

Montréal métissée

La diversité culturelle à l'écran

Gérard Grugeau

Number 177, May–June 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2016). Montréal métissée : la diversité culturelle à l'écran. *24 images*, (177), 32–35.

Montréal métissée

LA DIVERSITÉ CULTURELLE À L'ÉCRAN

par **Gérard Grugeau**



Nous autres, les autres (2016)

« Dans cette ville, j'ai toujours vécu dans des quartiers de Grecs, de Portugais, et maintenant de Coréens. Je les connais, je baragouine avec chacun dans sa langue et la mienne. Et je ne me sens pas en voie de disparition pour autant, au contraire, je prends des forces. » – Jean Chabot

Dans la dernière séquence de *La Sarrasine* (1992) de Paul Tana, la silhouette toute de noir vêtue d'une jeune immigrante italienne prend possession du cadre et du territoire dans la blancheur immaculée de l'hiver. Cette femme en voie d'émancipation a perdu mari, mais gagné pays. Sans doute est-ce là, dans notre cinématographie, l'une des images symboliques les plus fortes de la condition immigrante : celle d'un déplacement dans l'épreuve pour s'ancrer dans un nouvel espace où s'entremêlent l'ici et l'ailleurs. Les courts métrages de Michka Saäl (*Loïn d'où*, 1989) et de Simon Galiero (*L'immigré*, 2005) traitaient eux aussi de belle façon de cette idée du territoire à prendre, à apprivoiser. Nous sommes un pays d'immigration et pourtant, la question du manque de diversité culturelle à l'écran fait encore débat. Qu'en est-il aujourd'hui au juste des figures de représentation de cette diversité dans notre cinéma ? Plusieurs films sortis récemment dressent du Québec un portrait métissé, traversé par les questions identitaires. Que nous disent-ils de notre monde contemporain et de sa complexité ?

Même s'il se place sur le terrain de l'art dramatique et non du cinéma, le plus récent film de Jean-Claude Coulbois, *Nous autres, les autres*¹, primé au FIFA, est une incursion dans les coulisses de la création théâtrale, celle de la marge. Dans le Québec des années 1960, le couple Michel Tremblay-André Brassard a représenté cette marge qui, en s'affranchissant des codes élitistes et éculés du théâtre canadien français, allait donner naissance à une nouvelle dramaturgie en phase avec les idéaux de la Révolution tranquille et le profond

désir d'affirmation d'un peuple colonisé. Aujourd'hui, une nouvelle génération de dramaturges (Olivier Choinière, Manu Soleymanlou, Olivier Kemeid) cherche elle aussi, à partir de la périphérie, à rendre compte de son époque et de sa société mais en questionnant, cette fois, les multiples appartenances constitutives d'un Québec moderne et métissé. Deux comédiens (Emmanuel Schwartz et Sacha Samar) joignent ici leur voix à ce film en forme d'essai qui recueille les confidences de ces hommes de théâtre allumés tout en suivant les répétitions de leurs œuvres en gestation. Quelques vues de Montréal et de ses artères de circulation, notamment le fleuve, évoquent l'idée du voyage, du déplacement. Le dispositif est simple, plutôt conventionnel, mais au plus près de l'expression d'une parole habitée par les enjeux de la création et l'avenir de la collectivité.

Dans la continuité d'un Wajdi Mouawad qui a su renouer avec les grands récits pour dire les blessures de notre monde, ces nouveaux dramaturges se réinventent au carrefour de différentes cultures, dans un entre-deux qui sied à leur quête. Dans *Polyglotte*, Olivier Choinière prend effectivement acte du fossé culturel qui s'est créé entre l'image que le Québec aime projeter de lui-même (une société ouverte et accueillante) et le déficit de diversité sur scène. Réunissant un groupe de nouveaux immigrants, il met en place un espace de jeu régi par des codes élaborés en commun afin de faire émerger la force d'un nouvel imaginaire. Pour Olivier Kemeid, issu par ses parents de l'immigration égyptienne des années 1950, le flou identitaire qui caractérise le Québec est un vrai moteur, une richesse à cultiver. S'inspirant de la vie de Sacha Samar, un comédien d'origine

ukrainienne qui a fui avec sa femme l'horreur de Tchernobyl, il questionne dans *Moi dans les ruines rouges du siècle* le geste de reconstruction lié à toute forme d'exil. Quant à Manu Soleymanlou, il ne s'est jamais senti autant d'ailleurs que depuis son arrivée ici. Dans la trilogie *Un, Deux, Trois*, ses lointaines racines iraniennes l'amènent à construire sur le vide, le manque, dans une ville qui le renvoie souvent à son statut d'« étranger ». Travaillant avec Emmanuel Schwartz et des comédiens peu connus d'origines diverses qui ont tous répondu à son questionnaire sur l'identité et autres enjeux de société, il crée une sorte de forum citoyen où prend forme une parole collective qui permet de « retrouver la raison d'être du pourquoi on est ensemble ». Si *Nous autres, les autres* captive, c'est en fait parce que le film arpente un vaste territoire où le centre et la marge dialoguent, faisant de la culture des autres un levier libérateur qui pourrait déboucher sur l'élaboration d'un projet politique émancipateur, situé au-delà des questions identitaires. Soit une utopie de l'inclusion apaisée qui prônerait le relativisme des cultures et qui rappellerait ce qu'évoquait Robert Guédiguian à l'occasion de la promotion de son dernier film, *Une histoire de fou*, lorsqu'il parlait de la fin du communisme : « Depuis que ce rêve a disparu, chacun cherche une branche à laquelle se raccrocher. Les gens se demandent d'où ils viennent plutôt qu'où ils vont. Dans les débats actuels sur les migrations, la question est d'ordre politique mais ne devrait pas être identitaire. »² Le Québec n'est certes pas la France, mais Montréal la métissée est aujourd'hui à n'en pas douter un lieu privilégié où, comme le montre Jean-Claude Coulbois, il est possible de dépasser par l'art le pur objectif politico-économique de l'intégration pour embrasser avec passion sa dimension socioculturelle qui, elle seule, peut mener à une véritable libération des individus.

Partant d'une telle prémisse, il est intéressant de voir quel imaginaire émerge de plusieurs fictions récentes réalisées par de jeunes cinéastes sensibles au sort des communautés ethnoculturelles de Montréal ou issus de l'immigration. Sur un scénario de Jean-Hervé Désiré, Yves Christian Fournier (*Tout est parfait*) s'empare à bras-le-corps d'une réalité occultée de notre cinématographie, sinon sur son versant documentaire (*Ma vie réelle* de Magnus Isaccson, *Les vaillants* de Pascal Sanchez) ou télévisuel (*30 vies*) : celle des quartiers multiethniques défavorisés comme Montréal-Nord où l'action se déroule. Ici, blacks (essentiellement de culture haïtienne), blancs, latinos et autres se côtoient, brouillant la représentation réductrice d'un Montréal par trop homogène. *Noir* est l'une des premières fictions québécoises (après *Sortie 67* de Jephthé Bastien) à vraiment prendre acte de l'existence de ghettos où différentes communautés cohabitent souvent sur fond de misère et de violence. À ce titre, le film vient combler un vide et rendre visible ce que la culture dominante rejette à la marge. Il s'inscrit d'une certaine façon dans la lignée du *new jack cinema* aux États-Unis, soit ces films comme *Do the Right Thing* de Spike Lee et *Boyz'n the Hood* de John Singleton qui ont su mettre en valeur, à la charnière des années 1980 et 1990, toute une culture urbaine associée à la rue. En suivant le parcours de quatre personnages pris dans la survie du ghetto (passage à l'âge adulte, trafic de drogue,

règlements de compte entre bandes rivales, prostitution, profilage racial, infiltration policière, salut par la musique), *Noir* reprend hélas tous les clichés du genre qu'il décline par vignettes sociologisantes pour créer une sorte de film choral, nappé de pièces musicales diverses, qui fait s'entrechoquer les destins. Il en découle un cinéma social au programme narratif prévisible qui ne transcende jamais son sujet et d'où est évacué tout réel enjeu politique, et ce même si l'ombre de l'affaire Villanueva, un jeune abattu lors d'une intervention policière en 2008, plane sur le quartier. Qui plus est, en collant à un réalisme cru dont il fragmente à l'excès les effets de réalité, Yves Christian Fournier laisse rarement aux séquences le temps d'installer une tension, un espace de réflexion, même si le film parvient à rendre prégnant l'enfermement du ghetto par de lancinants travellings latéraux qui quadrillent le lieu. Il y avait certes à la base la volonté de réaliser une fiction dans l'esprit du *Gomorra* de Matteo Garrone et de la série *The Wire* tournée à Baltimore, mais en coupant le microcosme qu'ils observent d'une réalité socioéconomique et communautaire plus large qui aurait permis de dépasser le simple constat des activités criminelles d'une mafia locale, Yves Christian Fournier et Jean-Hervé Désiré donnent corps à une modeste chronique de quartier qui manque d'ampleur. Avec sa distribution composée en grande partie de jeunes comédiens connus (Benz Antoine) ou novices (Kémy St-Éloi, Julie Djiezion, Jade-Mariuka Robitaille) et l'authenticité de la langue créolisée mise de l'avant par le scénario, *Noir* mérite toutefois notre attention, ne serait-ce que parce qu'il apporte de la réalité et de la chair à un réel habituellement refoulé dans le hors champ de notre représentation collective.



Noir (2015)

Photos de K-Films Amérique



Là où Atila passe (2016)

Dans un tout autre registre et sur un mode plutôt classique, *Là où Atila passe* s'attache aussi à l'hybridité de la réalité montréalaise, même si la ville en soi y apparaît comme une toile de fond neutre et peu investie. Le film d'Onur Karaman ne manque pas de charme, notamment grâce à l'irrésistible charisme du comédien principal Émile Schneider. Atila est un jeune homme d'origine turque, adopté enfant par un couple de Québécois. Empêtré dans son mal-être et ses multiples appartenances dont il peine à assembler les fragments, il se débat avec une identité incertaine et finit par partir à la découverte du pays de ses racines après être tombé amoureux d'une belle Stambouliote venue étudier à Montréal (la partie la moins incarnée du film). Porté par un filmage élégant d'une infinie douceur envers ses protagonistes (qui rappelle *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic et *Félix et Meira* de Maxime Giroux, deux films en immersion respective dans les communautés libanaise et juive hassidique de la ville), ce récit d'apprentissage placé sur le seul terrain de l'intime dresse, à travers ses personnages secondaires, le portrait d'un Montréal multiculturel où vit notamment une diaspora turque qu'Atila va peu à peu apprendre à connaître par le biais du restaurant où il travaille. L'altérité du personnage passe ici par une fécondation des imaginaires qui se déploie à la faveur de miroitements oniriques, hantés par les figures parentales de l'enfance surgissant des profondeurs du rêve. On retrouve aussi au premier plan le thème récurrent du rapport au père, interprété dans ce cas-ci par Roy Dupuis, mais Onur Karaman a une manière bien à lui de jouer avec délicatesse de la pudeur des affects. Une affliction contagieuse, teintée d'une lassitude un peu triste, traverse ainsi le film de part en part, renvoyant à leur solitude des êtres blessés qui tentent malgré

tout de cheminer ensemble. Cette solitude qui semble ici le lot commun de tous, et ce, au-delà des cultures, émeut. Sans doute parce qu'elle résonne avec une incomplétude de l'être, en suspension, à l'image des maquettes d'avion qu'Atila laisse flotter dans les airs entre deux vies, comme son sourire embué qui aimante notre regard.

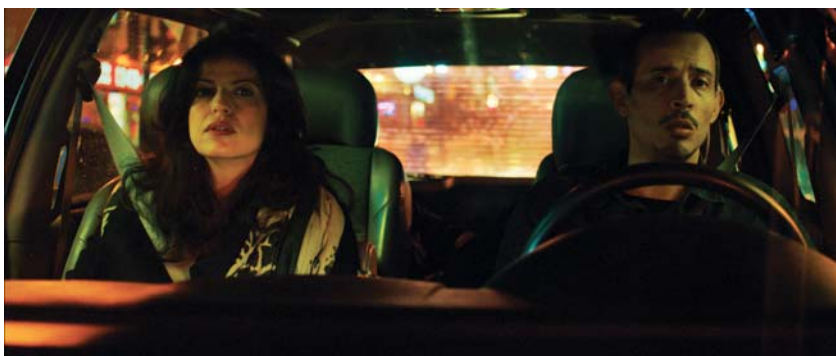
Porté par un projet esthétique plus ambitieux, *Le Cœur de Madame Sabali* du cinéaste winnipegois Ryan McKenna a, pour sa part, le mérite de surprendre tant par son thème que par sa facture, même si celle-ci s'avère visiblement sous l'influence des univers aux couleurs saturées et aux cadrages rigoureux d'un Wes Anderson. Dans cette histoire à l'humour décalé qui se passe dans un Montréal déterritorialisé (on reconnaît au passage le Chalet de la montagne transformé en gare), la contamination d'imaginaires culturels hétérogènes prend de singuliers détours où forces occultes et animisme se mêlent aux découvertes de la neuropsychiatrie. Une femme atteinte de troubles cardiaques (Marie Brassard) quitte son mari qui ne la désire plus pour un collègue de travail qui s'avérera être son demi-frère. Parallèlement, Jeannette se fait transplanter le cœur d'une Malienne assassinée dans de mystérieuses circonstances qui prend en quelque sorte possession de son être, au point que le fils de la défunte (Youssef Camara) trouvera en elle une mère de substitution. Des segments chantés par le duo Amadou et Mariam viennent entrecouper le récit comme un chœur antique commentant la confusion qui s'installe. La proposition n'est pas banale et plus sombre qu'il n'y paraît. *Le Cœur de Madame Sabali* est de fait une tragicomédie aux thèmes graves (inceste



Le Cœur de Madame Sabali (2015)

et son interdit, peur viscérale de la parentalité), que la fantaisie onirique vient teinter d'une inquiétante étrangeté. Inventive quoique pas toujours organique, l'écriture frontale et antinaturaliste de Ryan McKenna sait jouer d'une théâtralisation de l'espace. Ses images célèbrent la pluralité du monde et appellent une prolifération d'existences se vampirisant les unes les autres. Un carcan esthétique par trop rigide pétrifie toutefois l'émotion, même si à de rares occasions, on sent le feu couvrir sous la glace comme dans cette séquence de danse où Jeannette s'abandonne dans les bras d'un homme quand elle fait son entrée dans la grande famille africaine. Ryan McKenna est sans conteste un cinéaste à suivre.

Tout comme Bachir Bensaddek. Tiré d'une pièce de théâtre documentaire, *Montréal la Blanche*³ appelle déjà de par son titre à ce chevauchement des imaginaires que nous avons évoqué tout au long de ce texte, puisque le cinéaste réfère au surnom d'Alger (Alger la Blanche) pour faire de Montréal le point de rencontre de personnages à cheval sur deux cultures. Au soleil de la Méditerranée qui fait briller les façades des maisons se substitue ici la blancheur hivernale de la métropole québécoise. À la manière d'un conte de Noël ponctué par la prestation de musiciens arabes interprétant dans les rues enneigées des chants de Noël chrétiens avec leurs instruments traditionnels, *Montréal la Blanche* fusionne les espaces, en affirme d'emblée le métissage. Comme *Taxi Téhéran* de Jafar Panahi, le film tient du *road movie*, l'habitacle du véhicule devenant un petit théâtre où défile une clientèle multiethnique à l'image de la ville. Mais surtout, entre le chauffeur Amokrane et sa passagère Kahina, jadis victimes l'un et l'autre de la violence intégriste dans leur pays d'origine, va resurgir par bribes le passé douloureux de l'Algérie. Car être exilé, c'est souvent partir du présent pour interroger les traces et se réinventer dans un espace nomade, ce qu'ils vont faire à l'occasion de cette nuit de Noël et de ramadan confondus. Porté par deux magnifiques acteurs (Ait Ouyahia et Karina Aktouf), le récit édifie ainsi de fragiles passerelles entre l'ici et l'ailleurs qui passent entre autres par la nourriture, signe d'hospitalité dans nombre de cultures et présente dans tous ces films. Le Père Noël, en symbole de la société d'accueil, offre du sucre à la crème au chauffeur, après avoir reçu de sa part des makrouds, une pâtisserie orientale. C'est aussi lui qui vient en aide à la passagère inquiétée par les policiers. Au-delà de ce lien d'ouverture à l'Autre clairement établi, Montréal reste certes un décor de surface, noyé sous la neige, mais l'essentiel se joue ailleurs, dans les consciences. Avec ses silences meurtris et sa photographie feutrée, *Montréal la Blanche* tient plutôt du labyrinthe mental, de « la nécessité d'inventaire », pour reprendre les termes de la romancière Régine Robin, qui invite à se délester des pesanteurs de l'Histoire pour s'ancrer dans le ici et maintenant. Un petit café de la communauté algérienne



Photos de K. Films Amérique

Montréal la Blanche (2016)

de Montréal devient un lieu de passage où la modernité prend le pas sur la tradition. La rencontre d'Amokrane et de Kahina est aussi l'occasion d'explorer avec subtilité les tensions dans les rapports de sexe, là où le lien à l'Autre se joue aussi dans la sphère intime au sein de sa propre culture. Nimbé d'une beauté mélancolique, *Montréal la Blanche* tente ainsi avec succès de construire un nouvel espace culturel, un espace de conciliation visant à abattre les éléments d'oppression contenus dans des réalités sociales qui accablent les individus. Dans une belle séquence de clôture, Amokrane qui a éloigné les fantômes du passé (la funeste soirée du 24 décembre liée à un massacre familial au bled) rentre finalement à la maison pour partager la bûche préparée par sa fille. La famille est alors réunie un soir de réveillon autour de ce référent culturel symbolique – un simple gâteau rattaché à la société d'accueil – et tout est soudain décloisonné, pacifié, dans un espace d'hybridité où jamais le monde n'aura paru aussi grand.

Chacune à leur façon, ces fictions de l'entre-deux (voir aussi *Arwad* de Samer Nadjari et Dominique Chila)⁴ travaillent sur le lien imaginaire, le raccord, sur les écarts consentis entre le territoire réel et le territoire rêvé ou fantasmé de la mémoire. En favorisant l'émergence d'une conscience transculturelle, le cinéma – et le théâtre – se font ici le creuset de la modernité, là où se révèlent les beautés et les enjeux de la multiplicité du monde contemporain. 24

1. Le film aura une sortie commerciale en mai 2016. Le titre réfère au livre de Régine Robin, *Nous autres, les autres*, Les Éditions du Boréal, 2011.
2. Odile Tremblay, *Les séquelles du génocide arménien, selon Guédiguian*, in *Le Devoir*, samedi 26 et dimanche 27 mars 2016. Cahier Culture, P. E9.
3. Voir dans le présent numéro la critique d'Helen Faradjî, p. 53
4. Voir notre DVD et critique in 24 images, 174.