusqu'à Saint-Zénon, petit village loin de Montréal où habite le seul ami proche des Moschella qui soit de souche québécoise ; le motif du voyage est de donner à celui-ci un cadeau en souvenir de Giuseppe.

La première des deux scènes est une scène de fiction insolite. Combien de fois a-t-on vu, au cinéma, une femme adulte, digne, sortir dans le paysage pour faire pipi ? Et la raison de la rareté de telles scènes n'est pas que les longs voyages ne nécessitent pas des pauses pour faire pipi. Mais je ne vois que deux raisons pour lesquelles une telle scène serait retenue par un cinéaste : soit parce qu'il veut faire la démonstration d'un réalisme militant (« je veux tout filmer »), soit parce qu'il veut donner à la scène une fonction compositionnelle en lui conférant une signification au niveau du contenu général du film. Dans ce cas-ci, il n'y a pas de doute que Tana a choisi

¹ Bruno Ramirez et Paul Tana, *La Sarrasine* (scénario), Montréal, Les éditions du Boréal, 1992, p. 8. Leur idée est encore plus explicite dans la documentation distribuée par le producteur Aska Film : « Nous avons mis Ninetta Moschella, notre Sarrasine, dans la neige trop blanche de ce pays ; elle ressemble à une tache noire, la sienne, la nôtre. »

² Paul Tana, cité dans Luc Perreault, « Avec *La Sarrasine*, le cinéaste Paul Tana rouvre de vieilles blessures », *La Presse*, 15 février 1992.

³ Paul Tana, cité dans Nathalie Petrowski, « Paul Tana. Pour en finir avec la folklorisation des Italiens », *Le Devoir*, 15 février 1992.

⁴ Luc Perreault, *op. cit.*

⁵ André Roy, « Une et toute », *Spirale*, n° 115, mai 1992.

⁶ Myriame El Yamani, « Le courage d'une femme face à son destin », *Cinébulles*, n° 11/4, 1992, p. 19.

d'insérer la scène dans son film pour nous dire quelque chose, peut-être sous forme de prologue à la scène finale. La signification se constitue d'abord au niveau d'une lecture première et concrète : l'effet de la scène réside moins dans le contraste pictural que dans la sensation très concrète qu'elle nous donne du choc froid produit par la rencontre entre la peau nue de Ninetta et la neige (les hommes ont peut-être du mal à partager cette sensation !). Mais sa signification symbolique évidente est sans doute plus importante : Ninetta qui s'accroupit dans la neige marque son territoire, tel un animal, pour préparer ainsi son occupation du paysage de neige dans la scène finale.

Si la scène finale est plus intéressante et plus riche en signification, c'est surtout parce que l'acte de Ninetta, cette fois, contrairement à la scène précédente, n'a pas de motivation utilitaire visible. La première fois, Ninetta demande à son accompagnateur de s'arrêter parce qu'elle a « quelque chose à faire » (« Pietro, ni firmamu nu mumento. Haiu a far na cosa⁷ »). Dans la scène finale, par contre, elle semble avancer dans le paysage de neige poussée par un besoin secret, intérieur. Voici le texte qui décrit la scène dans le scénario : « Ninetta, toute de noir vêtue, marche seule dans la neige, jusqu'à n'être plus qu'une silhouette lointaine qui contemple l'horizon⁸. » C'est notamment en libérant l'acte d'une fonction immédiate et utilitaire que Tana a réussi à charger la scène d'un contenu tellement riche, à donner à l'image « quelque chose d'obsédant et de profondément symbolique⁹ ».

Dans un premier temps, on dirait que le sens principal de la scène est son effet pictural, à savoir le contraste noir/blanc signifiant dans un premier temps la rencontre inattendue entre la veuve sicilienne et le paysage de neige. C'est ainsi que Francine Laurendeau se dit hantée par l'image même : « Je serai longtemps poursuivie par l'image de Ninetta, drapée de noir, qui s'avance et se niche dans la blancheur de la campagne enneigée¹⁰. » Mais le contraste n'implique pas en tant que tel une signification, et les critiques aussi bien que Tana lui-même ont essayé d'aller plus loin. Pour André Roy, c'est une scène où Ninetta « comme un animal fragile, s'enfonce dans le paysage, marquant ainsi avec courage et détermination son abandon du vieux monde pour le nouveau, pour ne faire qu'une et toute avec lui¹¹ ». Tana lui-même reprend cette idée : « Cette tache noire dans la neige est pour moi le signe de l'enracinement » ; et puis il ajoute :

Et ce pays blanc, je pense qu'il ne pourra plus rester le même, marqué lui aussi par cette tache noire, transformé par elle. La neige représente cette

⁷ Bruno Ramirez et Paul Tana, *op. cit.*, p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁹ Luc Perreault, *op. cit.*

¹⁰ Francine Laurendeau, « Beau et passionnant », *Le Devoir*, 15 février 1992.

¹¹ André Roy, *op. cit.*

uniformité qui ne peut plus être. C'est la pureté de la race, l'identité francophone pure laine. Celle-ci est remise en question par cette immigration-là¹².

Un critique se distingue par l'acuité du regard qu'il porte sur la scène finale. Gilles Marsolais, historien du cinéma direct habitué à des films à neige dans le genre documentaire, privilégie le facteur « neige profonde » au détriment de l'aspect « neige blanche » : l'image ultime nous montre Ninetta, dit Marsolais, « s'enfonçant littéralement dans le paysage québécois¹³ ». Le compte rendu de Marsolais, qui a plutôt l'allure d'un article, a pour titre « Le chemin du non-retour », titre qui est inspiré par une remarque de Tana dans une interview dans le même numéro de la revue *24 images* : « [C]'est au moment où [Ninetta] s'enfuit qu'un pas est franchi. À partir de là, elle ne peut plus retourner en Italie ; les ponts sont vraiment coupés [...], elle est là et [...] elle ne peut pas retourner en arrière¹⁴. » Ainsi, cette veuve sicilienne que les hommes de son clan voulaient à tout prix faire revenir au pays natal, s'enfonce dans le pays pour mieux y rester.

La tache noire dans le paysage de neige met aussi en valeur la solitude de Ninetta. Non seulement elle s'aventure dans son nouveau pays au climat rude et aux grandes étendues inhabitées, mais elle le fait après avoir quitté les siens, la communauté protectrice. Cette réflexion est à son tour inspirée par l'excellent article sur le film écrit par deux didacticiennes québécoises, Marie-Noëlle Legoux (Université McGill) et Astrid Berrier (Université du Québec à Montréal). Dans un dossier documentant des activités didactiques dans le domaine de l'interculturel, elles proposent une lecture féministe du film :

Dans le film, au fur et à mesure de son parcours, Antoinetta se rend compte que dans ce nouveau pays, elle peut faire des choses SEULE : elle prend des initiatives SEULE, elle ne doit plus obéir à des ordres, elle consulte un avocat SEULE, elle discute avec des hommes d'égal à égal. Bref, elle n'est plus handicapée, ni inférieure. Sa nouvelle situation au Canada a amené Ninetta à fonctionner de façon différente et elle y a pris goût. [...] La nouvelle société permet à Ninetta une valorisation personnelle et permet donc son épanouissement : elle devient responsable de son destin¹⁵.

Dans un tel contexte d'émancipation féminine, le côté pictural de la scène finale prend ainsi encore une dimension servant à augmenter sa richesse symbolique : le contraste veut dire choc des cultures, l'enfoncement

¹² Paul Tana, cité dans Luc Perreault, *op. cit.*

¹³ Gilles Marsolais, « Le chemin du non-retour », *24 images*, n° 60, 1992, p. 6.

¹⁴ Paul Tana, cité dans Marie-Claude Loiselle, « Entretien avec Paul Tana », *ibid.*, p. 11.

¹⁵ Marie-Noëlle Legoux et Astrid Berrier, « Le film *La Sarrasine*. Activités interculturelles en français langue seconde », *Québec français*, n° 107, 1997, p. 47.

veut dire enracinement, la solitude veut dire lutte solitaire pour l'obtention d'un statut de femme indépendante. Le dernier aspect est évoqué par Myriame El Yamani, qui a été frappée par la grande force de la scène finale lorsqu'elle a vu le film au festival d'Acicatena en Sicile : « Lorsque la tache noire de Ninetta, la Sarrasine québécoise, envahit l'écran de neige, on se rend compte à quel point cette femme a été courageuse de dire non à son passé¹⁶. »

Vue comme un aboutissement, comme le point d'arrivée du film, la scène finale avec contraste noir/blanc et Sud/Nord est une scène prometteuse. Vu le chemin qu'a suivi Ninetta pour y arriver, la scène semble prédire un avenir plein de possibilités à cette femme qu'on avait voulu mettre sur le paquebot pour la transporter en Sicile et la confiner à une vie traditionnelle au village.

Cependant, en tant que scène de contrastes, la scène finale est la dernière de toute une série de scènes dont Tana a parsemé son film ; en effet, le film est largement pensé et construit à partir de l'idée de contrastes, de rencontres conflictuelles. On va jeter un coup d'œil rapide sur quelques-unes de ces scènes servant à structurer le film, pour voir notamment comment Tana, dans la scène finale, propose une vision épurée, générale et symbolique du contraste Sud/Nord, une sorte de solution abstraite à un problème concret illustré par un certain nombre de scènes précédentes.

Une scène principale au début du film qui sert à audiovisualiser le conflit entre immigrés et population autochtone, est celle de l'orgue de barbarie devant l'église. Giuseppe Moschella a envoyé des amis avec leur orgue de barbarie pour saluer son ami québécois Alphonse à l'occasion de son remariage sur ses vieux jours. Giuseppe a dit de façon explicite qu'il fallait attendre la sortie de la cérémonie. Alors que le jeune Carmelo comprend l'importance de cette idée (il ne faut pas que l'immigré s'introduise avec trop de franchise dans les affaires des autochtones), Pasquale, le propriétaire de l'instrument, néglige cet ordre et fait entrer la musique exotique à travers les portes ouvertes de l'église avant la fin de la cérémonie religieuse, bavure qui est à la base de la série d'altercations qui mènent finalement au meurtre. La toile de fond de cette première scène conflictuelle est donc le monde de la religion avec son ordre et ses règles ; le conflit est causé par le manque de compétence culturelle d'un Sicilien fougueux qui fait infraction dans l'espace sacré de l'autre.

Une scène analogue est située vers la fin du film. Dans un essai désespéré d'invoquer des puissances surnaturelles pour sauver son mari, Ninetta va sur la tombe de la victime où elle met en scène une intense séance

¹⁶ Myriame El Yamani, « À l'ombre de l'Etna », *Cinébulles*, n° 14/4, 1995, p. 53.

de prières inspirée des pratiques religieuses populaires de sa Sicile natale, tout en apportant en offrande du pain et du vin. C'est la veuve qui découvre cette nouvelle profanation et qui, furieuse, chasse l'intruse du lieu sacré.

Citons enfin une troisième scène, où la profanation se fait en sens inverse. Le beau-fils d'Alphonse, qui avait été blessé par le couteau de Pasquale lors de l'incident devant l'église, a pris l'orgue de barbarie « en otage » et l'amène devant la maison des Moschella, accompagné de deux amis ivres. Par des paroles vulgaires et provocatrices, ils font sortir Giuseppe devant sa maison pour lui dire qu'ils veulent punir Pasquale. Maintenant, c'est à l'immigré de signaler aux autochtones qu'ils font intrusion dans un espace qui appartient à l'autre, car, si Giuseppe a demandé à Pasquale de ne pas sortir, c'est que leur maison, c'est leur « chez eux » : « Ça, c'est chez nous, ça¹⁷. »

Ces trois exemples montrent que les problèmes liés à la rencontre entre immigrants et autochtones sont liés à des situations où il y a mouvement, intrusion, transgression ; et les contextes producteurs de conflits sont de l'ordre du cérémoniel, liés à des espaces protégés, à savoir le sacré et le privé. C'est sur ce fond de conflits liés à la transgression des limites protectrices d'un espace sacré et réservé à un usage communautaire, que les deux dernières scènes sont libératrices, annonciatrices d'une intégration possible à un niveau plus général, à savoir au niveau du *pays*. L'usage que fait Tana du paysage comme instance accueillante, que ce soit dans la scène avec la femme en train d'uriner, scène de signification limitée mais précise, ou bien dans la scène finale hautement symbolique, nous donne sa vision d'une introduction de l'immigré dans un pays prêt à l'accueillir malgré les problèmes provoqués par les heurts entre communautés. Mais en même temps, son introduction de la jeune immigrée dans un espace vidé d'acteurs humains, nous montre la fragilité du projet d'intégration tel qu'il est véhiculé par cette belle et forte image de la femme vêtue de noir pénétrant dans le paysage de neige. Cette incursion de Ninetta dans le paysage n'est qu'un début ; on peut facilement lui prédire un avenir où, une fois retrouvé le contexte de relations humaines qui sera le sien, elle aura à lutter pour faire tomber les cloisons, pour effacer les frontières établies par les hommes dans leurs efforts éternels pour établir leur autoprotection sociale.

* * *

Pour terminer, je citerai rapidement un autre film comportant une scène analogue : un étranger vêtu de noir dans un paysage de neige. Il s'agit de ce qui est probablement le premier film sur l'immigration dans le cinéma québécois, à savoir *Le gros Bill* (René Delacroix, 1949). Un train arrive dans

¹⁷ Bruno Ramirez et Paul Tana, *op. cit.*

une petite gare dans la campagne profonde. Un homme vêtu d'un chapeau et de bottes de cow-boy descend avec une valise. Il s'éloigne de la gare pour se découvrir au milieu d'un paysage froid, enneigé. Il regarde à gauche, il regarde à droite : le paysage est d'un vide désolant. Voilà la première expérience difficile de Bill Fortin du Texas venu reprendre la ferme laissée en friche par son oncle parti du Québec pour chercher fortune dans le Sud.

Ne parlant pas, au début du film, la langue, ne comprenant pas grand-chose à la culture traditionnelle, Bill ne tardera pourtant pas à montrer sa capacité d'intégration. L'épreuve ultime est son apprentissage d'un métier très québécois intimement lié à la nature et à l'exploitation des ressources naturelles, à savoir la drave. Ainsi peut-on dire que *Le gros Bill*, c'est la suite de *La Sarrasine*. En effet, le film de Tana se termine là où sa protagoniste se trouve seule en face du défi – et des possibilités – que représente (et que symbolise) le paysage de neige ; celui de Delacroix commence là où son protagoniste se trouve en face d'un paysage pareil, paysage qu'il apprendra à apprivoiser (y compris la communauté humaine qu'il y découvrira) grâce à ses qualités personnelles exceptionnelles.