

---

# Le cinéma québécois : ouvertures aux cultures du monde

---

Pierre Véronneau  
*Cinémathèque québécoise*  
Montréal

Le titre de ce texte peut ressembler à une affirmation : oui le cinéma québécois est ouvert aux autres cultures. Ou encore à une question : le cinéma québécois est-il ouvert aux cultures du monde ? Nous essaierons, de manière assez globale, de préciser le contexte et le contenu de la question initiale et du discours qui l'articule. Dans ce cadre, nous pouvons nous demander ce que signifie pour le cinéma québécois s'ouvrir aux cultures du monde. Précisons d'abord que nous ne traiterons pas ici de la présence du cinéma québécois à l'étranger – une ouverture déterminée par des raisons économiques et des mesures étatiques – ni de la réception qu'on y réserve à nos films. Nous nous placerons plutôt dans une perspective intérieure à la vie cinématographique québécoise pour tâcher de voir certaines associations transculturelles qu'on y repère.

Dans un premier temps, sur le terrain des œuvres, on peut dire d'un cinéma ouvert aux cultures du monde qu'il est tourné hors du territoire national, et cela, peu importe le point de vue qu'y développent les cinéastes. Naturellement nous amènerons un peu plus loin des précisions sur cette catégorie. Dans un deuxième temps, nous pourrions viser des films qui portent sur l'immigration ou les immigrants. Dans un troisième temps, toujours sur le terrain des œuvres, nous pourrions avancer que dans notre société, les autochtones

jouissent d'un certain statut d'altérité – que leur culture est une culture autre à voir au miroir de la culture québécoise –, et nous demander combien de films ont traité de leur réalité, se sont montrés ouverts à leur culture. Enfin, sur le terrain de la production même cette fois-ci, on pourrait se demander combien de réalisateurs sont d'origine ethnique. Ces quatre données se combinent fréquemment et de façons fort diverses. Ainsi il n'est pas étonnant de voir un cinéaste d'origine chilienne s'intéresser aux questions de l'Amérique latine, non plus que de voir un cinéaste québécois traiter de l'exploitation des Amérindiens et des populations du tiers-monde. On observe même un croisement et un écho assez particuliers quand un néo-Québécois s'arrête au sort des Amérindiens du Guatemala et de Bolivie 500 ans après l'arrivée de Christophe Colomb (*Cinq siècles après*, German Gutierrez, 1990), ou qu'une réalisatrice québécoise dénonce l'exploitation des autochtones dans les plantations de coton du Guatemala (*Le songe du diable*, Mary Ellen Davis, 1991)<sup>1</sup>.

## PREMIÈRE CATÉGORIE : LES FILMS TOURNÉS À L'ÉTRANGER

Nous nous arrêterons d'abord aux films tournés dans les pays étrangers ou portant sur ceux-ci. On peut dire que cette tradition remonte à la Deuxième Guerre mondiale. Dès 1940, pour expliquer la guerre en cours, le Canada doit définir aux yeux de sa population les principaux enjeux mondiaux. L'Office national du film (ONF), qu'on vient à peine de créer, est mobilisé dans l'entreprise. On

---

1. En 1999, dans une lettre ouverte aux journaux, Davis s'en est pris aux politiques subventionnaires de Téléfilm Canada et de la Sodec qui refusent pratiquement d'investir dans des films tournés à l'étranger si rien dans le sujet n'a de lien avec le Canada. Au moment de la seconde édition des Rencontres internationales du documentaire qui se tenaient à Montréal en décembre 1999, le Conseil canadien du cinéma indépendant a dénoncé les prochaines règles du Fonds canadien de télévision. Le Caucus craint qu'une orientation politique nombriliste ne définisse de plus en plus le contenu canadien et que les thèmes internationaux soient pénalisés. Le président de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, Philippe Baylaucq, a déclaré à cette occasion qu'un documentariste doit s'oxygéner et poser un regard sur le monde. L'ouverture aux cultures du monde peut donc devenir une occasion d'oxygénation culturelle.

s'attarde autant aux alliés (avec un film comme *Inside Fighting Russia*) qu'aux ennemis (*Fortress Japan*). La paix qui suit la guerre confère au Canada un rôle international et favorise son ouverture vers l'autre, une tradition gouvernementale qui ne s'est jamais démentie. Le cinéma de l'ONF en prend acte. Assez vite les réalisateurs interprètent le mandat de l'ONF – faire connaître et comprendre le Canada aux autres nations – de telle sorte qu'il permette de faire connaître les autres nations aux Canadiens. Ainsi, découvrir le monde constitue un enjeu important de la pratique documentaire à l'ONF et un signe d'ouverture.

Anglophones et francophones lancent des séries qui s'inscrivent dans cette ligne d'action. On s'intéresse, du côté des cinéastes anglophones, au Commonwealth ou aux Antilles anglaises et, au début des années 1960, du côté des cinéastes francophones, à ce qui se passe en France et en Afrique. On y repère particulièrement dans la série « Ceux qui parlent français », une sensibilité aux phénomènes de décolonisation qui fait écho à l'éveil de la conscience nationale au Québec. L'ouverture au monde sert plutôt de moyen de se comprendre et de définir ce qui est une préoccupation relativement récente alors, c'est-à-dire l'appartenance à une culture et à un espace francophones. Les filiations culturelles avec ceux qui parlent français permettent donc de confirmer la spécificité canadienne-française. Mais tout ne se ramène pas à cette intention. D'ailleurs, au fur et à mesure que le temps passe, l'horizon s'élargit et d'autres motivations animent les cinéastes. Ainsi on compare différents modes de vie ou on observe les grandes religions étrangères. Les cinéastes n'ont pas l'intention de jouer ni la carte touristique, ni la mode « grands explorateurs ». À partir des années 1970, si on fait le tour de la planète, c'est pour voir ailleurs comment vivent les gens, quels problèmes ils rencontrent et quelles solutions ils apportent. L'ONF occupe toujours la place principale en ce domaine tout simplement parce qu'il est le seul organisme qui puisse accorder au documentaire une place capitale et se permettre la réalisation d'un cinéma en principe libre de préoccupations commerciales. Un nom ici s'impose : celui de Michel Régnier.

D'origine française, Régnier arrive au Québec en 1956 après avoir déjà travaillé comme cinéaste en Afrique. Il entre presque

aussitôt à l'ONF. Au cours des années 1970, il réalise deux imposantes séries sur l'urbanisme. La première, « Urbanose », pose les problèmes que vit Montréal (réhabilitations des habitations, rénovation urbaine, automobile, contrôle du sol) et s'aventure sur le terrain étranger pour voir comment ces problèmes sont abordés. La seconde série, « Urba 2000 » qui est de 1974, joue carrément cette dernière carte en amenant le spectateur en Angleterre, en Italie, en France, au Japon, en Pologne, aux États-Unis et en Allemagne. Dès lors la voie qu'empruntera Régnier est toute tracée : celle de la réalisation de séries qui se situent à l'étranger, celle de suivre son tempérament de reporter. S'il peut se montrer si prolifique, au point de réaliser en moyenne plus d'un film par an, c'est que le cinéaste travaille avec une toute petite équipe de tournage et qu'il est lui-même son propre opérateur. On lui a beaucoup reproché de négliger l'esthétique de ses films, mais à cela il répond que le cinéma utilitaire qu'il pratique vise surtout à se mettre au service de son sujet, qu'il cible l'intervention sociale et que lui-même veut répondre aux besoins des populations les plus démunies.

Les 31 films de la série « Santé-Afrique » (1979) constituent l'exemple le plus élémentaire de ces principes : le cinéma parle de maladies, de soins à leur apporter et d'hygiène en général, et veut contribuer à ce que l'Afrique applique à elle-même des pratiques qui ont cours ici. Dans les années 1980, Régnier s'ouvre à l'Asie et à l'Amérique latine et son propos devient souvent plus engagé, plus politique. Il faut dire qu'il traite des réfugiés de la guerre au Cambodge, des sans-abris de l'Équateur, de l'exploitation des travailleurs haïtiens en République dominicaine, des victimes des mines antipersonnel au Vietnam ou des femmes qui se prennent en main en Bolivie. C'est par dizaines qu'on compte les films de Régnier qui témoignent de l'ouverture du cinéma québécois à la réalité planétaire et, à lui tout seul, il occupe une bonne place dans la totalité des films qui portent cette préoccupation.

Mais Régnier n'est pas le seul à suivre cette voie, même à l'ONF. D'ailleurs deux pôles – la présence du Canada à l'étranger et la conscience dont font preuve les cinéastes – expliquent l'action de ces derniers et le choix des pays dont ils nous parlent. Un monde qui fascine, qui inquiète, qui intervient dans notre quotidien, qui le met

en question. Pensons au Vietnam à peine sorti de la guerre comme dans le film de Michael Rubbo (*Sad Song of Yellow Skin*, 1970), aux femmes du tiers-monde, aux jeunes femmes sacrifiées (*Les délaissés*, Maurice Bulbulian, 1978), à la menace atomique (*No More Hibakusha!*, Martin Duckworth, 1983), quand ce ne sont pas les innombrables films sur la Chine nés dans la foulée de la reconnaissance de ce pays par le Canada, telle la série « Gui Dao » de Georges Dufaux qui date de 1980.

Il convient de réserver une mention particulière à Tahani Rached qui est d'origine égyptienne. Avant d'entrer à l'ONF en 1981, on la retrouve comme réalisatrice à Radio-Québec d'émissions de la série « Planète ». Le point de vue qu'elle développe s'inspire des attitudes anticolonialistes et des politiques de coopération qui ont marqué les années 1960 et 1970. On n'a qu'à voir *Beyrouth! « À défaut d'être mort »* (1983) et *Bam pay a! Rends-moi mon pays!* (1986) qui se déroulent respectivement au Liban et en Haïti, pour comprendre comment la réalisatrice veut faire connaître au Québec les problèmes et surtout les habitants du tiers-monde; elle dépasse le sujet d'actualité pour proposer une approche ethnographique et même poétique des événements. Ce n'est pas principalement une journaliste qui parle mais une documentariste qui utilise la création pour asseoir son engagement social et aider les spectateurs à discerner les faits politiques étrangers.

Par contre, le quatuor d'origine française composé de Daniel Bertolino, François Floquet, Anik Dousseau et Nicole Duchêne jouera davantage la carte du journalisme, du spectacle exotique, du reportage à saveur anthropologique, quand ce n'est pas tout simplement celle du folklore. On n'a qu'à penser au long métrage *Ahô... au cœur du monde primitif* (1973) et surtout aux nombreuses séries pour la télévision qu'elle produit pour comprendre que pour cette équipe, réunie au sein de la maison Via le Monde, c'est justement le monde qui est son principal terrain de tournage. Il n'est pas un coin de la planète que la firme (et celles qui ont découlé de sa scission) n'ait couvert. Celle-ci propose des éléments d'analyse politique, économique et sociale que plusieurs trouvent tronqués et insuffisants car, à leurs yeux, ils ne mettent pas assez l'accent sur l'exploitation dont est victime le tiers-monde; elle fait aussi

connaître de sympathiques personnages célèbres ou inconnus tout comme elle présente les défis qui attendent le monde. En fait ce travail, comme les *travelogues* d'antan et la série de projections-conférences « Les grands explorateurs », répond à la curiosité du public, à son goût pour l'exploration et la découverte de l'ailleurs, à sa passion pour l'aventure, et il n'est pas étonnant que ces films connaissent souvent un grand succès international. Ils constituent chez nous le plus bel exemple de l'influence de la télévision, que nous pouvons repérer dès les années 1950, sur l'ouverture au monde.

Jusqu'ici cette thématique a signifié plutôt des films tournés très loin du Québec. Il ne faut pas croire que l'invitation à la découverte ne s'applique qu'à ces territoires lointains. Force est de constater que le cinéma québécois, particulièrement celui de l'ONF, a toujours réservé un traitement de faveur à l'Amérique située au nord de l'isthme de Panama. Dans certains cas, il s'est agi d'observer un alter ego curieux (*Voir Miami*, Gilles Groulx, ou *Québec-USA*, Michel Brault et Claude Jutra, tous deux de 1962), ou un univers de contrastes humains et sociaux, comme particulièrement dans le cas des coproductions avec le Mexique. Dans d'autres cas, l'Amérique devient plutôt une terre de fascination culturelle, comme le montrent le film *Liberty Street Blues*, d'André Gladu, et ceux de la série « Le son des Français d'Amérique ».

En fait, les cinéastes aiment se penser comme vivant au cœur d'un continent et ils se sont toujours posé d'une certaine manière la question de l'américanité, de leur filiation à un ensemble d'échelle continentale. C'est dans les six films de la série qui porte ce titre, « L'américanité » (1987-1988), puis dans celle qui lui fait suite, « Parler d'Amérique », qu'on retrouve la réflexion la plus poussée sur le sujet. On veut expliquer l'attrait et l'intégration des valeurs culturelles et sociales dans le grand tout de l'américanité. Dans cette série, les cinéastes parlent autant de l'*American Dream* que de l'influence américaine, surtout sur le mode de l'intuition. Chez eux, américanité égale souvent américanisation et pointe la question de l'identité québécoise. D'ailleurs, c'est dans cette série qu'on retrouve l'image de cet Ernest Dufault, devenu le cowboy Will James qui a renoncé à son identité québécoise pour s'intégrer aux mythes américains.

Tout comme *Alias Will James* (Jacques Godbout, 1988), *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (Jean Chabot, 1987) pose franchement les questions de l'américanisation et de l'américanité sans épuiser, comme la série d'ailleurs, celle de l'identité américaine des Québécois. Sur ce terrain-là, l'ouverture à l'autre se donne comme creuset d'une recherche identitaire.

Jusqu'à présent, nous avons brossé à grands traits les principales directions prises par le documentaire qui se déroule à l'étranger. On peut se poser la question : ce mouvement est-il important, quelle proportion représente-t-il ? Plutôt que de se lancer dans des recherches et des calculs fastidieux, en prenant en compte toute la production d'une année, examinons tout simplement l'ensemble des films présentés aux Rendez-vous du cinéma québécois depuis 1985<sup>2</sup>. Les films sont répartis en trois catégories : ceux qui se déroulent à l'étranger, ceux qui présentent des immigrants et ceux qui nous montrent des autochtones. Cela donne le résultat suivant, d'une bonne valeur indicative :

	FILM			VIDÉO		
	Étrangers	Autochtones	Immigrants	Étrangers	Autochtones	Immigrants
1985	3	1	4			
1986	6	0	3			
1987	5	2	2			
1988	5	2	2			
1989	5	0	6	3	0	1
1990	5	1	1	0	0	1
1991	8	0	6	0	1	1
1992	8	3	0	0	2	0
1993	3	2	0	3	1	0
1994	9	2	1	1	2	0
1995	6	0	2	11	1	0
1996	6	1	3	7	0	1
1997	6	2	6	4	1	0
1998	3	2	2	4	2	5
1999	0	3	5	6	0	2

2. Les Rendez-vous constituent une rétrospective de la production cinématographique et, depuis 1989, vidéographique québécoise sélectionnée par un comité d'organisa-

La première observation qui saute aux yeux est la relative constante du nombre de films tournés à l'étranger depuis une quinzaine d'années, soit 5-6<sup>3</sup>, ce qui est somme toute un nombre significatif. Néanmoins, un examen plus attentif révèle une présence constante et annuelle de Michel Régnier, une présence régulière du duo Danièle Lacourse/Yvan Patry et le retour épisodique de mêmes cinéastes. Autrement dit le tournage de films à l'étranger incombe à un nombre relativement restreint de réalisateurs. Une analyse plus approfondie pourrait montrer qu'en ce domaine, le champ du documentaire « d'auteur » n'occupe pas une place bien majeure car les reportages destinés à la télévision comblent une bonne partie des attentes et des demandes du public (et des chaînes). La présence de 11 vidéos en 1995, tout à fait atypique, pose davantage de questions qu'elle ne permet de révéler des tendances. Disons que tous les courants cinématographiques sont représentés : politique, reportage et expression d'une vision personnelle. De toute manière, il faudrait consacrer une étude plus élaborée à tout le champ de la vidéo. L'existence, par exemple, d'une maison de production et de distribution comme Vidéo-Tiers monde prouve le rôle particulier de ce médium dans l'ouverture au monde.

## DEUXIÈME CATÉGORIE : L'IMMIGRATION

Le tableau précédent montre une présence tout à fait irrégulière de la réalité immigrante. Certaines années, il n'y a aucun film et d'autres leur nombre monte à six. Si on effectue un petit retour en arrière, on peut dire que le premier film qui aborde directement l'immigration est un court métrage de la série « Passe-Partout » intitulé *Quartier chinois* (Bernard Devlin, 1955). Un mélange de points de vue pittoresques sur un ghetto comme il y en a plusieurs en Amérique. Dans la même série tournée pour la télévision, Devlin

---

tion. On y retrouve un nombre important de courts et de moyens métrages ainsi que les principaux longs métrages de l'année. Cet échantillonnage est donc assez représentatif.

3. L'effondrement récent des films, et non des vidéos, peut s'expliquer par le rôle de la télévision et ses politiques d'acquisition.



nous donne deux ans plus tard *Les nouveaux venus*. Rien de très tranché encore, il s'agit d'immigrants français. Puis il récidive en 1959 avec *L'immigré*, toujours pour la télévision, qui nous présente cette fois un Allemand. Quelques années plus tard, Gilles Carle observe les immigrants italiens dans *Dimanche d'Amérique* (1961). En fait, jusqu'au milieu des années 1970, et cela vaut pour les œuvres tournées par les cinéastes anglophones, c'est plutôt l'immigration occidentale qui fait l'objet de l'attention des cinéastes.

À partir de cette date jusqu'à nos jours, sans tourner le dos au monde européen, le cinéma ouvre la porte aux Juifs, aux Latino-Américains, aux Haïtiens, aux Vietnamiens, bref à une catégorie de personnes qui métisse davantage notre société. En même temps, et sans qu'il y ait nécessairement de liens entre les deux, le cinéma s'ouvre davantage à une réflexion sur la question de l'immigration et va donc dès lors susciter certaines polémiques. Lorsque Tahani Rached lance en 1980 son premier long métrage, *Les voleurs de jobs*, elle met directement le doigt sur les préjugés qu'entretiennent les Québécois d'origine à l'égard des néo-Québécois. Elle récidive avec *Haïti-Québec* (1985). Son objectif est de rapprocher, par le moyen de l'entrevue, les travailleurs immigrés du spectateur québécois « ordinaire », de favoriser la compréhension mutuelle, de montrer l'exploitation dont ils sont eux-mêmes victimes. Son cinéma, explicitement politique, plaide pour la solidarité qu'à une autre époque on aurait dit « de classe ».

Le Chilien Jorge Fajardo poursuivait un objectif analogue dans le court métrage *Jours de fer*, un volet de la trilogie *Il n'y a pas d'oubli* (1975). Il y parlait aussi bien du travail aliénant dans une fonderie que de l'isolement de celui qui fut forcé à l'expatriation pour des raisons politiques. La Chilienne Marilù Mallet, dans *Journal inachevé* (1982), se place sur un terrain très personnel en s'interrogeant en tant que sujet sur les différents rapports qu'elle entretient avec son nouveau pays et en examinant les transformations qu'elle vit, donc par définition inachevées. Le Colombien German Gutierrez embrasse toutefois un point de vue plus global dans *La familia latina* (1985). Au moyen de témoignages d'exilés et d'immigrants de divers pays latino-américains, il tente de faire comprendre le sentiment de

dépaysement et d'aliénation que vivent certains immigrants, leur impression d'être « autres » dans la société québécoise.

La communauté juive occupe aussi une place importante dans le cinéma québécois. On pourrait rappeler un ancêtre, *La communauté juive de Montréal* (Fernand Dansereau, 1956), puis des films anglophones comme *Our Street Was Paved with Gold* (Albert Kish, 1973), *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (Ted Kotcheff, 1974) ou *Lies my Father Told Me* (Jan Kadar, 1975), marqués plutôt par l'imagerie cosmopolite que par la réflexion identitaire. C'est surtout dans les années 1990 que la représentation de la communauté juive s'enrichit. Autant un cinéaste comme Michel Brault s'intéressera-t-il, sous le mode de la fiction, à la communauté hassidique dans *Shabat Shalom!* (1992), autant, sur le mode documentaire, Gary Beitel, dans *Bonjour! Shalom!* (1991) traitera-t-il également des rapports, au cœur d'Outremont, entre un groupe dominant francophone et un groupe marginal non seulement par ses origines et sa religion, les Hassidim, mais aussi par ses pratiques et ses coutumes. Même Sophie Bissonnette apportera une nuance complémentaire par son chaleureux portrait de la vieille militante syndicale Léa Roback (elle a 86 ans) qui rappellera, dans *Des lumières dans la grande noirceur* (1991), l'antisémitisme au Québec au début du siècle et à l'époque de la Grande Noirceur, ainsi que le rôle progressiste méconnu des Juifs dans la société québécoise.

Mais on peut dire que le film de la Tunisienne Michka Saäl, *L'arbre qui dort rêve à ses racines*, marque un tournant majeur. À la différence du cinéma de la Suisse Léa Pool chez qui la thématique juive est reléguée au second plan par une réflexion sur l'identité féminine et sexuelle, chez Saäl, celle-ci forme la matière première du questionnement. En confrontant le point de vue de plusieurs immigrants sur la question de l'adaptation au nouveau pays, et plus particulièrement celui d'une Juive (Saäl elle-même) et d'une Arabe libanaise, et sans se limiter à cet aspect de la question, Saäl pointe des oppositions antérieures mais aussi des convergences actuelles qui permettent de surmonter les antagonismes. Elle suggère de cette manière, sans les gommer, une solution aux contradictions que vivent les Québécois et les néo-Québécois. Son plus récent documentaire, *Le violon sur la toile* (1995), qui met en vedette

Eleonora Turovsky, fait encore écho à la question de la judéité, de l'altérité et de l'apport créateur de l'immigration à la collectivité d'accueil. On observe donc que tourné principalement par des néo-Québécois, le cinéma québécois qui parle de l'immigration s'ouvre à l'autre en présentant l'altérité de l'intérieur et en montrant que l'immigration contribue à l'enrichissement culturel québécois parce qu'elle est un vecteur d'appropriation des cultures étrangères et de transformation de la culture nationale.

À l'inverse, certains réalisateurs québécois d'origine s'interrogent sur l'effet de la présence des immigrants dans notre société. Souvent la crainte se manifeste. Le film le plus controversé à ce sujet est sans contredit *Disparaître*, de Jean-François Mercier (1989), à côté duquel la fin de *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, de Jean Chabot (1987), où le commentaire parle de peuple qui risque de disparaître en montrant des images d'immigrants, semble découler d'un questionnement tout innocent. *Disparaître* devait inaugurer une série, « Enjeux d'une nation », qui s'est arrêtée à un seul titre. Le film traite de la marginalisation progressive du peuple québécois. S'appuyant sur les prédictions de certains démographes, il avance que d'ici 25 ans, la nation canadienne-française disparaîtra à moins de faire plus d'enfants et d'intégrer au milieu francophone les immigrants. Un tel sujet ne pouvait manquer de susciter des opinions divergentes. Pour les uns, il fait preuve d'un courage exemplaire car il ose aborder de front ce problème, sans s'arrêter à la pression censurante de la rectitude politique. Pour les autres, il témoigne d'un racisme évident et démontre l'incapacité de plusieurs francophones, particulièrement de ceux près du mouvement nationaliste, de concevoir l'apport des immigrés autrement qu'en termes d'assimilation. Puisque le film avait été présenté à la télévision et que l'ex-ministre péquiste Lise Payette y jouait le rôle de présentateur, ces positions se sont exprimées dans plusieurs tribunes publiques. Une chose est sûre, ce débat passionné qui conjugue multiculturalisme, intégration, tolérance, définition d'une nation pluriethnique, etc. ne se limite pas au terrain cinématographique, il s'exprime avec une plus grande vitalité dans le domaine de l'écrit. Il est évident que s'ouvrir à l'autre au-delà des frontières nationales pose moins de problèmes et polarise moins les tensions que de le

faire sur son territoire même où s'affirme nécessairement un enjeu identitaire quand il n'est pas plus directement politique.

Mais du point de vue de la réflexion sur l'immigration, l'œuvre la plus importante demeure probablement celle de l'Italien Paul Tana qui est arrivé au Québec à l'âge de 11 ans. Déjà dans *Les grands enfants* (1980), il introduit la communauté italienne par le biais d'une des héroïnes, propriétaire d'une boutique de fleurs de la Petite Italie, qui partage la vie d'un Québécois francophone. En sourdine, Tana nous parle de coexistence et d'entente. Sa rencontre avec l'historien-scénariste Bruno Ramirez, spécialiste de l'immigration, lui permet d'approfondir son sujet et de nous donner un film exceptionnel, *Caffè Italia, Montréal* (1985). Il s'agit là d'une œuvre complexe qui intègre film d'archives, documentaire et fiction et qui examine la question de l'immigration italienne sur une longue durée, celle de trois générations, et en fonction de son importance numérique. Il en fait l'histoire et l'évolution, montre son déplacement, au fil des ans, entre le milieu francophone et le milieu anglophone et suit ses transformations sociales et politiques. Là où les témoignages ou les documents font défaut ou pèchent par retenue, il a recours à la reconstitution historique pour retrouver la mémoire collective oubliée. Cette représentation met en perspective la communauté italienne même et permet de cerner ses différentes identités. Formée à l'origine uniquement d'immigrés, elle s'est modifiée au fil des ans pour se composer autant de néo-Québécois que de Québécois d'origine italienne. Ces derniers possèdent forcément une identité différente de celle de leurs parents et grands-parents, une identité métissée qui enrichit la nation québécoise plutôt que de la menacer.

Quelques années plus tard, toujours flanqué de Ramirez, Tana prolonge sa réflexion sur l'intégration et le métissage, tout en ne craignant pas de lever quelques lapins sur sa propre communauté d'origine. L'action de *La sarrasine* (1992) se déroule au début du siècle. Les immigrants italiens sont encore soumis aux pratiques, aux valeurs et aux règles qui polissent l'existence en Italie. Plus que par les tensions entre Italiens et Canadiens français qu'il montre, le film séduit par l'évolution d'une femme chez qui l'émancipation et la conquête de l'autonomie vont de pair avec le choix d'une société et d'un pays. Quand, à la fin, elle s'en va pisser dans un champ couvert

de neige, elle marque, de manière animale, la prise de possession d'un territoire ainsi que le rejet de l'image de la femme traditionnelle. Elle vient de rompre avec l'Italie pour s'intégrer à sa société d'adoption. Avec *La déroute* (1998), même s'il est encore question d'origines italiennes, Tana élargira son propos pour parler de conflits de génération, de révolte et de culture.

### TROISIÈME CATÉGORIE : LE MILIEU AUTOCHTONE

Nous aborderons maintenant un autre volet de l'ouverture à l'autre du cinéma québécois. La présence des Amérindiens dans notre cinéma est un sujet qui mériterait une étude en soi car le sujet est beaucoup plus complexe qu'il n'en a l'air<sup>4</sup>. Nous avons accordé jusqu'à présent une place prépondérante au documentaire et cela se justifie parce qu'il s'agit là d'une manifestation concrète de l'intérêt que portent les cinéastes québécois au monde qui les entoure. Longtemps, sur le terrain documentaire, les nations amérindiennes furent absentes. Les exceptions que constituent quelques épisodes de la série « Au pays de Neufve-France », de Pierre Perrault (1960), *Le monde va nous prendre pour des sauvages*, de Jacques Godbout (1964) ou les trois films inuits de Richard Lavoie, dont le très beau *Katak et Kuktuk se racontent et chantent* (1971) mettent finalement mieux en lumière le bouleversement que causa l'apparition de la série d'Arthur Lamothe<sup>5</sup> intitulée « Chronique des Indiens du Nord-Ouest du Québec » ; cette série de 13 films s'échelonne de 1973 à 1983, et plusieurs autres films viendront la compléter dont, *Le silence des fusils* (1996), une sorte de polar sur la disparition mystérieuse de deux Montagnais après leur interpellation par la Sûreté du Québec pour pêche « illégale » sur la Moisie.

Lamothe, souvent avec l'apport de l'universitaire Rémi Savard, fait à la fois œuvre d'anthropologue et de militant. Il explique les us et coutumes montagnais à partir de comportements bien concrets,

4. Consulter à cet effet la revue *Recherches amérindiennes* ainsi que les textes de Gilles Thérien (1988, 1991).

5. Lui aussi d'origine française.

plonge au cœur de leur culture et de leur religion. Mais en même temps, il dénonce le racisme des Blancs et l'ethnocide délibéré qu'ils perpètrent, par l'intermédiaire notamment de l'État et de la religion. De manière absolument nouvelle, Lamothe nous introduit à une culture orale où la mythologie se transmet par de nombreux contes et légendes qu'il donne à entendre, parle de la place qu'occupent chez les Montagnais les rêves et leurs interprétations et déroute l'Occidental par ses séquences sur la tente tremblante et la scapulomancie. Il met en cause la conception occidentale de l'homme, du temps, de l'espace et du progrès en lui opposant la perception amérindienne et les valeurs de ces peuples victimes d'une spoliation spirituelle qui les a trop souvent contraints à un état de clochardisation matérielle. Pour toutes ces raisons, le cinéma de Lamothe est celui qui, au Québec, est le plus ouvert à la culture amérindienne.

Mais il n'est pas tout à fait le seul ces 20 dernières années. Le cinéaste de l'ONF Maurice Bulbulian a lui aussi témoigné dans son œuvre d'un intérêt pour les autochtones. Dès 1978, dans *Ameshkuatan*, il se sert de la chasse au castor pour mener une réflexion sur le rapport entre pratiques traditionnelles et modernité. Quatre ans plus tard, dans *Debout sur leur terre* (tourné il faut l'avouer originalement en anglais), il montre la lutte de trois villages inuits pour la survie de leur culture et qui contestent la Convention de la Baie-James. Son propos devient plus politique. Profitant de la Conférence constitutionnelle sur les droits des autochtones qui s'est tenue en mars 1987 et en utilisant des images de conférences antérieures, il montre, dans *L'art de tourner en rond* (1988), comment le pouvoir gouvernemental se moque des Premières Nations. Bulbulian a également réalisé deux très beaux documentaires sur les autochtones de la Colombie-Britannique, *Salt Water People* (1992) et *Chroniques de Nitinaht* (1997).

Naturellement on ne peut passer sous silence les films de la cinéaste abénakise Alanis Obomsawin. Depuis plus de 10 ans, son œuvre porte sur les problèmes amérindiens. Elle les a regardés se battre sur la Restigouche et s'est surtout montrée sensible à leur détresse. Que ce soit dans *Poundmaker's Lodge: A Healing Place*

(1988) sur un centre de réhabilitation pour toxicomanes et alcooliques, ou *No Address*, sur les jeunes autochtones sans abri qui errent dans Montréal, toujours Obomsawin veut pratiquer un documentaire utile pour sensibiliser le public et les gouvernants. En prenant carrément parti pour ses « frères et sœurs de sang », elle devait en arriver à faire un cinéma carrément militant. Son film *Kanesatake, 270 Years of Resistance* (1993) sur les événements de l'été 1990 plonge au cœur de la controverse car elle ne laisse aucune place au discours des Blancs et de l'État québécois ; seul a voix le discours mohawk<sup>6</sup>. Précisons que bien qu'Amérindienne « francophone », Obomsawin travaille à la production anglaise car, a-t-elle déjà affirmé, la production française ne s'intéressait pas aux sujets dont elle voulait traiter et à l'approche qu'elle leur réservait.

En effet, si on excepte les trois cinéastes que nous venons de mentionner, il faut reconnaître que le cinéma québécois documentaire, et particulièrement celui de l'ONF, réserve une part assez mince, même après 1990, aux questions amérindiennes. Cela se voit au tableau présenté auparavant. Sur ce terrain, ne craignons pas d'affirmer que le cinéma québécois ne manifeste pas autant d'ouverture qu'on pourrait s'y attendre.

#### QUATRIÈME CATÉGORIE : LES RÉALISATEURS IMMIGRANTS

Après avoir observé le contenu des œuvres qui parlent principalement d'ouvertures aux cultures du monde, il faudrait faire brièvement le point sur l'origine des cinéastes. Tout au long du texte, on a souvent souligné ce dernier aspect au point où le lecteur s'est peut-être demandé si nous voulions procéder ainsi à quelque exclusion ou distinction. Au contraire, notre but était seulement d'attirer l'attention sur le fait que, parmi les œuvres qui portent principalement sur l'Autre et les autres cultures tel que nous les avons définis, la majorité est réalisée par des cinéastes québécois qui ne sont pas nés au Québec. Cela ne veut pas dire que ces cinéastes se limitent

---

6. Avec le matériel tourné à l'époque, elle réalisera aussi *My Name is Kahenttiosta* (1996) et *Spudwrench* (1997).

exclusivement à des sujets « ethniques », car cela les condamnerait à une sorte de ghetto culturel, mais cela montre qu'ils y sont plus sensibles. Précisons d'abord que dans la description qui va suivre, j'exclurai volontairement les cinéastes d'animation, dont plusieurs sont d'origine étrangère comme les célèbres Norman McLaren, un Écossais, Gerald Potterton, un Anglais, Frédéric Back, un Français, et Co Hoedeman, un Hollandais. L'attraction qu'exerce l'ONF explique cette présence remarquable.

On peut diviser les cinéastes néo-québécois selon des critères d'arrivée au Québec et de générations. La première génération, qui entre en activité autour des années 1960, comprend outre les Régnier et les Lamothe que j'ai déjà mentionnés, Michel Moreau et Georges Dufaux. Au contraire des deux premiers, ceux-ci ne manifestent pas particulièrement d'intérêt pour les cultures étrangères, si l'on excepte les films tournés en Chine par Dufaux en 1980 et les récents moyens métrages de Moreau, *Enfants d'immigré* (1991) et *Xénofolies* (1992)<sup>7</sup>. Il est intéressant par ailleurs de noter que ces deux documentaristes se sont récemment sentis interpellés sur le plan autobiographique par leur statut d'immigré, Dufaux en réalisant *Rue Sainte-Catherine, Est to... West* (1992), qui évoque son arrivée à Montréal et raconte, à travers sa propre aventure cinématographique, l'évolution de la société québécoise en prenant la rue Sainte-Catherine comme métaphore, le second en tournant *Le pays rêvé* (1996) où il dresse le bilan de son aventure française et de son intégration à la société québécoise.

La deuxième génération entre en activité à la fin des années 1960 et au début des années 1970 et œuvre encore une fois dans le documentaire. Pour mesurer l'extrême variété des œuvres réalisées par les représentants de cette génération, on a qu'à penser au quatuor Bertolino-Floquet-Dousseau-Duchêne – très actif dans la réalisation de séries pour la télévision qui se déroulent dans le tiers-monde –, au trio de l'équipe d'InformAction composé des Français Gérard Le Chêne, Nathalie Barton et Jean-Claude Burger – qui réalise un cinéma beaucoup plus politique et militant en général tourné

7. Il faut préciser par contre que ce dernier observera de plus près d'autres exclus de la société, les marginaux, les déclassés, les handicapés.



vers l'Afrique –, aux documentaires à la première personne de l'Australien Michael Rubbo – qui nous entraîne, sur le terrain de l'ouverture au monde, au Vietnam, en Australie, à Cuba ou à Paris – et du Britannique Derek May encore plus autobiographiques par leur sujet et leur propos.

La troisième génération qui perce à la fin des années 1970 est beaucoup moins d'origine européenne. Aux Paul Tana et Jean-Daniel Lafond<sup>8</sup>, s'ajoutent maintenant Tahani Rached et surtout un fort contingent latino-américain dont la présence s'explique en partie par l'exil qui a suivi le coup d'État chilien de 1974 et l'atmosphère de répression en Amérique latine ; mentionnons Jorge Fajardo, Marilù Mallet, German Gutierrez et Carlos Ferrand, ce dernier originaire du Pérou. Marqués par la crise des idéologies et les bouillonnements politico-culturels de la fin des années 1960, ils se montreront sensibles aux conditions économiques et politiques de leur pays d'adoption et de leurs pays d'origine. Leurs œuvres, bien que toujours dominées par le documentaire, s'ouvrent maintenant à la fiction et portent souvent sur l'ailleurs et l'ici, sur la relation conflictuelle entre les origines et l'intégration à une collectivité nouvelle, et globalement sur l'immigration et le statut d'immigrant. Il n'est pas étonnant que chez la plupart d'entre eux, on en vienne à s'interroger sur l'identité nationale et individuelle et que de tous les films tournés par des cinéastes d'origine néo-québécoise, ceux-ci témoignent le plus d'un métissage de contenu, de préoccupation et de style.

Dans les années 1980, le mouvement d'apport étranger semble ralentir, du moins côté réalisation. Si le travail d'une Michka Saäl s'apparente plus à celui de la troisième génération, celui d'un Bachar Chbib, originaire de Syrie, s'en éloigne radicalement, qu'il lorgne au début du côté de l'expérimentation ou, plus récemment, vers celui du cinéma de genre et plus commercial, alors que celui du Marocain Raphaël Bendahan, en jouant carrément la carte expérimentale, le rapproche plutôt du côté d'une pratique canadienne-anglaise. Il n'en reste pas moins que le Suédois Magnus Isacson et le Turc Isaac Isitan pratiquent un documentaire politique qui les rattache à une tradition antérieure.

8. Il est sûr que nous laissons de côté quelques personnes dans ce tableau rapide.

Ce qui semble le trait commun à toutes ces générations de cinéastes, c'est que leur intégration à la société québécoise passe par le moyen du cinéma. Non pas parce qu'ils ont trouvé un travail dans le cinéma, mais parce qu'ils se servent de ce moyen de communication et de représentation pour appréhender la société à travers sa mise en représentation même, la mettre à plat, se l'approprier, tenir un discours sur elle et proposer une réflexion qui prenne en charge des sujets que leurs confrères délaissent. Plusieurs possédaient déjà une pratique cinématographique qui ne demandait qu'un nouveau terrain pour se transformer et continuer à grandir. Ils ont donc amené au cinéma québécois une nouvelle culture, un enrichissement, tout comme ils en ont intégré la spécificité et la problématique. On pourrait dire que sur le terrain du cinéma, leur intégration est exemplaire de ce que pourrait être l'intégration au Québec de tous les immigrés : un apport mutuel qui engendre un métissage social et culturel novateur.

## CINQUIÈME CATÉGORIE : UNE AUTRE OUVERTURE AU MONDE

Il est un aspect de l'ouverture au monde qui ne fut pas abordé dans ce texte et qui pourrait faire l'objet d'une étude spécifique et tout à fait différente de la voie empruntée jusqu'ici. Il s'agit de l'ouverture intermédiaire ou intertextuelle qu'on retrouve dans les films de fiction. Cette ouverture peut revêtir plusieurs visages. Ainsi, dans les années 1960, plusieurs films fourmillaient de références au contenu, au style et à la manière de la Nouvelle Vague française. On a qu'à penser au *Révolutionnaire* (Jean-Pierre Lefebvre, 1965) au *Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) ou à *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), sans parler de quelques films de la série onéfiennne « La femme hors du foyer ». Les filiations sont évidentes, multiples. Sur le plan du cinéma d'auteur, c'est le fait culturel étranger qui est le plus présent à cette époque.

Il y a aussi l'assimilation directe de productions artistiques étrangères afin d'enrichir le texte du film, d'en ouvrir la signification, d'en accroître l'impact sinon le rayonnement. C'est ce que fait André

Forcier quand il introduit *Othello* dans *Une histoire inventée* (1990)<sup>9</sup> ou Gilles Noël, dans un effet de mise en abyme analogue, avec *Mademoiselle Julie* dans *Erreur sur la personne* (1996). Le cinéma de Robert Lepage fourmille évidemment de tels renvois, spécifiquement au cinéma américain (*Le confessionnal*, 1995) et à la culture japonaise (*Nô*, 1998); chez ce cinéaste, la culture des autres forme la matière de sa propre expression. De même manière le cinéma de François Girard inscrit dans son propos premier un intérêt pour les arts du monde entier, la musique venant au premier chef. On n'a qu'à penser à *32 Short Films about Glenn Gould* (1993), *Souvenirs d'Othello* (1995) et à son œuvre majeure à ce jour, *The Red Violin* (1998), qui mène le spectateur à la rencontre de plusieurs époques et de plusieurs sociétés par le biais de l'histoire d'un instrument. Sur un peu la même longueur d'onde, on retrouve Bernard Hébert qui développe également son cinéma en relation, sinon en symbiose, avec les autres arts. Comme le dit Philippe Gajan :

C'est naturellement la danse, sans oublier la musique et la peinture, qui lui permettront de réaliser ses productions les plus achevées et les plus remarquées dans les festivals : *La La La Human Sex Duo no 1* (1987), *Le petit musée de Velasquez* (1994) et son premier long métrage *La nuit du déluge* (1998) [...] Sa démarche artistique le situe proche d'un cinéma expérimental à la Jean Cocteau ou encore à la Maya Deren, ou même du peintre Delvaux (toujours le surréalisme) (cité dans Coulombe et Jean, 1999 : 307).

La fiction n'a pas d'ailleurs le monopole d'une telle attitude. On la retrouve en animation, d'une part dans les parentés stylistiques (l'« impressionnisme » de Frédéric Back par exemple), d'autre part chez Pierre Hébert, dans ce que Marcel Jean (1996) appelle très justement son « œuvre métisse »<sup>10</sup>. On la retrouve enfin même en documentaire. On n'a qu'à penser à tous ces films sur les musiques d'ailleurs, notamment la série « Le son des Français d'Amérique »

9. Une bonne partie de l'action se passant dans un théâtre, il est normal qu'on y joue une pièce. Cependant, choisir *Othello* permet à Forcier de parler sur le mode métaphorique de son sujet : l'amour et la jalousie.

10. Cet ouvrage de Marcel Jean très complet donne plusieurs exemples de ce dont nous parlons.

(Michel Brault et André Gladu, 1974-1980) et les films sur la musique louisianaise d'André Gladu (*Zarico*, 1984 ; *Liberty Street Blues*, 1988). On peut évoquer aussi le travail de Jean-Daniel Lafond qui met en question et en perspective la culture québécoise et le Québec même en confrontant par exemple la musique québécoise et le folkloriste Jacques Douai (*Le voyage au bout de la route ou La ballade du pays qui attend*, 1987), ou la littérature québécoise et la négritude (*La manière nègre, ou Aimé Césaire, chemin faisant*, 1991). Dans une toute autre direction, on pourrait aussi se pencher sur l'ouverture aux modèles étrangers et l'exemple des films de genre que l'on tourne au Québec (horreur, science-fiction, action, etc.) pourrait asseoir cette réflexion qui nous entraînerait autant sur la question de l'assimilation que sur celle de l'appropriation. Si nous avons évoqué toutes ces pistes, c'est pour en montrer l'extrême richesse et la réelle complexité et clarifier les limites que nous avons imposées à notre approche.

\* \* \*

Que retenir au terme de ce vaste panorama ? La première impression que dégage cet historique est qu'aucun isolationnisme, aucune fermeture ne transpirerait dans les préoccupations et les œuvres des cinéastes. Cependant, l'insistance que nous avons mise à rappeler l'origine de ceux-ci nous amène à nuancer cette affirmation. Quand il s'agit de tourner à l'étranger, de s'intéresser à l'immigration ou d'observer les peuples autochtones du Québec, et en prenant en considération, rappelons-le, uniquement les films qui font de ces sujets leur propos premier, force est de constater que si le cinéma québécois est très ouvert aux cultures du monde, celui réalisé par des Québécois « de souche » l'est beaucoup moins, sauf dans cette autre posture que nous avons évoquée en cinquième catégorie sans la développer. Doit-on voir là indifférence à la situation ou signe que celle-ci leur semble secondaire ? Doit-on penser que loin du Québec, le cinéaste craint de perdre son originalité, sa spécificité ?

Chose sûre, les cinéastes québécois « de souche » ont des préoccupations tout à fait autres. Leur crise identitaire se bâtit sur un terrain différent. Quand il ne s'agit pas tout simplement du plaisir de

raconter une histoire ou de faire rire, leur cinéma désignera plutôt des batailles nationalistes, politiques ou sociales ou explorera des notions de bonheur et d'épanouissement individuels, d'identité ou de rôles sexuels, de comportements psychologiques et de relations entre générations. Quand ils évoquent les autres cultures du monde, ce peut être autant pour mettre en question ou enrichir la culture nationale que pour la renforcer par contraste. On trouve d'ailleurs plus de métissage en littérature et en chanson qu'en cinéma.

On pourrait même avancer que l'existence d'un corpus très riche qui traite de l'ouverture aux autres cultures dégage les cinéastes « de souche » de l'urgence d'apporter leur point de vue spécifique sur la question, d'autant plus que, dans la majorité des cas, ils ne perçoivent probablement pas ces cinéastes néo-Québécois en tant qu'autres. Puisque ces derniers font partie à part entière du cinéma québécois, la question du traitement de l'altérité socio-culturelle peut sembler de cette manière résolue ou devoir se ramener à cette composante de leur propre cinéma qui met souvent en scène des personnages d'origine étrangère.

Nous n'avons pas fait enquête pour voir si la situation est pareille dans le cinéma du Canada anglais ou des autres pays occidentaux, non plus que si elle prévaut dans d'autres arts et productions médiatiques. Cependant, il y a néanmoins là un malaise sur lequel le milieu du cinéma devrait s'interroger, tout comme il doit s'interroger sur la domination écrasante qu'exerce le documentaire quand il s'agit de traiter de ces réalités, comme si la fiction n'était pas encore prête à y accéder<sup>11</sup>. Si la société québécoise, par le soin de ses institutions et de ses corps représentatifs, laissait uniquement à des néo-Québécois le soin de la réflexion sur l'identité, l'altérité, le métissage ou l'intégration, on peut parier qu'on trouverait que cette société faillirait à ses devoirs. Il en est de même pour le cinéma. Au vu de la vitesse à laquelle se développent sur le plan sociopolitique la réflexion et l'action en ce qui concerne les communautés immigrantes et autochtones et au vu des problèmes qui

---

11. Cette observation fait penser aux remarques de Jean-Claude Lord quand il relatait les obstacles rencontrés pour produire la série télévisée *Jasmine* qui met en vedette une policière noire.

surgissent continuellement au Québec, le cinéma québécois « de souche » risque de traîner rapidement la patte et d'apparaître fort déconnecté d'une grande partie de la réalité et de la richesse culturelle qui se retrouve en son sein. Au vu de la circulation mondiale de la culture et des métissages qui touchent l'ensemble des pratiques artistiques, le cinéma québécois doit aussi penser et continuer de penser son originalité et son renouvellement dans l'ouverture, dans les ouvertures que nous avons survolées ici<sup>12</sup>. Le regard québécois sur le monde, dont nous avons rappelé dans ce texte quelques aspects, risque sinon de devenir un regard bigle ou borgne. Pour paraphraser le titre du film de Michka Saäl, on pourrait dire que sur le terrain que nous avons abordé, le cinéma qui dort se coupe de ses racines et de la vitalité qu'elles puisent.

---

12. Incidemment, le cinéma acadien se pose depuis quelques années des questions analogues en voulant se libérer des sujets uniquement circonscrits à son territoire.



## ***Bibliographie***

- Coulombe, Michel, et Marcel Jean (1999), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Boréal.
- Jean, Marcel (1996), *Pierre Hébert, l'homme animé*, Laval, Les 400 coups (coll. Cinéma).
- Thérien, Gilles (1988), « Les figures de l'indien », *Les cahiers du Département d'études littéraires*, 9.
- Thérien, Gilles (1991), *L'Indien imaginaire : matériaux pour une recherche*, Montréal, Centre de documentation sur la lecture du Groupe de recherche sur la lecture (GREL).