Document generated on 06/06/2025 4:40 a.m.

Nouvelles vues
Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec

Rencontres interculturelles : introduction

Mercédès Baillargeon and Karine Bertrand

Number 22, Fall 2022

Rencontres interculturelles

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1106684ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1106684ar

See table of contents

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Baillargeon, M. & Bertrand, K. (2022). Rencontres interculturelles : introduction. *Nouvelles vues*, (22), 1–9. https://doi.org/10.7202/1106684ar

© Mercédès Baillargeon et Karine Bertrand, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Rencontres interculturelles : introduction

Mercédès Baillargeon
Université du Massachusetts

Karine Bertrand
Queen's University

Mots-clés : cinéma québécois, interculturalité, identité, multiculruralisme

Dans son article « Le prisme identitaire du cinéma québécois » (2008), Denis Bachand affirme que l'interculturalité est l'un des deux motifs principaux qui se dégagent de la production cinématographique québécoise du XXI^e^ siècle. Elle se présente selon lui comme un vecteur du questionnement identitaire, un thème qui est cher au cinéma québécois[1]. En effet, si les deux dernières décennies s'avèrent riches en exemples de productions qui se penchent sur les enjeux du multiculturalisme et de l'identité québécoise (*Littoral*, Wajdi Mouawad, 2004 ; *Montréal la blanche*, Bachir Bensaddek, 2016), ces problématiques sont pourtant présentes sur les écrans québécois depuis plus de soixante ans, avec des films tels que *À tout prendre* (1963) de Claude Jutra, *Mémoire battante* (1983) d'Arthur Lamothe et *Comment faire l'amour avec un n… sans se fatiguer* (1989) de Jacques Benoit. Christian Poirier, dans un texte portant sur le renouveau du cinéma au Québec, remarque cependant un déplacement du politique dans les films de la dernière décennie (2010-2020), l'objectif de la construction de la nation via l'identité d'origine canadienne-française cédant peu à peu sa place « à la multiplicité des référents identitaires et à leur internationalisation, [des éléments qui font de la communauté québécoise] un espace de multiples appartenances à réinterpréter collectivement[2] ». Le cinéma québécois contemporain se penche désormais sur les questions d'identité, de culture et d'identification en fonction d'un transnationalisme de plus en plus prégnant dans le milieu du cinéma[3].

Ce phénomène est rendu possible par l'ouverture physique et symbolique des frontières internes et externes du Québec et de sa production

cinématographique. Depuis les 25 dernières années, le milieu cinématographique québécois connaît effectivement un boom de coproductions (France, Belgique, États-Unis, etc.), lesquelles donnent lieu à de nombreux échanges entre le Québec et d'autres pays. Les cinéastes deviennent en outre de plus en plus mobiles (pensons à Xavier Dolan, en France et aux États-Unis, ou encore à Jean-Marc Vallée, Denis Villeneuve et Philippe Falardeau, aux États-Unis), ce qui leur accorde une influence plus large qu'au sein de la seule province. Alors qu'il est clair que la croissance de l'immigration et l'ouverture des frontières au Québec et au Canada ont changé le visage du cinéma québécois, on remarque également une reconnaissance et une intégration (quoiqu'imparfaites et parcellaires) de la diversité existant déjà sur le territoire avec l'émergence des cinémas autochtones (Kim O'bomsawin, Jeff Barnaby, Sonia Bonspille Boileau), migrant (Bachir Bensaddek, Babek Aliassa) et anglo-montréalais (Jacob Tierney, Meryam Joobeur), pour ne nommer que ceux-là.

Dans ce contexte, le développement, au cours des dix dernières années, d'un cinéma autochtone et d'un cinéma migrant reflétant le climat politique et social d'une province qui s'interroge davantage sur sa place en tant que colonisatrice (Commission de vérité et réconciliation oblige) et terre d'accueil (Commission Bouchard-Taylor, Loi sur la laïcité de l'État) contribue – lentement mais surement – à la reconfiguration du cinéma au Québec. Les cinéastes autochtones et migrants se positionnent entre autres comme des agents médiateurs qui font le pont entre la culture d'origine et la terre d'accueil, entre le territoire ancestral de l'île de la Grande Tortue et ce qui se situe à l'extérieur de ses frontières. Dans certains cas, les œuvres de ces créateurs voient le jour grâce à des rencontres interculturelles et portent les couleurs métissées – un mot par ailleurs lourd de sens – de cultures qui s'imprègnent de l'ici et de l'ailleurs.

À la lumière de ces reconfigurations et ré-interprétations d'un cinéma québécois où les notions de culture et d'identité sont « rapportées à une dynamique plurielle, éloignée d'une conception essentialiste, homogène et ethnocentriste[4] », nous constatons certains changements paradigmatiques dans le rapport de pouvoir qui s'établit entre cinéaste et sujet. D'une part, si les politiques interculturelles du Québec reposent (en principe) sur le partage d'une culture commune, sur l'existence d'une pluralité de communautés culturelles, sur la reconnaissance d'une majorité francophone et de minorités ainsi que sur les échanges entre les communautés dans le respect des droits

et des libertés fondamentaux, plusieurs films contemporains mettent en avant une réalité de l'interculturalisme qui est toute autre[5]. Des films tels que *Boucherie halal* (Babek Aliassa, 2012) et *La rivière sans repos* (*Restless River*, Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), illustrent ainsi, à travers des récits d'incommunicabilité et d'incompréhension mutuelles, l'écart qui existe entre la définition du terme et son application concrète dans la province. D'autre part, si l'*Autre* a longtemps été filmé à travers une perspective « québécoise » héritée du cinéma direct, les collaborations et les représentations de l'altérité se développent aujourd'hui dans une relation qui se veut davantage horizontale, s'étendant en réseau plutôt que de façon hiérarchique. Cependant, si l'interculturalisme, comme modèle québécois d'intégration et d'aménagement de la diversité, semble bien ancré dans la culture québécoise, force est de reconnaître que les films réalisés au Québec par des cinéastes migrants y sont souvent peu ou pas financés et qu'ils parviennent difficilement à trouver une compagnie de production ou de distribution. De même, si l'on constate depuis peu un intérêt grandissant pour le cinéma autochtone, ces œuvres demeurent pour la plupart méconnues à l'intérieur de la production cinématographique québécoise actuelle. Il n'en demeure pas moins que ces films jouent un rôle important dans la redéfinition identitaire du Québec.

Ce numéro de *Nouvelles Vues* consacré aux rencontres interculturelles propose une brochette diversifiée d'articles traitant de ces diverses collaborations entre cinéastes autochtones, migrants et québécois, et où l'hybridation et le cosmopolitisme des imaginaires québécois confirment l'hypothèse d'une identité nationale en pleine mutation, nouvelles générations aidant.

Comme l'affirme Mercédès Baillargeon dans son article « De *La haine* (1995) au désœuvrement : contre-culture, résistance et politique du refus dans *La ferme des humains* (2013) d'Onur Karaman », les rencontres interculturelles se jouent non seulement sur le plan narratif (le film met en scène trois jeunes québécois d'origines ethniques différentes), mais aussi sur le plan symbolique et esthétique, du fait de ses références intertextuelles transnationales. Clin d'œil au film-culte *La haine* de Mathieu Kassovitz, la représentation d'une jeunesse interculturelle perdue, qui passe ses journées à fumer des joints dans un parc de quartier en se taquinant et en philosophant sur la vie, permet aussi d'exprimer de façon indirecte une critique de la société québécoise, de plus en plus influencée par le capitalisme mondialisé. Le film *La ferme des humains* s'inscrit dans une tendance émergente où l'on voit

davantage de films québécois, comme *Roméo Onze* (Ivan Grbovic, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) ou *Nadia Butterfly* (Pascal Plante, 2020) qui mettent en scène des identités diverses (sexuelles, ethniques ou autres) sans faire de la recherche identitaire le cœur du récit. Or la question de l'identité culturelle demeure difficile à évincer de ces films puisque certains marqueurs signifiants (la couleur de peau, l'accent, l'habillement des parents, etc.) rappellent la « différence » de certains de leurs personnages. Ces films ont pour effet de normaliser cette différence et de la diluer, affirmant ainsi la dimension interculturelle du Québec d'aujourd'hui.

Comme le constate Amy Ransom dans son article « What Is the Libano-Québécois?: Representing the Migrant Subject in Québec National Cinema », le cinéma québécois continue de projeter une image homogène de l'identité québécoise, la grande majorité des protagonistes de ce cinéma étant blancs et francophones.[6] Depuis l'an 2000, cependant, un nombre croissant de films dépeignent la condition des migrants et présentent un panorama plus large des communautés culturelles du Québec et de leur rencontre avec les Franco-Québécois d'origine canadienne-française. En s'intéressant principalement à la représentation des immigrants libanais dans six films produits au Québec, Ransom postule que ces films opèrent dans un « tiers espace », pour reprendre la formule d'Homi K. Bhabha[7], et que leurs protagonistes reflètent la notion d'« entre-deux » identitaire théorisée par Régine Robin[8]. Au-delà de leurs rencontres avec l'Autre québécois, ces personnages se créent une identité néo-québécoise hybride et métissée, au sein de laquelle on retrouve plusieurs divisions internes. Coincés entre la patrie (et son passé trouble) et la province d'accueil (souvent associée au présent et à l'avenir), ces migrants souffrent à divers degrés d'aliénations subjectives et culturelles. L'article de Ransom fait ressortir le fait qu'il existe plusieurs trajectoires possibles pour les immigrants du Proche-Orient : certains survivent à la quête identitaire que ces films dépeignent et en sortent vainqueurs ; d'autres restent marqués à jamais par la violence du colonialisme, qui demeure une réalité prégnante dans un monde supposément postcolonial.

Dans leur article « The Search for Indigenous Identity in Québécois Cinema », Scott MacKenzie et Karine Bertrand explorent la tension entre passé et futur qui existe dans le cinéma québécois, les cinéastes donnant vie à des images oscillant entre le besoin de se rattacher coûte que coûte au passé (et à l'histoire d'un peuple colonisé et orphelin) et le désir de regarder

vers l'avant afin de se construire de nouveaux récits en « découvrant une valeur positive à l'ambiguïté fondamentale et à la multiplicité des appartenances des Québécois[9] ». Dans une société multiculturelle où les échanges avec l'Autre sont à l'origine d'une identité en constante mutation, les références historiques et les récits du folklore ne suffisent plus à combler le vide identitaire des Québécois, qui se sont longtemps appuyés sur une mémoire collective ayant en quelque sorte réécrit l'histoire pour effacer le passé colonisateur du Québec. Dans les récits filmiques d'avant ce XXIe siècle, nous révèlent les auteurs, cette réécriture se traduit par l'absence flagrante de personnages autochtones dans les films de fiction québécois, leurs rares apparitions à l'écran servant surtout à montrer la grandeur du territoire parcouru par les coureurs des bois et habité par le colon canadien-français. Il en va de même dans le cinéma documentaire, où ces « Autres » autochtones, tels que les qualifie Bill Marshall, se veulent le miroir d'un peuple québécois « lui aussi » lourdement opprimé et dépouillé par l'État de ses droits et de sa culture[10]. Selon les auteurs, les représentations contemporaines réitéreraient quant à elles l'espoir idéalisé d'une identité rapiécée à l'aide d'un métissage (Premières Nations et Québécois ; Premières Nations et Inuit), laquelle permettrait de garder vivant le lien d'appartenance au territoire et à la mémoire. L'article met en évidence la manière dont l'éclosion d'un nouveau cinéma autochtonise le médium cinématographique et propose de nouvelles balises identitaires. Les collaborations étudiées, par exemple celles des films du collectif Arnait Video Productions, montrent comment sont reconfigurées les frontières physiques et symboliques entre les deux peuples. Si, comme le souligne Christian Poirier, « le Québec tel qu'il est représenté à l'écran apparaît comme un lieu de recomposition identitaire majeur »[11], l'article de Bertrand et Mackenzie met en lumière le rôle joué par les rencontres interculturelles entres les Premiers Peuples du Québec, les Inuits du Nunavut et les cinéastes québécois dans l'élaboration d'œuvres où l'empreinte autochtone se veut davantage que le reflet d'un passé nostalgique signifiant l'attachement identitaire (et imaginaire) des Québécois au territoire[12].

Rédigé sous forme de dialogue interculturel, le texte d'Isabelle St-Amand et d'André Dudemaine (Innu) prolonge en quelque sorte la réflexion entamée par MacKenzie et Bertrand. Ayant pour thème central la création et le déploiement du festival Présence autochtone (Montréal) et plus spécifiquement l'intégration depuis 2009 d'un colloque universitaire sur le cinéma

autochtone au sein de ce festival, ce dialogue nous invite à penser autrement les liens qui unissent le monde de la recherche à celui des cultures autochtones. Dans son ouvrage *Decolonizing Methodologies* (1999), Linda Tuhiwai-Smith (Maori) rappelle que le mot « recherche » possède une connotation négative chez les Autochtones comme ils ont, pendant de nombreuses décennies, été soumis à des objectifs d'assimilation et d'abaissement à titre de sujets d'études[13]. Or, tel que le soulèvent St-Amand et Dudemaine dans leur entretien, les nouvelles relations qui s'établissent avec le monde universitaire favorisent à présent une légitimation du discours sur les savoirs autochtones ainsi que la construction de nouveaux discours qui sont le fruit de rencontres interdisciplinaires et culturelles. Les auteurs mentionnent également l'importance du Festival et celle d'organismes tels que le Wapikoni Mobile et le Festival du livre des Premières Nations, qui s'allient aux chercheurs autochtones et allochtones afin de donner une plus grande visibilité aux œuvres de ces communautés, par exemple à travers la création d'événements (projections, tables rondes) et la rédaction ou la publication de textes de recherche sur le cinéma autochtone.

Dans cette veine, à travers une exploration narrative et esthétique du film *Kuessipan* (2019), une adaptation par Myriam Verreault du roman éponyme de Naomi Fontaine (Innue), Ioana Pribiag explique combien ce film défie notre compréhension de la rencontre interculturelle. Comme le démontre l'auteure, alors que perdurent les débats sur l'appropriation culturelle et que l'on clame haut et fort – dans les médias comme dans le milieu intellectuel – le besoin de laisser les cinéastes autochtones raconter leurs propres histoires, sans intervention externe, Naomi Fontaine souligne quant à elle l'importance de la collaboration interculturelle dans le processus créatif. Pribiag réfléchit ainsi aux possibles de la collaboration interculturelle en proposant une analyse axée sur la déconstruction du terme *decentering otherness* (décentrer ce qui est autre), laquelle redonne ses lettres de noblesse au terme de « métissage », entendu comme « une production (musique, littérature, etc.) résultant de l'influence mutuelle de civilisations en contact[14] ». Loin de simplifier les relations extrêmement complexes qui existent à ce jour entre colonisateur et colonisé, l'article propose un modèle alternatif de lecture d'une création collaborative où le décentrement de l'identité québécoise et la déprovincialisation des enjeux autochtones se font au profit du récit et du spectateur, qu'il soit autochtone ou allochtone.

L'article de Claire Gray, qui porte sur l'utilisation des baladeurs et autres dispositifs d'écoute personnels (iPod, téléphones cellulaires, etc.) dans quelques films et courts métrages québécois et autochtones, étoffe la réflexion entamée à propos de la relation qui existe chez les peuples autochtones entre tradition et modernité et entre individualisme et responsabilité communautaire. Plusieurs auteurs[15] mettent en lumière les défis rencontrés par les jeunes autochtones d'aujourd'hui, qui font face à une dualité quotidienne et qui doivent s'atteler à des tâches colossales telles que le retissage de l'ordre social, l'exploration de nouvelles voies d'engagement avec les allochtones et la redéfinition des institutions de leurs communautés, et ce, « à partir de la réalité des communautés contemporaines et d'un nouveau rapport de sédentarisation avec le territoire[16] ». L'analyse du film *3 Histoires d'Indiens* (Robert Morin, 2014) proposée par Gray examine les contradictions et complexités de ce monde où la technologie, pour les jeunes autochtones en particuliers, peut se révéler à la fois le moyen de se réapproprier la culture, de s'engager dans un temps linéaire porté vers le futur et une façon de fuir le temps et l'espace colonisés de la réserve. Le rapport interculturel y est abordé comme une épée à double tranchant, c'est-à-dire qu'il est vu, d'une part, comme un mal nécessaire permettant une meilleure intégration des nouvelles générations et, d'autre part, comme un danger mettant en péril la culture et le savoir traditionnels.

En clôture de ce numéro, Sarah Gauthier offre aux lecteurs une entrevue réalisée avec la cinéaste d'origine mohawk Sonia Bonspille Boileau. Elles discutent d'abord du plus récent long-métrage de fiction de la cinéaste, *Rustic Oracle* (2019), qui raconte une histoire en lien direct avec la pressante question des femmes autochtones disparues et assassinées. Puis, elles abordent certains thèmes en lien avec l'interculturalité, leur conversation soulignant l'éclosion d'un cinéma autochtone qui cherche (dans le cas de Sonia Bonspille Boileau) à construire des ponts culturels entre le monde autochtone et le monde allochtone, La cinéaste révèle d'ailleurs qu'au-delà des visées politiques et de la quête identitaire qui sous-tendent indiscutablement le cinéma autochtone des dernières décennies, il existe aussi un désir de raconter des histoires autochtones auxquelles tous pourront s'identifier. Si l'on constate que de nombreux obstacles doivent être affrontés par les cinéastes autochtones cherchant à témoigner de leur réalité via le média cinématographique, cette entrevue avec Bonspille-Boileau confirme qu'il existe aujourd'hui de plus amples opportunités pour

les créateurs autochtones qui unissent leurs talents et leurs voix afin d'autochtoniser le paysage cinématographique du Québec.

L'éventail d'articles présents dans ce numéro esquisse ainsi les contours redessinés d'une industrie et d'un art qui prônent – jusqu'à un certain point – davantage de diversité et de collaboration dans l'élaboration de paysages cinématographiques hétérogènes, et qui amène les cinéastes à explorer les concepts d'identité et de nation selon de nouveaux critères éthiques (modes de production) et esthétiques (narration, thématiques, etc.). Les œuvres nées de ces collaborations participent à l'émergence de nouveaux questionnements sur la nation et sur l'identité composée, engageant ainsi les plus jeunes générations, comme les plus âgées, à s'engager dans un dialogue plus profond sur la culture et ce qu'elle représente aujourd'hui.

Notices biographiques

Mercédès Baillargeon est professeur agrégé dans le département de langues et de cultures étrangères à l'Université du Massachusetts à Lowell aux États-Unis. Elle se spécialise dans la théorie littéraire, féministe et queer ainsi que les études de la réception et s'intéresse particulièrement aux rapports entre esthétique et politique dans la littérature des femmes et dans le renouveau du cinéma québécois. Elle est l'autrice du livre *Le personnel est politique : médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan* (Purdue University Press, 2019) et a codirigé l'ouvrage *Remous, ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe* (Éditions du Remue-ménage, 2011). Elle a publié plusieurs articles et a déjà codirigé, avec Karine Bertrand (Queen's University), un numéro spécial de la revue *Contemporary French Civilization* dédié au transnationalisme dans le cinéma et les (nouveaux) médias au Québec (2019). Elle est membre du groupe interuniversitaire de recherche EPIC (Esthétique et politique de l'image cinématographique).

Karine Bertrand est professeure agrégée au département de Film and Media de Queen's University et codirectrice, avec Florian Grandena (UOttawa) du groupe de recherche interuniversitaire EPIC (Esthétique et politique de l'image cinématographique). Ses recherches portent sur le cinéma québécois, sur les cinémas autochtones, sur les cinémas transnationaux, sur les pratiques orales cinématographiques ainsi que sur le *road movie* contemporain et les

femmes sur la route. Ses publications les plus récentes portent sur le cinéma et la résurgence des femmes autochtones (Winton et Claxton, 2023) sur l'œuvre expérimentale de Caroline Monnet (Panorama Cinéma, 2023) sur les récits féministes autochtones (Ravary-Pilon et Contogouris, Vigilantes, 2022) sur le groupe musical U2 (Mackenzie et Iversen, 2021) sur la représentation des territoires autochtones dans le cinéma d'auteur (Cahill et Caminati, 2020) sur l'énonciation épistolaire dans le cinéma québécois contemporain (*Área Abierta,* 2019) et sur l'américanité dans le cinéma québécois *(American Review of Canadian Studies*, 2019).

Notes

1. Denis Bachand, « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* », *Cinémas* 19,1 (automne 2008) : 57-73.
2. Christian Poirier, « Le "renouveau" du cinéma québécois », *Cités* 23.3 (2005) : 181-182.
3. Ce constat a récemment été souligné dans un numéro spécial de la revue *Contemporary French Civilization* (2019). Voir Mercédès Baillargeon et Karine Bertrand, « Le transnationalisme du cinéma et des (nouveaux) médias québécois », *Contemporary French Civilization* 44.2-3 (2019) : 137-273.
4. Bachand, « Le prisme identitaire du cinéma québécois », 71.
5. Gérard Bouchard, *L'interculturalisme. Un point de vue québécois* (Montréal : Éditions Boréal, 2012).
6. Michel Coulombe, « Les anglophones et les immigrants dans le cinéma québécois : un cinéma blanc, blanc, blanc ? », *Ciné-Bulles* 28.4 (2010) : 34-37.
7. Homi K. Bhabha, *Locating Culture* (Londres & New York : Routledge, 2004 [1994]), 54.
8. Régine Robin, *Kafka* (Paris : Belfond, 1989).
9. Poirier, « Le "renouveau" du cinéma québécois », 166.
10. Bill Marshall, *Quebec National Cinema* (Montréal : McGill-Queen's University Press, 2001).
11. Poirier, « Le "renouveau" du cinéma québécois », 182.
12. Poirier, « Le "renouveau" du cinéma québécois », 180.
13. Linda Tuhiwai-Smith, *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples* (Londres, New York et Dunedin : New York-Zed Books-University of Otago Press, 1999).
14. Dictionnaire *Larousse*. Définition du mot métissage, en ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9tissage/51001.
15. Gagné Natacha et Laurent Jérôme, sous la direction de, *Jeunesses autochtones. Affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains* (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009).
16. Sylvie Poirier, « Musique, tradition et parcours identitaire de jeunes Atikamekw : la pratique du tewehikan dans un processus de convocation culturelle » dans *Jeunesses autochtones. Affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*, sous la direction de Natacha Gagné et Laurent Jérôme (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009).