

## *Le Dernier des Franco-Ontariens* : la rencontre entre un livre et un film

Lucie Hotte

Numéro 31, printemps 2011

Lieux de rencontre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1008546ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1008546ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa  
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hotte, L. (2011). *Le Dernier des Franco-Ontariens* : la rencontre entre un livre et un film. *Francophonies d'Amérique*, (31), 31–48.  
<https://doi.org/10.7202/1008546ar>

Résumé de l'article

Cet article examine comment le réalisateur franco-ontarien Jean Marc Larivière s'inspire du recueil de poésie *Le Dernier des Franco-Ontariens* de Pierre Albert pour construire son film éponyme, qui amalgame des séquences fictives, des passages réalistes, des scènes adaptées du texte d'Albert et d'autres émanant de son imagination et de celle de sa scénariste Marie Cadieux. L'étude des rapports transfictionnels qui s'installent entre le livre et le film permet de soulever les problèmes de réception qu'une telle structure éclectique suscite et de tracer le parcours de spectature inhabituel, c'est-à-dire l'interaction entre le film et le spectateur, qu'elle fonde.

## *Le Dernier des Franco-Ontariens :* la rencontre entre un livre et un film

**Lucie Hotte\***  
Université d'Ottawa

**L**A LITTÉRATURE SE RÉVÈLE une source d'inspiration constante pour les cinéastes – tant hollywoodiens que ceux qui réalisent des films artistiques – qui l'« adaptent » pour le septième art. Selon Andrée Mercier, « [l]e processus d'adaptation désigne sans nul doute l'un des rapports privilégiés entre le cinéma et la littérature. On peut le dire privilégié, ajoute-t-elle, en ce qu'il constitue l'une des manifestations les plus importantes sinon d'une connivence réelle, du moins d'une influence certaine entre ces deux arts du récit » (1999 : 9). Certains corpus apparaissent propices à l'adaptation cinématographique tel celui des grands romans réalistes. Pensons à *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, ou à *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy. D'autres semblent, au contraire, beaucoup plus difficiles à mettre en images. C'est le cas notamment de la poésie. Jean Marc Larivière, cinéaste franco-ontarien, a pourtant réalisé des films à partir de poèmes ou de recueils de poésie. Il a mis en images et en musique un très beau poème de Robert Dickson dans un court film d'art intitulé *Sur le bord*. Il a aussi réalisé, avec la collaboration de la scénariste Marie Cadieux, à partir du recueil du poète franco-ontarien Pierre Albert, *Le Dernier des Franco-Ontariens*, un long métrage qui porte le même titre. L'expression « long métrage » est utilisée ici, même si le réalisateur le désigne comme un documentaire, puisqu'il ne semble y avoir aucun terme mieux adapté pour décrire ce film hybride, qui comporte des séquences de « déclamation<sup>1</sup> » d'extraits du recueil, des entrevues, des

---

\* J'aimerais remercier Alexandre Gauthier, qui a été mon assistant de recherche lors de la conception de cet article. Il a beaucoup contribué à la réflexion. Je le remercie particulièrement pour l'idée d'« esthétique de la courtépoincte » qu'il m'a suggérée lors de la rédaction d'une communication sur le même sujet.

<sup>1</sup> Bien que ce soit la voix de Pierre Albert qui porte les passages provenant de son recueil, celui-ci ne les lit ni ne les récite de mémoire; en fait, toutes les bribes tirées

scènes quasi féériques, des prestations d'auteurs qui ont été invités à écrire un texte pour ce film qui échappe à toute catégorie traditionnelle. Le film est donc éclectique : certaines parties sont fictives, d'autres ancrées dans la réalité, certaines sont adaptées du texte d'Albert, d'autres sont la création du réalisateur Jean Marc Larivière et de la scénariste Marie Cadieux. Une telle construction pose nécessairement des problèmes particuliers de réception puisque le spectateur doit non seulement être en mesure de distinguer réel et fiction (quoiqu'on puisse se demander si cela est vraiment une nécessité), mais il doit aussi pouvoir construire une lecture du film sans nécessairement connaître le texte littéraire dont celui-ci s'inspire. Ainsi, la rencontre entre le film et le spectateur est aussi originale que celle qui a lieu entre le film et le livre. Afin d'analyser ce film étonnant, percutant et fascinant – lieu de rencontre entre plusieurs pratiques artistiques, et non pas exclusivement, bien que surtout, entre poésie et cinéma –, nous examinerons d'abord les liens qui l'unissent au recueil éponyme de Pierre Albert. Dans un deuxième temps, nous analyserons plus à fond sa structure afin de pouvoir cerner les problèmes de réception qu'il suscite en traçant le parcours de spectature<sup>2</sup>, c'est-à-dire en examinant l'interaction qui prend forme entre le film et le spectateur.

### **La reprise du *Dernier des Franco-Ontariens* (le recueil) par *Le Dernier des Franco-Ontariens* (le film)**

*Le Dernier des Franco-Ontariens* est une œuvre cinématographique particulière en ce qu'elle se situe à mi-chemin entre la fiction et le documentaire. Le film n'est donc pas une adaptation à proprement parler du livre d'Albert. En effet, il ne correspond pas à la définition générale du terme, selon laquelle l'adaptation désigne la transposition d'une œuvre, son passage d'un mode d'expression à un autre. Andrée Mercier signale que « [c]e processus implique plus exactement l'existence de deux œuvres ou objets, une œuvre de départ et une œuvre d'arrivée qui se

---

du recueil ont été modifiées, coupées ou allongées par collage, comme nous le verrons plus loin.

<sup>2</sup> Voir Lefebvre, 2007. Nous n'aborderons toutefois pas ici ce que Martin Lefebvre nomme « la figure » et qui constitue le cœur de cet article. Il n'en demeure pas moins que Lefebvre y fait aussi le tour du concept de « spectature ».

présente comme l'adaptation de la première » (1999 : 11). L'adaptation présuppose donc la *reprise* de l'*histoire* qui serait transposée dans un autre médium. Elle constituerait une forme de ce que Gérard Genette appelle l'hypertextualité. Dans la grille genettienne, l'adaptation se situerait du côté de la transformation plutôt que de l'imitation. Rappelons brièvement ce sur quoi se fonde Genette pour établir cette distinction.

L'hypertextualité, telle que définie par Genette, désigne « toute relation unissant un texte B [qu'il appelle *hypertexte*] à un texte antérieur A [*hypotexte*] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1982 : 11-12). Ces rapports sont de deux ordres : l'imitation ou la transformation, selon le type d'éléments repris d'un texte à l'autre. Si l'histoire est reprise, il s'agit d'une transformation ; si c'est le type de récit qui est reproduit, il y a imitation. Dans l'hypertextualité, la reprise d'un texte par un autre n'est toutefois jamais exhaustive ou exacte : entre l'hypotexte et l'hypertexte s'inscrit toujours un écart, que Genette désigne sous le nom de régime. Il définit trois types de régime : le ludique, le satirique et le sérieux, qui, en utilisant des procédés d'intégration qui leur sont propres, permettent le métissage des textes. Ainsi, on retrouve du côté de la transformation, la parodie, le travestissement et la transposition, et, du côté de l'imitation, le pastiche, la charge et la forgerie.

Nous avons dit d'emblée que le film de Larivière n'est pas une adaptation du recueil bien qu'il se fonde sur celui-ci. Le générique d'ouverture de même que celui de la fin mentionnent d'ailleurs explicitement que le film a été inspiré par le livre. Dire que le film a été inspiré par le livre, c'est à la fois signifier une dette à son égard et un écart, puisque l'inspiration laisse une grande place à l'imagination, à la création et donc à la différence. Il y a là un premier indice nous incitant à y voir plutôt une transposition, qui est, selon Genette, « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles » (1982 : 237). La transposition, dans la théorie genettienne, désigne les « transformations sérieuses » qui auraient pu être désignées par d'autres termes tels que « réécriture, reprise, remaniement, réfection, révision, refonte... » (1982 : 36). Toutefois, le terme « transposition » a l'avantage, selon lui, grâce au préfixe *trans*, de marquer le passage d'un texte à un autre.

D'aucuns diront sans doute que le film de Larivière ressortit plutôt de l'intertextualité. Genette, on le sait, ne considère pas l'intertextualité comme une forme d'hypertextualité, mais plutôt comme une pratique

transtextuelle (l'hypertextualité en est une autre) et la limite, contrairement aux autres théoriciens de l'intertextualité, à trois pratiques littéraires : la citation, le plagiat et l'allusion. Cette définition restreinte est due au fait que, pour lui, l'intertextualité se réduit à « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8). Il faut donc que le texte soit repris littéralement dans le texte second pour qu'il y ait intertextualité. Or cette définition est loin de faire l'unanimité. Elle est même marginale parmi la multitude de définitions proposées pour ce concept par les théoriciens. Et elles sont effectivement nombreuses puisque chacun d'eux semble avoir la sienne ! Il appert cependant que si l'intertextualité est un procédé d'écriture (écrire d'après une autre œuvre), elle est aussi nécessairement un fait de lecture : il faut que les liens entre les deux œuvres soient perçus par un lecteur, ou ici un spectateur, pour que l'intertextualité prenne forme, et il faut que ces liens servent de point d'ancrage à l'interprétation de l'œuvre. Concevoir l'intertextualité « comme un rapprochement entre deux textes qui permet d'explicitier, de lire le texte centreur, conduit à une redéfinition du terme » (Hotte, 2001 : 81), qui désigne, dès lors, un procédé d'écriture qu'on ne peut confondre ni avec l'« interdiscursivité » – soit la rencontre entre un texte et divers types de discours sociaux – ni avec l'allusion, la citation, la référence ou le plagiat, comme le fait Genette. En effet, l'intertextualité fonde un mode de lecture particulier qui

trouve à s'accomplir lorsque le lecteur infère une relation paradigmatique entre deux ou plusieurs textes. Cette relation peut alors être désignée par le terme d'intertextualité, à condition que celui-ci soit compris selon son acception stricte, opératoire : il désigne alors les rapports entre deux textes au niveau de leurs structures narratives globales (Hotte, 2001 : 82).

Or est-ce le cas dans le film de Larivière ?

Le recueil de Pierre Albert est convoqué dès le début du film. En effet, la première phrase de la version filmique – « Qui vive ! » –, prononcée en voix *off* par la danseuse, mais dont on ignore la provenance, reprend la dernière phrase du recueil. Vie et mort s'y trouvent ainsi réunies, comme dans l'annonce de la mort du roi et de la consécration du suivant : « Le roi est mort. Vive le roi ! » De même, la séquence qui suit, dans laquelle Pierre Albert « déclame » des extraits de son livre provenant des pages 18 et 29, inscrit irrémédiablement le film dans l'ombre du livre, bien que ce dernier n'apparaisse matériellement dans les mains de l'auteur que

dans la séquence qui précède le générique final (lui-même suivi de deux autres séquences, comme si le film ne savait pas finir, voire « mourir »). La présence du poète dans le film ainsi que la mention de l'écriture dans l'extrait lu dans cette première séquence soulignent ce fait : « Le Dernier des Franco-Ontariens a débuté par l'écriture d'un livre<sup>3</sup> » (Larivière, 1996 : 2). En outre, cette séquence inaugurale aborde la thématique centrale du recueil, autour de laquelle s'élaborera aussi tout le film : l'extinction des Franco-Ontariens, symbolisée ici par l'incapacité supposée du Dernier des Franco-Ontariens à « sauver sa peau » : « Un jour, je ne sauverai pas ma peau ; j'essaierai simplement de mourir, si j'en suis capable... » (Larivière, « Séquence : Le musée », 1996 : 2). La suite de cette séquence est basée sur un deuxième extrait du recueil, qui porte sur le lien entre écriture et mise en images et réfère au vidéoclip plutôt qu'au cinéma : « L'écriture se lira comme on visionne des vidéo-clips, pour ceux et celles qui ne savent plus lire, et ne sauront que voir<sup>4</sup> » (« Séquence : La cheminée », 1996 : 2), faisant ainsi allusion à la disparition éventuelle du livre. Pierre Albert – que le spectateur pourra identifier rétroactivement dans une scène<sup>5</sup> où il se présente<sup>6</sup> – est au centre du film, récitant intégralement ou en partie ses poèmes, dans un ordre qui ne correspond pas à celui du recueil. En fait, la plupart des scènes de « lecture », souvent en voix *off* pendant que des images apocalyptiques ou autres sont présentées, juxtaposent des extraits provenant de divers poèmes, qui reprennent un même thème ou une même trame narrative.

<sup>3</sup> « Séquence : Le musée ». Les références au film renvoient à la transcription inédite qu'en a fait le réalisateur après le tournage. Dans ce tapuscrit, les séquences sont titrées, certaines sont numérotées, mais la numérotation n'est ni constante ni exacte. Nous indiquerons donc à la fois le titre de la séquence, qui permettra aux lecteurs qui visionneront le film de la repérer, et la page du tapuscrit où se trouve l'extrait cité.

<sup>4</sup> Dans le recueil, ces vers se lisent comme suit : « *l'écriture du dernier des franco-ontariens se lira un peu comme / l'on visionne des vidéo-clips* » et « réaliser un vidéo-clip poétique / pour ceux qui ne savent pas lire, qui ne savent plus lire / qui n'ont jamais su lire, qui ne sauront jamais lire / seulement pour ceux qui ne savent que voir » (Albert, 1992 : 51, 60). Les italiques, ici comme ailleurs dans les citations du recueil, apparaissent dans le texte original.

<sup>5</sup> Certaines séquences sont découpées en scène ou en plans. Ici, dans la séquence « La cheminée », la caméra alterne entre des prises de vue (plans) de Pierre Albert qui gravit un long escalier et d'autres de Pierre Raphaël Pelletier qui arpente le sommet d'un mur en déclamant sa perception du dernier des Franco-Ontariens.

<sup>6</sup> « Je m'appelle Pierre Albert, 36 ans, Fauquier, mes racines, dans le vrai nord de l'Ontario » (Larivière, « Séquence : La cheminée », 1996 : 3).

Le film tire plus exactement sa source d'un poème dans lequel le poète souhaite la « tenue d'un grand congrès ou la création d'une coalition, peut-être la publication d'un album-souvenir... peut-être aussi l'organisation d'un grand gala, d'une performance, etc. » (Albert, 1992 : 51). Cet extrait, « cité » dès le début du film<sup>7</sup> dans la séquence intitulée « Pierre et le Spectre », explicite ce que le film mettra en scène : l'organisation de ce dernier *show*. Cette séquence se termine sur une citation d'André Paiement – dont la référence n'est pas donnée – : « Schizophrénie. Schizophrénie is what we be<sup>8</sup> » (Larivière, « Séquence 4 : Pierre et le Spectre », 1996 : 2), qui renvoie, selon l'interprétation généralement admise de l'œuvre du dramaturge sudburois, à la difficulté de vivre des francophones en Ontario. Peut-être s'agit-il aussi d'une référence voilée au suicide de cet écrivain franco-ontarien emblématique qui a bouleversé tout le milieu littéraire franco-ontarien, voire toute la communauté franco-ontarienne, en 1978, et dont Fernand Dorais en a attribué la cause à l'acculturation des Franco-Ontariens<sup>9</sup>.

L'analyse de la structure du film permet de distinguer cinq types de séquences. D'abord, celles dans lesquelles Pierre Albert « déclame » ce qui semble être de prime abord des extraits de son livre, mais qui sont, en fait, des répliques construites à partir de vers du recueil coupés, collés ou réécrits. Ensuite, les séquences présentant des intervenants du milieu culturel franco-ontarien – qui ne sont pas identifiés par des titres surimprimés<sup>10</sup> –, soit François Paré et Pierre Raphaël Pelletier, qui parlent du recueil de Pierre Albert ou encore de la situation des Franco-Ontariens. D'autres séquences mettent en scène des écrivains franco-ontariens, dont Patrice Desbiens, Robert Marinier et Robert Dickson – qui ne sont pas non plus identifiés –, qui récitent des textes qu'ils ont été

<sup>7</sup> Cette citation devient, dans le film : « Pour sa mort, le Dernier des Franco-Ontariens a souhaité la tenue d'un grand congrès, la publication d'un album-souvenir, peut-être l'organisation d'un grand gala ou d'un dernier show » (Larivière, « Séquence 4 : Pierre et le Spectre », 1996 : 2).

<sup>8</sup> Cette citation apparaît également en exergue au recueil de Pierre Albert. Le livre est d'ailleurs construit sur un mode schizophrénique puisque deux voix y sont présentes : une dans le texte en caractère romain, qui s'exprime par les poèmes, l'autre dans le texte en italique, qui commente ironiquement les poèmes.

<sup>9</sup> Cette interprétation du suicide de Paiement est, bien sûr, propre à Dorais (1984). Il n'en demeure pas moins qu'elle illustre un certain état d'esprit chez les Franco-Ontariens, celui du désespoir et de la crainte de la disparition prochaine.

<sup>10</sup> *Superposition*, en anglais.

invités à écrire pour le film et dans lesquels ils dictent leur « testament ». Quatrièmement, on retrouve des séquences peuplées de personnages fictifs, dont le Spectre (Marcel Aymar), la Danseuse (Julie West), Nino le clown (Roch Castonguay) et la femme du Dernier des Franco-Ontariens (Paulette Gagnon). Les séquences qui sont consacrées à ces deux derniers personnages sont particulières. Selon Jean Marc Larivière<sup>11</sup>, Castonguay et Gagnon ont été invités, comme Desbiens, Dickson et Marinier, à rédiger leur contribution au film. Cependant, ni Castonguay ni Gagnon ne sont des écrivains. Ni Castonguay ni Gagnon ne lisent ou plutôt ne déclament leur texte comme le font les trois écrivains. Ils incarnent les personnages qu'ils ont créés<sup>12</sup>, à l'instar d'Aymar qui joue un rôle imaginé par Larivière et Cadieux.

Dans le cas de « la femme du Dernier des Franco-Ontariens », le personnage a un statut encore plus particulier, indéterminé en quelque sorte, pour le spectateur qui ne connaît pas ou ne reconnaît pas Paulette Gagnon, intervenante très active dans le milieu théâtral franco-canadien, mais rarement vue sur scène, contrairement aux comédiens Roch Castonguay ou Marcel Aymar. En effet, même si le générique de la fin inclut la participation de Paulette Gagnon et que son nom est un de ceux mentionnés lorsque l'on fait la publicité du « dernier show » dans les rues de Fauquier, il ne s'agit là que d'allusions rapides pouvant facilement échapper aux spectateurs. En fait, son nom même peut être inconnu du spectateur. De plus, Gagnon n'a pas le même statut que François Paré ou Pierre Raphaël Pelletier, car elle ne « joue » pas son propre rôle mais bien celui d'un personnage présent dans l'œuvre d'Albert, la femme du Dernier des Franco-Ontariens. Gagnon n'est pas non plus la femme de Pierre Albert dans la réalité, alors que visiblement l'homme qui incarne le « personnage » du père est le père de Pierre Albert, comme sa mère incarne « celui » de la mère ; et on suppose que les deux petites filles sont vraiment les siennes. Le père, la mère et les filles apparaissent d'ailleurs dans des séquences qui relèvent du documentaire et non pas de la fiction. En outre, le texte que Gagnon récite n'est pas tiré du recueil : elle l'a

---

<sup>11</sup> Entretien privé avec le réalisateur, octobre 2009.

<sup>12</sup> On pourrait toutefois voir aussi dans la prestation de Robert Marinier, dont le titre est « L'homme diapo », une « incarnation » du personnage du titre, puisque Marinier semble jouer le rôle du personnage éponyme. Cependant, puisque Marinier est un dramaturge et un comédien, cela n'est pas du même ressort que les prestations de Castonguay et de Gagnon.



écrit elle-même. Or, comme nous le disions, contrairement à Desbiens, Marinier et Dickson, elle n'est pas une écrivaine. Il s'agit donc ici d'un des moments où il devient impossible pour la majorité des spectateurs de déterminer s'il s'agit d'une séquence empruntée au livre ou d'un véritable entretien avec la « vraie » femme d'Albert. Rares seront les spectateurs qui sauront que le texte a été écrit par Gagnon. Ici la réalité rejoint la fiction, et les deux concepts deviennent difficiles à différencier. Enfin, cette femme entretient un rapport ambigu avec celle du recueil. Dans le livre, la femme du *Dernier des Franco-Ontariens* est présentée en ces termes : « mon anglaise, c'est d'abord une féministe / mais c'est d'abord, les féministes aiment pas le sexe / c'est qui pourrait nous sauver, c'est qu'elle est une anglaise / malgré elle » (Albert, 1992 : 31). La femme interprétée par Gagnon n'est pas anglaise, mais est à cheval sur deux langues, passant systématiquement du français à l'anglais (Larivière, « Séquence : La femme du Dernier », 1996 : 10). Elle s'en distingue aussi puisque, dans le film, nous sentons son engagement envers la cause franco-ontarienne même si elle s'en est peu à peu distancée en quittant le *Dernier*. Dans le recueil, elle est plutôt associée au féminisme et toujours désignée comme « mon anglaise » ou « la féministe<sup>13</sup> ». Il n'est donc pas clair si la femme du film correspond à celle du recueil. Certes, la scène apparaît comme théâtralisée dans le film, ce qui incite à y voir un élément plus fictif que réel. Toutefois, l'ambiguïté, inhérente à l'ensemble du film, persiste pour quiconque n'a pas lu le livre, voire pour ceux qui l'ont lu mais ne l'ont pas en mémoire intégralement, et rend la réception problématique dans la mesure où nombre de spectateurs se demandent qui est exactement cette femme.

### **Modalités de la mise en images**

Le film est donc un collage composé de poèmes de Pierre Albert, de textes écrits ou récités par des personnalités franco-ontariennes, de réflexions des parents de Pierre Albert (qui assurent un côté plus documentaire au film) et des paroles du Spectre, du Clown (le dernier clown, précise le générique) et de la Danseuse (appelée « la jeune femme » dans le générique), relevant entièrement de la scénarisation, c'est-à-dire de la fiction filmique et non de celle présente dans le livre. Examinons à présent

<sup>13</sup> Voir Albert, 1992 : 29 et 41.

les séquences directement tirées du livre d'Albert afin de voir comment elles prennent forme dans le film.

Dans son article « Adaptation et transfictionnalité », Richard Saint-Gelais déplore le fait que les études sur l'adaptation relèvent de ce qu'il nomme « une *poétique de l'adaptation* » et s'intéressent davantage à l'analyse d'œuvres qui sont « la reproduction non pas d'une autre œuvre, mais de sa diégèse, voire de composantes plus fuligineuses comme son "atmosphère". Ce qui am[ène] à s'interroger sur ce qui perdure, ce qui se perd et ce qui s'ajoute d'une œuvre à son adaptation » (1999 : 243-244). Pour lui,

les études sur l'adaptation sont bien souvent sous-tendues par une manière de fantôme, celui de l'équivalence, de la reprise parfaite d'un contenu qui se transférerait d'un médium à l'autre sans être altéré; fantôme dont on conviendra qu'il est irréalisable, mais qui travaille implicitement nombre d'attitudes à commencer par la déception par laquelle on accueille fréquemment les adaptations (1999 : 243).

Saint-Gelais soutient qu'il faut plutôt s'intéresser aux modes de migration d'éléments fictionnels d'une œuvre à une autre. Il s'agit moins de voir comment la diégèse est transposée dans un autre médium que d'étudier comment « des personnages ou des univers fictifs traversent les frontières qui sont censées séparer différentes œuvres » (1999 : 247).

Toutefois, afin d'étudier la migration d'éléments du recueil vers le film, il faut d'abord examiner la forme qu'elle adopte. Dans *Le Dernier des Franco-Ontariens* (le film), la poésie d'Albert n'est jamais transformée en récit, en des rôles et des dialogues qui seraient joués ou dits par des comédiens; elle est récitée par le poète lui-même, et, de ce fait, l'étude de la transposition visuelle du texte est donc peu intéressante. Ainsi, à part la séquence qui met en scène la femme du Dernier, le film ne fictionnalise ni ne dramatise le recueil d'Albert pour en faire un scénario qui serait joué par des comédiens. En conséquence, l'analyse portera plutôt sur les modifications qu'ont subies les extraits repris du recueil. Cette étude se révèle particulièrement intéressante puisque, outre le fait qu'elle permet de voir comment le film a été construit, elle met en lumière le message que proposent le film, le cinéaste et ses collaborateurs et son écart par rapport à celui du recueil.

D'abord, il importe de constater que les poèmes ne sont jamais présentés dans leur intégralité. Le cinéaste souscrit à une esthétique que

l'on pourrait appeler « de la courtepoinTE » dans la mesure où certains vers, certaines phrases sont retirés de leur contexte original et mis ensemble pour former un nouveau texte qui possède sa propre perspective sur une même thématique. La séquence « Le village » illustre bien cette réécriture de la courtepoinTE poétique. Elle est constituée d'un amalgame de passages extraits des pages 35, 49, 76 et 63 du livre d'Albert :

Un franco-ontarien, c'est une île à marée basse<sup>14</sup>. Le Dernier des Franco-Ontariens ne veut pas et n'essaie pas d'être franco-ontarien. Personne ne le regarde. Il est anonyme. Dès qu'il bouge, tous les regards lui disent qu'il est franco-ontarien<sup>15</sup>. Il n'en a plus pour bien longtemps, le Dernier des Franco-Ontariens. Il ne lui reste que l'humour<sup>16</sup>.

Mais nous sommes libres. Tous si libres. Mais de quoi? Et nous nous taisons<sup>17</sup> (Larivière, « Séquence : Le village », 1996 : 6).

Le film ne transpose donc pas le recueil, mais en propose *une lecture* qui lui permet de se l'approprier et d'en donner une interprétation particulière par la juxtaposition de fragments éparS tirés du livre.

À ce remaniement principal s'ajoutent également les transformations, mineures mais souvent significatives, du texte original. L'exemple le plus probant se trouve dans la séquence « L'escalier » qui, dans le film, adopte cette forme : « Le Dernier des Franco-Ontariens sait qu'on ne naît jamais franco-ontarien. Tout ce qu'il sait, c'est qu'on peut mourir franco-ontarien. Et qu'entre la naissance et la mort, il y a le doute » (Larivière, « Séquence : L'escalier », 1996 : 3). Ces vers, tirés de la page 87 du recueil d'Albert, qui en compte 96, ont subi une importante modification :

il savait le dernier des franco-ontariens que l'on ne naissait jamais franco-ontarien / tout ce qu'il savait, c'est que l'on pouvait mourir franco-ontarien et qu'entre la naissance et la mort / toute la problématique franco-ontarienne s'est imposée à lui quand on lui a demandé, jeune adolescent, ce qu'il était... (Albert, 1992 : 87).

<sup>14</sup> « un franco-ontarien, qu'est-ce que c'est un franco-ontarien? / c'est une île sans fond dans l'océan USA, une île à marée basse » (Albert, 1992 : 35).

<sup>15</sup> « le dernier des franco-ontariens / ne veut pas et n'essaie pas / d'être un franco-ontarien // personne ne le regarde / il est anonyme / dès qu'il bouge / dès qu'il veut prendre une gorgée / tous les regards lui disent qu'il est un franco-ontarien » (Albert, 1992 : 49).

<sup>16</sup> « il n'en a plus pour bien longtemps / le dernier des franco-ontariens // il ne lui reste que l'humour » (Albert, 1992 : 76).

<sup>17</sup> « *mais nous sommes libres / tous si libres / mais de quoi / et nous nous taisons...* » (Albert, 1992 : 63).

L'angle du doute qui est ajouté dans cet extrait du scénario est celui qu'exploite Larivière dans l'ensemble du film. Le doute est certes présent dans la poésie d'Albert et peut probablement expliquer la venue du Dernier des Franco-Ontariens, comme on parle de la venue du Messie; toutefois, le recueil d'Albert se situe après la phase du doute, comme en témoigne l'usage du passé dans l'extrait cité, alors que, dans le film, le doute se vit au présent. Chez Albert, le Dernier des Franco-Ontariens ne doute pas ou plus de son identité. Il se sait différent du Québécois et du Français; il comprend que sa culture est différente. Cette conscience identitaire est aussi présente, par moments, dans le film, comme le montre la séquence « Le Monument national », qui est, elle aussi, un collage de citations du livre :

Le Dernier des Franco-Ontariens est tanné de lire ses textes franco-ontariens devant des salles vides, de chanter ses chansons franco-ontariennes devant des salles vides, de faire son théâtre franco-ontarien devant des salles vides<sup>18</sup>. C'est vrai. Un jour, le Dernier des Franco-Ontariens a sérieusement pensé déménager au Québec. À immigrer au Québec. Il savait qu'il pouvait pas y rester franco-ontarien. Il avait pas le goût de s'assimiler au Québec<sup>19</sup>. « Un jour », prédit le Dernier des Franco-Ontariens, « il y aura peut-être un dernier des québécois<sup>20</sup> » (Larivière, « Séquence : Le Monument national », 1996 : 5).

Le Dernier des Franco-Ontariens a donc pleinement conscience de sa situation. D'ailleurs, François Paré, quand il intervient dans le film, critique la vision négative contenue dans le recueil d'Albert :

Je trouve toujours ton but, tout à fait... profondément vrai. Ça, je pense que c'est LA question, tu vois, qui a défini cette culture-ci depuis 25 ans. [...] C'est une culture qui s'est définie par sa propre catastrophe finale. [...] Moi, je cherchais dans cette espèce de vision catastrophique un espoir quelconque, une transformation. [...] On est forcé de dire quelque chose. Et c'est intéressant, ça. Mais de juste dire : « Ah, misère, merde, je suis contre le mur. Je ne peux pas aller plus loin », je trouve que c'est pas suffisant (Larivière, « Séquence : Le barrage littéraire », 1996 : 6).

---

<sup>18</sup> « le dernier des franco-ontariens est tanné de lire ses textes franco-ontariens devant des salles vides, de chanter devant des salles vides, de faire du théâtre devant des salles vides, etc. » (Albert, 1992 : 78).

<sup>19</sup> « mais c'est vrai / un jour, le dernier des franco-ontariens a sérieusement / pensé déménager au Québec, à émigrer au Québec / mais il savait qu'il ne pourrait pas y rester en franco- / ontarien; il n'avait pas le goût de s'assimiler au Québec... » (Albert, 1992 : 89).

<sup>20</sup> « un jour, prédit le dernier des franco-ontariens / il y aura peut-être le dernier des québécois, etc. » (Albert, 1992 : 68).

Or le film présente une vision moins pessimiste de la question parce qu'il se situe justement dans la période du doute et non dans l'après. En mettant en scène le dernier spectacle franco-ontarien, en récitant les divers testaments, mais aussi en invitant la population de Fauquier, village natal de Pierre Albert, à participer à cette célébration, le but n'est pas seulement d'affirmer que la situation du Franco-Ontarien est catastrophique, mais bien d'aller plus loin en provoquant chez lui une remise en question et un passage à l'action, à la transformation, celle qu'appelle François Paré.

Le film se veut donc un outil de conscientisation sociale. Mieux que la poésie, le cinéma peut jouer ce rôle puisqu'il est souvent plus accessible et plus explicite, car il est un art de la représentation, alors que la poésie tend souvent à une épuration du langage qui rend le texte plus hermétique. Par conséquent, même si, dans le recueil, le dernier spectacle franco-ontarien est évoqué et annoncé, dans le film, la réaction est immédiate puisque la population réelle du Nord de l'Ontario est confrontée, d'une certaine manière, à son apocalypse. Ceci est d'autant plus vrai que, dans le film, la question de la disparition des Franco-Ontariens sort de la fiction pour entrer dans le monde réel. Les « vraies » gens de Fauquier interviewés dans la séquence « La dernière arnaque » (Larivière, 1996 : 14-15), notamment la dame de l'épicerie ou encore celle de la taverne, ne veulent pas du dernier spectacle, ne veulent tout simplement pas que la culture franco-ontarienne disparaisse; pour eux, elle existe toujours : « Y'en a pas de Dernier des Franco-Ontariens parce qu'y'en a encore. C'est pas le dernier, ça, là, là » (Larivière, « Séquence : La dernière arnaque », 1996 : 14). La possibilité réelle de tenir un tel spectacle interpelle davantage la population en général qu'un recueil de poésie.

Le film n'est donc pas une mise en récit du recueil ni, dans une certaine mesure, une mise en images, bien que certaines d'entre elles soient liées au texte de manière évidente : les ponts de Fauquier, les billots de bois, le Monument national. Le film effectue plutôt une *mise en action* du recueil de Pierre Albert. Il ancre son propos dans la réalité et le quotidien franco-ontariens, ce qui participe finalement à la diffusion efficace du message d'Albert et à sa vulgarisation. En outre, le film propose aussi une vision plus collectiviste du Dernier des Franco-Ontariens. L'œuvre de Pierre Albert, plus individualiste, sous-entend qu'il est *le* dernier des Franco-Ontariens : « *le dernier des franco-ontariens, c'est vraiment moi, finissait / toujours par conclure l'auteur* » (Albert, 1992 : 49). Dans le film, au contraire, tout Franco-Ontarien est potentiellement le dernier. La fête

qu'on prépare est elle-même un symbole de cette dimension collective et nous ramène à l'Autre, comme le signale Pierre Raphaël Pelletier dans l'avant-dernière séquence :

Et dans le fond, je pense que le Dernier des Franco-Ontariens, en nous amenant à réaliser qu'on est peut-être le Dernier des Franco-Ontariens, et on l'est le Dernier des Franco-Ontariens, nous amène à vivre cette chose sublime, de la compassion pour soi, pour autrui, dans des créations que l'on fait en avant de soi, pour faire en sorte qu'on a en quelque part le salut de vivre (Larivière, « Séquence : La compassion », 1996 : 16).

### **La transfictionnalité ou Comment fonder une nouvelle spectature**

Le film appartient donc à un mode d'hypertextualité différent de celui de l'adaptation et fonde une spectature innovatrice. Cette pratique hypertextuelle dépasse la simple « transposition » genettienne à cause des multiples procédés auxquels elle a recours. Elle correspond, en fait, à ce que Saint-Gelais nomme la transfictionnalité. Il a créé ce terme pour désigner la migration d'éléments fictifs d'un texte à l'autre (« en donnant au mot "texte" une extension large, valant aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo » (2007 : 6)). Ces éléments, le plus souvent des personnages, mais aussi des lieux, des univers de référence (comme en science-fiction) ou encore des données encyclopédiques, passent d'un texte à l'autre où ils s'insèrent dans un nouvel univers diégétique. La transfictionnalité se distingue donc de l'intertextualité dans la mesure où il n'y a pas nécessairement de ressemblance anecdotique. En outre, elle présuppose qu'il y a identité « ou, plus exactement, dit Saint-Gelais, *prétention à l'identité* » (2007 : 7) des éléments concernés : « une similitude, celle par exemple qu'on peut observer entre la Tinamer de Jacques Ferron et l'Alice de Lewis Carroll, ne suffit pas ici » (2007 : 7). Ainsi, il y a transfictionnalité dans les romans policiers de Laurie R. King puisque le personnage de Sherlock Holmes qui y apparaît est le même que celui des romans de Conan Doyle, bien qu'il soit aussi différent. En effet, dit Saint-Gelais, « la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes » (2007 : 7). La transfictionnalité n'existe que lorsqu'il y a « cohabitation au sein d'un même cadre diégétique » (2007 : 7) d'éléments nouveaux et d'éléments empruntés.

Même si elle est souvent pensée en fonction d'un rassemblement au sein d'une totalité qui subsumerait tous les éléments importés ou créés, il faut plutôt, selon Saint-Gelais, concevoir ces liens en fonction de la segmentation, car « [l]a transfictionnalité entraîne forcément une *traversée*, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement ce que la première a séparé » (2007 : 8). Ainsi, « pour qu'il y ait transfictionnalité, [...] il devrait y avoir, d'une part, effet d'hétérogénéité (ce qu'on peut réinterpréter dans le sens de la fracture [...]) et, d'autre part, production d'énoncés "apocryphes", que le lecteur ne sera pas enclin à considérer comme constitutifs de l'univers fictif en question » (2007 : 14). Cette question de la lecture qui apparaît ici et là dans les réflexions des chercheurs qui s'intéressent à la transfictionnalité nous semble centrale. Pour eux, il est clair que le lecteur perçoit d'emblée le lien avec un autre texte et les emprunts qui lui sont faits. Par conséquent, la transfictionnalité fonderait deux modes de lecture, tous deux déterminés par la façon dont le lecteur conçoit le rapport entre les deux textes. Pour Saint-Gelais, la transfictionnalité donne forme à deux stratégies de lecture :

La première fait abstraction des domaines esthétiques en cause, pour ne considérer que les différences diégétiques : on fera le relevé des scènes escamotées ou ajoutées, des modifications des attributs des personnages ou des altérations du cadre spatio-temporel. La seconde stratégie consiste au contraire à examiner les différences esthétiques impliquées par le passage à un autre domaine : on notera alors, par exemple, l'incarnation des personnages en des acteurs particuliers, le passage de la description (linéaire) à l'image (simultanée), le remplacement de la focalisation par l'ocularisation, etc. (1999 : 245).

Comme le signale d'ailleurs Saint-Gelais, ces deux stratégies se rejoignent en ce que dans les deux cas, « le lecteur ou l'analyste ne considère pas avoir affaire à deux histoires indépendantes, mais bien à deux versions de ce qui demeure pour lui, et malgré l'ampleur éventuelle des métamorphoses, une "même" histoire » (1999 : 245).

Or le parcours de spectature engendré par *Le Dernier des Franco-Ontariens* est plus complexe et déjoué, de fait, les postures spectrales traditionnelles. Ainsi, le mode de spectature référentiel propre au documentaire, qui fait appel à la reconnaissance d'éléments connus appartenant à la réalité, est déjoué dans le film, qui se donne cependant pour un documentaire par le fait qu'il n'identifie pas les personnes réelles qui y interviennent en tant que figures d'autorité. Ni Pierre Raphaël

Pelletier, qui y est présent en tant qu'intellectuel et homme engagé sur la scène culturelle franco-ontarienne en plus d'être écrivain et artiste visuel, ni François Paré, intellectuel, professeur d'université, reconnu internationalement pour ses travaux sur les littératures minoritaires, ne sont présentés : ni leur nom ni leur « rôle » social ne sont révélés. Le film fonctionne donc à partir du postulat que ces personnes sont soit reconnaissables par les spectateurs car elles sont très connues – ce qui n'est pas nécessairement le cas à l'extérieur du milieu culturel franco-ontarien –, soit qu'elles n'ont pas besoin d'être reconnues. Le premier cas est évidemment problématique lorsque les spectateurs ne les reconnaissent pas puisque leur « autorité » peut alors s'en trouver diminuée. Le second l'est tout autant puisque la lecture ou spectature documentaire s'appuie nécessairement sur l'autorité et donc la reconnaissance des figures publiques interviewées. Les séquences avec les parents de Pierre Albert et celles tournées à Fauquier, où les gens du village répondent aux questions d'Albert qui, lui, reste hors-champ, sont cependant filmées de façon neutre et se donnent à voir comme appartenant au documentaire. Elles se distinguent des séquences fictives par le fait que ces dernières mettent en scène des personnages qui, de toute évidence, ne sont pas des personnes « réelles », notamment le spectre, qui émerge de la terre et œuvre à la préparation du spectacle, la jeune femme, qui danse sur le pont, ou encore le clown qui, par son déguisement et son nez rouge, appartient de toute évidence au monde de la fiction. Toutefois, le mode de lecture ou de spectature littéraire propre aux films de fiction est lui aussi floué puisque certaines séquences fictives, notamment celles mettant en vedette Paulette Gagnon dans le rôle de la femme du Dernier, conservent un statut indécidable. Seule la comparaison minutieuse du film et du recueil, comme nous l'avons vu, permet de cerner la migration de ce personnage du livre vers le film, où il est à la fois le même et l'autre. L'absence de titres en surimpression permet d'ailleurs cette indécidabilité. En effet, si les renseignements (noms, affiliations, etc.) concernant les divers intervenants du film (par exemple, Robert Dickson, écrivain) étaient fournis, le spectateur saurait d'emblée à quel type de séquences il a affaire. Enfin, même la lecture intertextuelle achoppe puisque le sens du film ne se construit pas, lors du visionnement, par un rapprochement constant avec le recueil. En fait, le spectateur qui connaît le livre d'Albert ne garde en mémoire que la trame d'ensemble : un homme qui se désigne comme le Dernier des Franco-Ontariens se questionne avec ironie et sarcasme sur son rapport au monde, où il vit



en tant qu'être marginal et minoritaire. Il propose d'organiser un dernier spectacle pour célébrer l'identité franco-ontarienne, puis d'arrêter d'en parler à jamais. Or, si le spectateur retrouve cette trame narrative dans le film, s'il peut percevoir les ajouts, notamment s'il reconnaît François Paré, Robert Marinier ou Paulette Gagnon, il n'en demeure pas moins qu'il ne peut saisir toutes les « manipulations », toute l'extension de la réécriture des passages tirés du livre et triturés qu'en confrontant le film au livre. Ce faisant, le film *Le Dernier des Franco-Ontariens* transgresse même la règle énoncée par René Audet, selon laquelle peu importe les changements et les migrations opérés par la transfictionnalité, « on se retrouve toujours en régime narratif » (2007 : 344). En effet, selon lui, dans la transfiction « l'extension ne se construit pas pour autant comme un exercice de documentation – les fictions créent des lieux, des personnages, de même que des actions qui les mobilisent ; les fictions trouvent à s'incarner sous la forme d'un récit » (2007 : 344). Cependant, bien que le film de Larivière reprenne des lieux, des personnages de même que des actions (l'organisation de la fête, par exemple) du recueil, ces derniers n'apparaissent plus exclusivement à l'intérieur d'un récit, mais adoptent une diversité de formes : documentaire, kinésique (danse), visuelle (images du film), poétique (poèmes de Robert Dickson et de Patrice Desbiens), théâtrale (avec Paulette Gagnon et Robert Marinier) et sans doute pourrait-on en trouver plusieurs autres. Ainsi, le film *Le Dernier des Franco-Ontariens* nous oblige à adopter une spectature tout à fait inédite.

## Conclusion

Bref, le film *Le Dernier des Franco-Ontariens* travaille le recueil de Pierre Albert d'une façon inédite. Les liens qui unissent les deux œuvres sont variés : mise en images et collage d'extraits plus ou moins modifiés, mise en récit de l'organisation de la fête, partage de thèmes... L'éclectisme du film tient aussi, et peut-être surtout, à la nature même de ses séquences : certaines sont réalistes et tiennent du documentaire, d'autres sont théâtrales et relèvent de la fiction, d'autres encore ont un caractère indécidable. Leur nature est en partie déterminée par le type de liens qui les unissent au recueil. Toutefois, seule une lecture comparative permet d'en faire ressortir toutes les subtilités. Est-ce à dire que cette lecture s'impose, contrairement à ce qu'affirme Saint-Gelais lorsqu'il déplore

ce type d'analyse? Sans doute pas, dans la mesure où le film comporte sa propre signification et demeure une œuvre autonome. La lecture transfictionnelle que nous avons faite ici permet néanmoins de voir toute la créativité de Jean Marc Larivière et de Marie Cadieux, de cerner leur parti pris pour l'espoir et, surtout, d'apprécier toute l'inventivité que permet la transfictionnalité.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ALBERT, Pierre (1992). *Le Dernier des Franco-Ontariens*, Sudbury, Prise de parole.
- AUDET, René (2007). « Poursuivre, reprendre : enjeux narratifs de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Éditions Nota bene ; Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 327-347.
- DORAIS, Fernand (1984). « L'acculturation et les Franco-Ontariens : mais qui a tué André? », *Entre Montréal... et Sudbury : pré-textes pour une francophonie ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 15-33.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HOTTE, Lucie (2001). *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota bene.
- LARIVIÈRE, Jean Marc (réalisateur) (1993). *Sur le bord* [film], Toronto, Les Communications Osmose, 5 min.
- LARIVIÈRE, Jean Marc (réalisateur) (1996). *Le Dernier des Franco-Ontariens* [film], scénariste : Marie Cadieux, Toronto, Les Communications Nunacom et l'Office national du film du Canada, 58 min.
- LEFEBVRE, Martin (2007). « Le parti pris de la spectature », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 225-270.
- MERCIER, Andrée (1999). « L'adaptation imaginaire : récits littéraires contemporains et langage cinématographique », dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dir.), *L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à un autre*, Québec, Éditions Nota bene, p. 9-20.
- SAINT-GELAIS, Richard (1999). « Adaptation et transfictionnalité », dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dir.), *L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à un autre*, Québec, Éditions Nota bene, p. 243-258.

SAINT-GELAIS, Richard (2007). « Contours de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Éditions Nota bene; Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 5-25.