

Mina Shum, réalisatrice de *Ninth Floor*

Marie Claude Mirandette

Volume 34, Number 1, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79882ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mirandette, M. C. (2016). Mina Shum, réalisatrice de *Ninth Floor*. *Ciné-Bulles*, 34(1), 4-9.

En couverture Mina Shum,
réalisatrice de **Ninth Floor**



Photo: Véro Boncompagni

« Pour moi, c'était
essentiel que **Ninth Floor**
résonne au présent, que
ce ne soit pas une simple
évoation du passé. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Qui se souvient de ce qui s'est passé à la fin des années 1960 à l'Université Concordia (autrefois Sir George Williams)? À l'époque, un groupe d'étudiants des Caraïbes accusait un de leurs professeurs de racisme. L'histoire a culminé par le soulèvement étudiant le plus explosif de l'histoire du Canada. Personne n'avait prévu le chaos qui allait résulter, le 11 février 1969, de l'assaut par la police antiémeute des espaces occupés par les militants et donner lieu à de nombreuses arrestations: tandis que le feu consumait le neuvième étage, un torrent de débris pleuvait sur des contre-manifestants dans la rue qui scandaient des slogans racistes. Près d'un demi-siècle plus tard, Mina Shum, pour son premier documentaire après quelques fictions, rencontre les protagonistes des événements alors qu'ils remettent les pendules à l'heure et se libèrent enfin de leur fardeau. Les questions soulevées dans **Ninth Floor** sont aussi pertinentes que passionnantes. Pouvons-nous espérer faire la paix avec un passé si douloureux? Quelles leçons avons-nous tirées de cela? Un sujet fort, traité avec un sens aigu du devoir de mémoire, un film porté par un rythme haletant aux allures de suspense.

*Ciné-Bulles: Les événements évoqués dans **Ninth Floor** sont peu connus, même des Montréalais, même de ceux qui ont fréquenté Concordia. Alors, comment, vous, une Sino-Vancouveroise, en avez-vous eu vent?*

Mina Shum: C'est Selwyn Jacob, producteur à l'ONF, qui m'en a parlé, en mettant en lumière leur dimension raciste et en soulignant que tous les plaignants avaient été sous surveillance. Leur courage à nommer les choses et à confronter les autorités m'a touchée. Des accusations de racisme à Montréal, juste après Terre des Hommes! Ça m'a semblé tellement brutal! Au fil de la recherche, j'y ai vu la lointaine prémisse d'événements m'ayant affectée à la fin des années 1980, alors que je m'étais adressée à la Fondation canadienne des relations raciales de Vancouver à propos d'une altercation raciste que mon père avait eue avec un voisin. Je ne crois pas qu'il y aurait eu un tel organisme sans «l'affaire Sir George Williams».

Quelle était votre vision initiale pour porter cette histoire à l'écran?

Dans une perspective cinématographique, le fait que les étudiants étaient surveillés m'est apparu comme une métaphore du racisme, les racines mêmes du mal qui se manifestent dans notre façon de percevoir l'autre. Je voulais faire un film riche, tant sur le plan thématique qu'émotionnel. Proposer un authentique voyage à travers ces événements pour aller à la rencontre de notre humanité. Comment se voit-on? Comment se voit-on mutuellement? C'est l'un des sujets fondamentaux du film. Comme spectateur, on devrait être interpellé. Cette expérience de visionnage devrait être le reflet de notre perception de nous-mêmes. D'emblée, j'ai voulu y intégrer une atmosphère de film d'espionnage, créer des scènes où les plaignants étaient sous surveillance et se sentaient isolés. Dès que Selwyn m'a raconté ces événements, j'ai commencé à développer mon point de vue avec cette idée de tension, de suspense. J'ai écrit un premier jet en mettant en évidence le traitement que je souhaitais donner au film. Et j'ai pu tirer profit des recherches menées par Selwyn et David Austin, professeur au John Abbott College et auteur de *Fear of a Black Nation: Race, Sex and Security in Sixties Montreal*.

J'imagine qu'il a dû y avoir une importante recherche pour localiser les principaux protagonistes originaires des Caraïbes...

David était déjà en contact avec la diaspora des Caraïbes, tout comme Pat Dillon-Moore de l'ONF Montréal. Cela m'a beaucoup aidée. Tandis que je travaillais au traitement du film, j'ai parlé à plusieurs intervenants. Ils ont été généreux d'emblée. Mais c'est au premier contact avec l'un des plaignants de l'époque, Rodney John, que j'ai su qu'il se passait quelque chose. Je suis sortie en courant de la salle d'enregistrement de l'ONF pour aller dire à Selwyn: « On a un film! » Rodney est docteur en psychologie, c'est un homme pénétrant avec qui je pouvais parler de Carl Jung. Un autre thème exploré dans le film est celui de la peur et de sa réverbération. Nous discutons des manifestations physiques, des émotions et des souvenirs que nous enfouissons. Je voulais aborder ces événements par cette approche jungienne et Rodney avait déjà ancré cela dans sa propre expérience.

Lorsqu'on lit un peu sur l'ONF Pacifique-Yukon, on réalise que Selwyn Jacob est un acteur important d'un certain cinéma engagé. Le dossier de presse souligne à juste titre son intérêt pour le sujet, lui qui, originaire de Trinidad, était étudiant en Alberta à l'époque des événements. Vous venez de dire qu'il vous a présenté le projet. Quel a été plus précisément son apport au film?

Sans lui, il n'y aurait pas eu de film! Il a amorcé le projet et m'a approchée pour sa réalisation. Je pense que ça devait se faire; ça ne se serait pas fait si les pièces du puzzle n'avaient pas été en place au moment où il m'a contactée. Il dit que son rôle était de s'assurer que ça se fasse, d'appuyer le réalisateur, sa vision et c'est exactement ce qu'il a fait.

Quels ont été les principaux défis à l'étape de la recherche: journaux, télés et archives de l'Université?

Au début de la production, on a engagé Elizabeth Klinck, rock star de la recherche visuelle. Nous avons longuement discuté ma conception de cette époque enracinée dans l'Expo 67. L'Expo, c'était la promesse d'une certaine vision du monde qui a été



Mina Shum et le producteur Selwyn Jacob
Photo: Véro Boncompagni

Les gens que l'on a rencontrés nous ont ouvert toutes grandes leurs archives, en ont extirpé les bandes dont ils avaient oublié jusqu'à l'existence. Quelle chance que celles-ci aient été conservées avec leur lecteur! Il y avait des images tournées en circuit fermé de tout l'événement: audiences du comité, assemblées étudiantes, protestations et occupation qui s'en est suivie. Une mine d'or!

happée de plein fouet par cette affaire. Je voulais intégrer une séquence d'images vues à travers un *View-Master*, la petite visionneuse de Mattel, de l'Expo et elle en a trouvé d'incroyables! À Concordia, l'archiviste Caroline Séguin m'a aussi beaucoup aidée. J'ai fouillé les archives, photocopié tout et n'importe quoi lié au sujet. J'y ai filmé des entretiens et fait une démo pour illustrer mes idées. Plusieurs de celles-ci sont présentes dans le film.

Il peut paraître étonnant que l'Université Concordia, qui n'a pas le beau rôle dans cette histoire, ait collaboré si ouvertement. Parce que, il faut en convenir, l'administration de l'époque n'a pas bien géré la situation.

Ils nous ont appuyés dès le départ. Je me souviens d'une personne au département du mar-

keting qui m'a laissée tourner ma démo au neuvième étage gratuitement et en toute liberté. Les gens que l'on a rencontrés nous ont ouvert toutes grandes leurs archives, en ont extirpé les bandes dont ils avaient oublié jusqu'à l'existence. Quelle chance que celles-ci aient été conservées avec leur lecteur! Il y avait des images tournées en circuit fermé de tout l'événement: audiences du comité, assemblées étudiantes, protestations et occupation qui s'en est suivie. Une mine d'or! Quand j'ai vu ça, je savais que je pourrais raconter l'histoire comme une séquence de film d'action.

Les archives journalistiques et télévisuelles semblent appuyer sans nuance l'institution. Y avait-il des points de vue critiques à l'égard des autorités dans les sources consultées?

Je suis tellement contente que vous ayez perçu cela! Je crois effectivement que ça montre à quel point les médias avaient d'emblée choisi leur camp, celui de l'administration et des autorités. Pour moi, c'était un élément qui nourrissait l'aspect «récit d'espionnage» du film en posant implicitement la

question: «Qu'est-ce que cela révèle de notre société?» Ce sous-texte, récurrent et délibéré, traverse tout le récit et permet de décoder comment nous nous percevons mutuellement.

Le professeur Perry Anderson, accusé par quelques étudiants de racisme et déclencheur des événements, a refusé de participer au film, alors que son fils, Duff, témoigne des effets de tout cela sur son père, sa famille. Pourquoi ce refus?

Il est encore très affecté psychologiquement par tout cela. Certes, il a été exonéré des accusations qui pesaient contre lui, mais l'impact de cela n'a pas disparu. Personne ne sort gagnant de cette histoire.

Permettez-moi d'insister. Lui aviez-vous fait une demande formelle d'entrevue? Y a-t-il répondu? A-t-il justifié son refus?

J'ai fait une demande à Perry Anderson, par la voix de son fils qui lui a formulé mon désir à deux reprises. J'ai d'abord proposé un entretien et, à la suite de son refus, j'ai refait une demande en indiquant que je ne lui poserais pas de questions directement liées aux événements. Mais il a encore dit non. Mon sentiment était que s'il apparaissait dans le film, même furtivement, cela apporterait une autre dimension, un éclairage différent à l'histoire. Mais son refus était motivé par le fait que de toute façon, peu importe ce qu'il dirait ou comment il le dirait, il pourrait être mal interprété. Duff et moi avons évoqué son refus et comment son père espérait que ces événements appartiennent définitivement au passé. En ne participant pas au projet, je crois qu'il ressentait une impression de contrôle sur une situation qui lui avait complètement échappé à l'époque.

Certains militants ont cherché à plomber le comité mis en place par l'Université pour recevoir la plainte. Ils ont tenté d'intimider les deux jurés noirs qui y siégeaient, c'est en tout cas ce que dit le professeur Clarence Bayne. Pourquoi pensez-vous qu'ils ont agi ainsi?

Ma compréhension de la situation, c'est qu'ils n'étaient pas très bien organisés, du moins au début. Ils étaient portés par la passion plus que par la raison. Ils n'avaient pas de vision d'ensemble de leur action, ils étaient plutôt réactifs à ce qui se passait. La tension a atteint son paroxysme quand



Robert Hubscher, Clarence Bayne, Marvin Coleby, Natali Indongo, Rodney John et Duff Anderson — Photos : Véro Boncompagni

l'administration a voulu mettre en place un genre de procès que rien ne justifiait, puisque les membres du comité étaient déjà censés rencontrer les plaignants et Perry Anderson afin de forger leur opinion. Clarence Bayne dit : « On nous demandait d'être juge et juré en même temps, ce qui ne me convenait pas. » Les étudiants considéraient que les professeurs noirs ne devaient pas accepter de participer à cette mascarade. Et au nom d'une solidarité noire, ressentie essentielle à ce moment-là, ils se sont sentis trahis par ceux-ci. Je ne crois pas qu'ils voulaient saboter le comité, mais ils remettaient en question leur allégeance : allait-elle du côté de l'administration ou des plaignants ?

Le film suggère que cette histoire révèle un racisme latent dans la société, un racisme institutionnel aussi. C'est particulièrement prégnant dans le propos de Robert Hubscher, étudiant à McGill venu soutenir le mouvement, quand il dit lors d'une assemblée : « Si vous ne faites rien [devant les injustices], vous êtes racistes ! »

Mon objectif était que l'on se questionne sur ces événements que l'on a cachés, que l'on tente de comprendre comment ces gens se sont sentis et que l'on se promette de faire mieux.

Marvin Coleby, président de la Concordia Caribbean Student Union en 2011-2012, puis de l'Association des étudiants noirs en droit du Canada en 2013-2014, témoigne d'un racisme insidieux encore présent aujourd'hui dans les institutions autant que dans la population.

Pour moi, c'était essentiel que **Ninth Floor** résonne au présent, que ce ne soit pas une simple évocation du passé. Que l'histoire soit racontée maintenant parce que je souhaitais y intégrer l'idée d'une continuité dans le présent et l'avenir. Je m'intéresse au dialogue entre microcosme et macrocosme, à comment les actions de quelques-uns parlent de réalités sociales qui touchent tout le monde. Je voulais revisiter ces événements afin que l'on se demande comment on se positionne aujourd'hui. Comment aborde-t-on ces sujets qui expriment nos peurs, notre appréhension de l'autre ? Si l'on ne se questionne pas, on est condamné à répéter les mêmes comportements.

Les entretiens avec les protagonistes se déroulent dans des lieux froids, anonymes, qui confèrent au film des allures de suspense. Pourquoi ce choix ?

Je souhaitais installer, visuellement, un sentiment



Le directeur photo John Price avec Selwyn Jacob et Mina Shum — Photo : Véro Boncompagni

de paranoïa et un style dans l'esprit des films d'espionnage des années 1970. Pourquoi n'avons-nous pas entendu parler de ces événements? Est-ce que le simple fait d'évoquer cette histoire constitue un acte subversif? Ce leitmotiv a hanté mes discussions avec les actants, teinté leur questionnement depuis 1969. Je leur ai expliqué ce que je voulais faire et pourquoi, et ils ont tous accepté de participer. Sur un plan purement performatif, j'étais leur auditoire captif. C'était eux et moi, dans une pièce, avec une caméra activée à distance, ce qui fait que, malgré la froideur de l'environnement, notre rapport « conteur-écouté » était très intime et reposait sur une confiance mutuelle. John Price, le directeur photo, filmaient depuis une autre pièce et avec un casque d'écoute, entendait tout. Par le simple ton de ma voix et grâce à quelques signaux, il savait qu'il fallait changer quelque chose, modifier le cadrage, zoomer ou faire un panoramique.

La distance que le film installe, grâce au montage en parallèle, entre les images lisses de l'Expo 67 et la réalité que découvrent les étudiants en arrivant ici, à travers des reconstitutions, témoigne d'une malaise, d'une déception de leurs attentes. Idem pour les lieux de tournages — Habitat 67 sous la neige, routes et parkings déserts, etc. —, non?

Absolument! Si vous portez attention à ces moments de poésie, outre les personnages, le paysage est exsangue de toute présence humaine. C'est l'isolement total, un sentiment de désarroi complet.

Sur le type d'images des entretiens — surveillance vidéo, appareils d'enregistrement visibles dans le champ, etc. —, on a l'impression que s'est filmé à travers une vitre sale ou un voile floutant l'image. Comment ce choix s'est-il imposé?

Depuis l'enfance, je suis hantée par la sensation que j'ai éprouvée en voyant **Rear Window** d'Hitchcock. Étudiante en cinéma, je me suis abreuvée à la trilogie d'Alan Pakula — **Klute**, **The Parallax View**, **All the President's Men** — de même qu'à des œuvres comme **The Conversation** de Francis Ford Coppola. Je n'avais jamais eu encore l'occasion d'écrire une histoire de ce genre jusqu'à ce que j'entende parler de ces personnes. L'idée du climat d'espionnage m'a permis d'établir l'atmosphère du film; je voulais toucher viscéralement le spectateur

en le séduisant d'abord, avant de renverser la situation pour introduire à même le récit une réflexion sur notre perception de ces événements.

À propos des scènes contemporaines dans le métro et autres lieux de passage où les personnages sont montrés dans des reconstitutions alors qu'ils sont suivis, qu'est-ce que cela apporte au film?

C'était important que l'histoire ait un aspect « épique » et que le spectateur comprenne les choses du point de vue des personnages. Le film évoque leur parcours d'immigrants. On est dans leur regard, au cœur de leurs sensations. Au tournage de ces scènes, il s'est produit quelque chose de très fort, une réaction quasiment chimique lorsqu'on a placé les participants en situation.

Pourquoi avoir intégré des reconstitutions dans les témoignages? Diriez-vous que le recours à la fictionnalisation était un moyen d'introduire, à même le propos, une distanciation nécessaire à la réflexion?

Je voulais qu'il y ait un point de vue humain. Nous avons besoin de confronter nos émotions au film. Et vivre cela ensemble, dans une expérience cinématographique, est quelque chose de très puissant. Il me semble que c'est comme ça que le cinéma peut être utile. Godard parle de rendre l'invisible visible. C'était l'objectif ultime et tous les choix ont été portés par ce désir. Je ne voulais pas faire un documentaire classique, mais mettre en place

quelque chose d'immersif, d'enveloppant. Il y a dans ce sujet bien plus qu'une simple leçon d'histoire.

Vous décririez-vous comme une militante?

Je ne me décrirais pas comme telle. J'appartiens à la génération punk et mon travail part du principe que l'on peut tout remettre en question. Je n'ai pas le sentiment que ma motivation première, lorsque je réalise un film, soit militante ou politique. Je raconte des histoires sur les espoirs des gens, leurs rêves et ce qui les empêche de les atteindre. Parfois, les obstacles sont externes; parfois, ils prennent racine en eux; les meilleurs films combinent les deux. Et **Ninth Floor** possède ces qualités qui lui procurent une résonance particulière.

Qu'est-ce que la réalisation de ce film vous a appris sur vous-même et sur notre société héritière de ces événements dont on a cherché à taire jusqu'à l'existence?

Je me suis promis d'essayer de faire mieux, de me questionner chaque fois que je juge quelqu'un, quand j'ai peur aussi. J'aime l'idée que, parce que nous sommes éveillés, sensibles à ces sujets, nous allons pouvoir être plus vigilants. Ça me rassure un peu.

À la fin du film, le choix de la chanson de Bob Marley, Redemption Song, chanté par Natali Indongo, fille de Kennedy Fredericks, militant de l'époque, et son groupe pluriethnique est-il pour vous une volonté de laisser le spectateur sur un message d'espoir?

Cet hymne à la tolérance était déjà présent dans ma proposition initiale. Son propos est lourd de sens et, au terme de cette aventure, on ressent le besoin profond de croire que l'on peut faire quelque chose, que l'on peut le faire! En conclusion, je citerai Marley, qui dit: « None but ourselves will free our minds. » [NDLR: Personne d'autre que nous-même ne pourra libérer nos esprits]. 🗣️

Cet entretien a été réalisé en anglais lors d'un échange courriel avec Mina Shum; il a été traduit par l'auteur, avec le généreux conseil de Donald Pistolesi, réviseur et traducteur.



Photo: Véro Boncompagni