

Sortir du terroir pour voir le monde

Claire Valade

Number 252, January–February 2008

Regarder *l'autre*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47387ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Valade, C. (2008). Sortir du terroir pour voir le monde. *Séquences*, (252), 32–33.

SORTIR DU TERROIR POUR VOIR LE MONDE

On vit dans une drôle d'époque. La menace terroriste qui pèse sur le monde occidental depuis le 11 septembre 2001 a créé un climat de peur constante, attisé de main de maître par certains de nos voisins du Sud. La mondialisation entraîne plus que jamais des inégalités monstrueuses entre pays riches et pays pauvres, contribuant à créer à la fois un violent mouvement de protestation et un puissant désir de solidarité. Les nombreuses guerres intestines qui font rage partout sur la planète placent des populations entières en situation de détresse extrême, forçant des pays plus riches à accueillir en masse des réfugiés qu'ils ne sont pas nécessairement prêts à intégrer sans heurts au sein de leur propre société. Le stress monte, des craintes anciennes sont ravivées, la droite politique gagne du terrain.

CLAIRE VALADE

Chaque jour, les actualités font état de dérapages inquiétants de toutes sortes : que l'on pense seulement à la répression à la suite des protestations contre le régime militaire au Myanmar, aux nombreuses émeutes raciales récentes en France, à cet immigrant Polonais décédé à Vancouver des suites d'une décharge de pistolet Taser administrée par des agents de la Gendarmerie royale du Canada, à cette pauvre enseignante britannique reconnue coupable d'insulte à l'Islam au Soudan pour avoir autorisé ses jeunes élèves à baptiser un ourson en peluche du nom du Prophète, et tant d'autres choses encore. Sans contredit, tous ces remous sont causés par la résurgence d'une peur insidieuse : la peur de l'inconnu, de l'étranger, de l'Autre.

La peur de l'Autre, en effet, est encore bien présente, semble-t-il, chez nous. Le Québec serait-il donc au bord du précipice, prêt à plonger dans une nouvelle Grande Noirceur ? Il ne faudrait peut-être pas trop dramatiser. S'il est indéniable qu'un vent de fermeture plane sur notre société actuelle, il faut tout de même reconnaître que le Québec d'aujourd'hui a fait du chemin — et il vient de loin ! On dit que la culture est le miroir de la société. Cela est certainement vrai chez nous, et notre cinéma en est peut-être le meilleur reflet.

L'Autre et l'Ailleurs dans le cinéma de fiction québécois

Il fut un temps où, dans notre littérature et notre culture, l'Autre, l'étranger venait simplement du village voisin ou, pire, de la grande ville. D'une manière ou d'une autre, il était difficile de lui faire confiance. Dans les films de fiction canadiens-français des années 30 à 50, alors à leurs premiers balbutiements, la présence de l'Autre était quasi inexistante. Dans le meilleur des cas, il y avait la télévision et *Le Survenant* (1956), téléroman extraordinairement populaire dont l'antihéros nomade était certes fascinant pour Angéline et le Père Didace, mais cela ne l'empêchait pas de se buter à la méfiance du reste du village. Dans le pire des cas, un cinéaste français venait montrer au peuple canadien-français comment aborder son propre terroir. Ainsi, pas moins de deux versions de **Maria Chapdelaine** ont vu le jour, la première en 1934, réalisée par Julien Duvivier et la seconde, en 1950, réalisée par Marc Allégret. Dans le rôle du beau trappeur François Paradis fraîchement réapparu dans la civilisation ? Jean Gabin et un dénommé Philippe Lemaire — difficile d'être moins crédibles...

Avec l'arrivée de la Révolution tranquille au début des années 60, la société québécoise change en profondeur, tout comme son cinéma qui émerge avec elle d'un long engourdissement. D'une identité plaquée, celle de *French Canadians*, le Québec, avec la montée du nationalisme, passe en mode de *crise identitaire* tout au long des années 60 et 70, affirmant haut et fort une nouvelle identité de Québécois, qu'il s'agit maintenant d'approprier. Encore une fois, la présence de l'Autre dans le cinéma de cette époque est relativement escamotée, le Québec tout entier étant principalement dédié à s'approprier enfin sa propre culture de francophonie d'Amérique avec son folklore, ses icônes, ses mythes et ses référents culturels. L'Autre n'apparaît donc que de loin en loin : par exemple, sous les traits de Johanne Harelle dans **À tout prendre** de Jutra (1964) ou dans de furtives voix d'expression anglaise racontant des histoires d'ici, comme celle de Paul Almond.



Zigrail

En ces temps troubles, il aurait été étonnant que le Québec échappe à l'hystérie collective. Aussi, bien que les égarements qui nous touchent de plus près connaissent rarement une issue violente (heureusement !), il reste que le discours actuel entourant les accommodements raisonnables et la commission chargée d'étudier la question provoquent des remous et des questionnements au sein de notre société pourtant douillette et protégée à bien des égards. Il faut avouer qu'il y a des jours où, à entendre les opinions peu nuancées exprimées par certains sur la langue, la religion et la place de l'Autre au sein de notre société, il y a de quoi rester perplexe et même joliment inquiet sur la pensée soi-disant évoluée de notre belle nation québécoise.

Puis, à l'instar de la société québécoise devenue suffisamment sûre de son identité pour oser s'ouvrir un peu, les cinéastes québécois s'intéressent enfin à l'Autre, accueillant de nouvelles cultures, devant et derrière la caméra, comme l'annonce entre autres Denis Arcand dès **Jésus de Montréal** (1989). On découvre alors entre autres la Suisso-Québécoise Léa Pool, dont la vision personnelle s'impose d'emblée (**Anne Trister** / 1986, **À corps perdu** / 1988, **Emporte-moi** / 1999), ou l'Italo-Québécois Paul Tana, dont les films **La Sarrasine** (1992) et **La Déroute** (1998) illustrent avec éloquence la question de l'arrimage immigrant-société d'accueil, particulièrement dans le rapport entre les générations.

Enfin, et surtout, le cinéma québécois n'est plus uniquement pure laine francophone, comme il en avait été décidé tacitement à une certaine époque en créant une coupure nette au sein du cinéma qui se faisait au Québec sur les bases strictes de la langue...

Dans les années 90, et encore plus avec le nouveau millénaire, le vent tourne à nouveau et, cette fois-ci, les cinéastes québécois sortent eux-mêmes des frontières de leur petit univers pour explorer le vaste monde. L'Autre n'est plus nécessairement l'ennemi et les terres étrangères, certes un peu déstabilisantes, sont plus accueillantes qu'il n'y paraît de prime abord. André Turpin (**Zigrail** / 1995), Denis Villeneuve (**Un 32 août sur terre** / 1998), Manon Briand (**La Turbulence des fluides** / 2002), Louis Bélanger (**Gaz Bar Blues** / 2003), pour ne nommer que ceux-ci, portent chacun cette vision un peu plus loin. Que ce soit la mer Noire, Tokyo ou Berlin, le héros québécois a besoin de l'Ailleurs pour mieux vivre, pour se retrouver et réaffirmer son identité : il est maintenant Québécois mais aussi citoyen du monde.



Anne Trister

Un cinéma sans frontières

Ainsi, au cours des dix dernières années, s'il est vrai que notre cinéma a de nouveau plongé dans les grands mythes fondateurs et les héros nationaux comme en témoigne le succès de films populaires comme **Séraphin** (2002), **Aurore** (2005), **Le Survenant** (2005) ou **Maurice Richard** (2005), il



La Sarrasine

demeure indéniable que la notion de frontières n'existe plus vraiment. L'Autre vit ici, le Québécois va ailleurs. Les acteurs étrangers envahissent nos histoires, nos cinéastes racontent les histoires des Autres, de Denis Chouinard (**Clandestins** / 1997) à Denis Côté (**Nos vies privées** / 2007), en passant par François Girard (**Le Violon rouge** / 1998), Joshua Dorsey (**Here Am I** / 1999), Philippe Falardeau (**Congorama** / 2006), Robert Favreau (**Un dimanche à Kigali** / 2006), sans oublier **Bon Cop, Bad Cop** (2006), qui a prouvé qu'il est aujourd'hui de bon ton de rire de nos deux solitudes.

Enfin, et surtout, le cinéma québécois n'est plus uniquement *pure laine francophone*, comme il en avait été décidé tacitement à une certaine époque en créant une coupure nette au sein du cinéma qui se faisait au Québec sur les bases strictes de la langue : français donc québécois d'un côté, anglais donc canadien de l'autre (qu'on se rappelle la polémique entourant la sélection, en 1992, du film anglophone **Manufacturing Consent** des Montréalais Peter Wintonick et Mark Achbar dans la programmation des Rendez-vous du cinéma québécois). Imitant le milieu du documentaire qui a ouvert ses portes depuis longtemps aux cinéastes étrangers venus s'établir ici (comme les Français Michel Moreau et Michel Rénier, l'Américano-Abénaquis Alanis Obomsawin, le Colombien German Gutiérrez, les Chiliens Patricio Guzman et Marilú Malet ou l'Égyptienne Tahani Rached), le milieu québécois de la fiction s'intéresse enfin au regard et à l'imaginaire de l'Autre sur le Québec et notre culture. Qu'ils soient immigrants, enfants d'immigrants ou issus de nos communautés autochtones et inuites, qu'ils soient d'origines chinoise (Hunt Hoe), vietnamienne (Kim Nguyen), inuite (Zacharias Kunuk), tunisienne (Michka Saäl), française (Bertrand Bonello, Noël Mitrani) ou libanaise (Ziad Touma, Maryanne Zéhil), ils ont tous leur place dans la cinématographie québécoise.

Aujourd'hui, au-delà du multiculturalisme de bon aloi, il faudrait plutôt parler de société interculturelle et transculturelle. À l'image d'une culture devenue hybride, qui s'accommode somme toute plutôt *raisonnablement* de l'Autre (quoi qu'en disent les participants à une certaine Commission), le cinéma québécois actuel est résolument polyphonique.