

# LES RENCONTRES INATTENDUES DANS LES CINÉMAS BRÉSILIEN ET QUÉBÉCOIS<sup>1</sup>

Hudson Moura  
*Simon Fraser University*  
CANADA



Les cinémas brésiliens et québécois montrent bien les enjeux interculturels et intergénérationnels que leur identité nationale a remise en question quand elle est en contact avec les étrangers ou quand les différentes générations se rencontrent. Cette dernière situation est montrée dans les films québécois *Les invasions barbares* de Denis Arcand, *La Neuvaine* de Bernard Émond et *Littoral* de Wajdi Mouawad, où les fois et les idéologies se confrontent dans un débat qui n'entrevoit rien d'homogène. Dans les films brésiliens *Cinema, Aspirina e Urubus* (Cinéma, Aspirines et Vautours) de Marcelo Gomes et *Um passaporte húngaro* (Passaport Hongrois) de Sandra Kogut, la confrontation entre les cultures étrangères est une importante occasion pour rétablir un dialogue et solder une dette historique.

---

<sup>1</sup> Article publié dans *Échanges Brésil-Québec: Les savoirs en mouvement*, Licia Soares de Souza and Jean Fisette, eds. GIRA-UQAM, Université du Québec à Montréal and Universidade Federal da Bahia, 2008.

Dans la notion d'« interculturalité », le préfixe « inter » indique une mise en communication et une prise en compte des relations entre les individus, les groupes et les identités. L'interculturel se situe au niveau de la démarche, il ne correspond pas à une réalité objective parce que le processus interculturel se fait dans le mouvement et à partir des différences que cette rencontre provoque. Dans la relation interculturelle, l'Autre nous perçoit « différemment » de notre connaissance et de notre conception du monde.

Le concept d'interculturalité est peu utilisé et est souvent employé à mauvais escient. Cela est dû à son aspect « culturel » souvent compris comme multiculturalisme, pluralisme culturel ou trans-culturalisme. Mais on oublie le caractère relationnel de l'entre-deux que le préfixe « inter » indique. Cette mise en relation peut être très difficile ou même impossible à établir, car l'intervalle de l'entre-deux présuppose aussi une différence. L'inter ou l'entre-culture ne façonne pas une unité de l'être, mais envisage plutôt son potentiel dans la perspective de son devenir.

C'est cette tension de l'entre (du refus ou de l'interaction), ce mouvement interrelationnel et ce dynamisme des rencontres inattendues qui m'intéressent dans cette analyse sur le cinéma interculturel brésilien et québécois. Les images ne se conforment pas à une quête d'un amalgame culturel unique et pacifique, mais elles interrogent leurs différences et similitudes, et surtout montrent les diversités qui les séparent. C'est un mouvement dans l'ordre du devenir.

Comment la pratique médiatique interculturelle par des rencontres « inattendues » questionne-t-elle et aide-t-elle à repenser les identités culturelles et le rapport à l'histoire au centre de ces deux cinémas nationaux, Brésil et Québec, telles sont les questions centrales de cet article.

## LES RENCONTRES INTERCULTURELLES AU CINÉMA BRÉSILIEN

Le sujet de la « rencontre inattendue » était un des thèmes principaux du *Cinema da Retomada*. Il faut apporter ici une précision historique : le *Cinema da Retomada* (1995-2002) représente pour la cinématographie brésilienne la renaissance du cinéma après la coupure budgétaire générale pour les arts que le gouvernement brésilien a décrété lors de l'élection de Collor de Mello à la Présidence en 1989.

Dans ces années de la Retomada, on a vu plusieurs « rencontres inattendues » au cinéma brésilien : chez Walter Salles dans *Central do Brasil* (entre la professeur retraitée Dora et le garçon Josué) et *O primeiro dia* (entre le prisonnier João et la professeur suicidaire Maria); chez

Paulo Caldas et Lirio Ferreira dans *Baile Perfumado* (entre Lampiao et le cinéaste libanais Benjamin Abrahao) ; chez Bruno Barreto dans *O que é isso companheiro ?* (entre les kidnappeurs-révolutionnaires et l'ambassadeur américain) ; chez Murillo Salles dans *Como nascem os anjos* (entre les gamins de rue et la famille bourgeoise américaine).

Cette notion fut d'abord développée par Ismail Xavier<sup>2</sup> et reprise par Stella Senra<sup>3</sup>, parmi d'autres chercheurs. Ce concept nous aide à situer l'interculturalité dans le cinéma brésilien, car plusieurs de ces rencontres se sont passées entre des Brésiliens et des étrangers. Comme exemple, les films *Amélia* de Ana Carolina et *Cinema, Aspirinas e Urubus* de Marcelo Gomes. Chez *Amélia*, la rencontre se passe entre l'actrice française Sarah Bernhardt et trois femmes dans la campagne de Minas Gerais. Chez *Urubus*, la rencontre a lieu entre Ranulpho, un caboclo du sertao nordestino, et l'allemand Johann, vendeur d'un nouveau produit miraculeux, l'*aspirine*.

Xavier soutient que le cinéma des années 90 a été marqué par un retour des questions nationale et politique au cinéma brésilien, celles qui ont été articulées par l'allégorie depuis le Cinema Novo. Chez *Amélia*, les relations entre les femmes inscrivent comme la contrepartie de la question nationale par la tension entre centre-périphérie et colonisateur-colonisé. Par une rencontre inattendue et très originale, le film amène l'actrice Sarah Bernhardt (1844-1923) à se retrouver avec trois femmes campagnardes de Minas Gerais. Une rencontre qui n'était pas dans les projets de Bernhardt ni ne voulait pas se laisser contaminer par la périphérie. Ces femmes brésiliennes ne voulaient pas plus cette interaction, et pourtant elles s'y sont retrouvées. Ana Carolina a toujours montré des femmes qui se rejettent et qui se voient dans une relation de dépendance mutuelle. La réalisatrice va travailler à travers des situations intimes des questions psychologiques des personnages, d'où résultera une résonance sociale et historique.

C'est aussi par un rapport historique que Stella Senra voit la rencontre entre Ranulpho et Johann chez *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Cependant cette relation n'a pas un caractère allégorique comme chez *Amélia*. La rencontre encore inattendue des deux mondes distants et interconnectés permet une évocation explicite à l'Histoire. Le film est habité par une certaine nostalgie. La première image qu'on voit est celle d'un blanc éblouissant qui peu à peu se révèle être celle d'une route vue dans le rétroviseur de camion qui traverse le sertao nordestino. Dès

---

<sup>2</sup> « O cinema brasileiro dos anos 90. » In: Praga - estudos marxistas. São Paulo, v. 9, p. 97 - 138, 2000.

<sup>3</sup> « Amélia, dependência de dois mundos que se estranham, » Sinopse, n. 8, avril 2002, pp. 38-41, e « Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, Aspirinas e Urubus, de Marcelo Gomes, » Sinopse, n. 11, septembre 2006, pp. 97-99.

le départ, on a déjà ce rapport historique car le sertao est pour le cinéma brésilien un des symboles les plus importants. C'est comme si on regardait le sertao mythique et médiatique sur les écrans nationaux alimentés par le Cinema Novo. Un cinéma qui a insisté fortement dans le contraste social et photographique entre le noir et blanc.

Les références à l'histoire s'ajoutent à mesure que le récit avance. Le temps est précis (1942) et le scénario est basé sur un fait réel (on peut lire sur l'écran : história real). Les deux personnages sont un Allemand qui fuit la guerre dans son pays et un Brésilien qui fuit la sécheresse dans le sien, et qui partent vers la grande ville à la quête d'une promesse de prospérité économique et sociale. Le film de 2002 se veut toujours fidèle au sujet de la question nationale des années 90, en montrant la modernisation du pays dans la foulée des transformations historiques. Ainsi le sertao peut encore être vu comme une sorte de monde antérieur qui n'existe plus.



## LES RENCONTRES INTERGÉNÉRATIONNELLES DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

C'est aussi par un rapport historique qu'on voit au Québec les « rencontres inattendues », qui sont également un thème très présent, mais celles-là s'inscrivent d'abord entre les générations, comme dans deux grands récents succès du cinéma québécois : *Les invasions barbares* de Denis Arcand et *La Neuvaine* de Bernard Émond dans lesquelles les fois et les idéologies se confrontent dans un débat qui n'a rien d'homogène. *La Neuvaine* souligne fortement le retour du sacré dans le cinéma québécois<sup>4</sup> et d'une façon tout à fait inattendue, par la jeune génération qui revendique cet espace. L'histoire de *La Neuvaine* est celle d'une femme dans la cinquantaine qui, après avoir subi une tragédie, décide de se suicider. A la limite de commettre cet acte, Jeanne fait la rencontre d'un jeune dans un petit village au bord du fleuve Saint Laurent. François est en train de faire une neuvaine pour la récupération de sa grand-mère qui

---

<sup>4</sup> Ce retour est aussi présent dans un autre grand succès, C.R.A.Z.Y. de Jean-Marc Vallée, mais apporté dans le film par la vieille génération représentée par la mère et aussi l'histoire se passe dans les années 60.

est mourante. Cette rencontre va déstabiliser une génération qui a nié le sacré et la culture chrétienne. Jeanne respecte la croyance de François bien qu'elle ne sache pas la comprendre. Et, même si elle fait un effort pour s'accrocher à un espoir de vie, cela la dépasse et elle n'arrive pas à s'engager dans la morale et les enseignements chrétiens.

Cette même génération va être secouée encore une fois dans ses idéologies par le film de Deny Arcand, *Les invasions barbares*. La rencontre s'appuie sur le choc culturel entre les générations. Rémy, le même personnage cynique et critique du système capitaliste occidental dans *Le Déclin de l'Empire Américain*, se retrouve dans *Les invasions barbares* mourant dans le couloir d'un hôpital. Lui, intellectuel, professeur, universitaire et retraité, qui croyait plutôt au socialisme de gauche, va être dépendant du pouvoir économique de son fils, Sébastien. Encore une fois c'est la nouvelle génération qui va à l'encontre d'un idéal déchu de société. Rémy ne trouvera pas la rédemption, a contrario de Jeanne dans *La Neuvaine*. Il va finir par commettre un suicide assisté par ses amis. Une décision aussi réfléchie et attendue que désillusionnée et affaiblie de voir la faillite sociale et intellectuelle de toute une société. Le monde rêvé non seulement n'existe plus mais il est régi par les lois que son fils maîtrise bien, c'est-à-dire un monde dont fait partie son fils et que celui-ci soutient.

## LES ENJEUX IDENTITAIRES DANS LES RENCONTRES INATTENDUES



Littoral, un film de Wajid Mouawad

EGM Films

Les cinémas brésilien et québécois montrent bien les enjeux interculturels des identités nationales. L'histoire et les idéologies sont remises en question à travers les rencontres inattendues, quand elles sont en contact avec les étrangers ou quand les différentes générations se trouvent face à face. Dans les cas de *Um passaporte húngaro* (Un Passeport Hongrois) de Sandra Kogut, et *Littoral* de Wajid Mouawad, la confrontation entre les cultures étrangères est une importante occasion

pour rétablir un dialogue et solder une dette historique ou personnelle. Chez Kogut, la réalisatrice entreprend une démarche tout à fait personnelle, celle de demander une nationalité au pays de sa grand-mère, immigrée de l'Europe au Brésil durant la seconde guerre mondiale. Au début du film, Kogut parle au téléphone. Elle demande au consulat de Hongrie si une personne dont le grand-père est Hongrois a droit à un passeport hongrois.

Il s'agit, en réalité, de deux conversations en français, montées en continu comme une seule, mais tenues à deux moments et depuis des téléphones différents. La voix masculine qui reçoit l'un des appels pense que non, que le petit-fils d'un Hongrois ne peut obtenir un passeport hongrois. La voix féminine qui reçoit l'autre appel lui demande si elle pourrait réunir les documents prouvant l'origine hongroise de ses grands-parents. Dans de nombreux plans, la composition du tableau révèle davantage le point de vue depuis lequel la scène est filmée que la scène proprement dite. Et parce qu'ici aussi la personne qui filme participe à la scène la caméra dans la main : elle y participe, non pas à la façon d'un cinéaste qui chercherait simplement à s'insérer au milieu d'une action pour mieux la filmer, mais pour inscrire le regard subjectif d'un acteur dans l'action.

Chez Mouawad, l'histoire raconte la vie d'un fils qui apprend que son père, qu'il ne voyait presque jamais, vient de mourir. Empêché par ses oncles d'enterrer son père dans le même tombeau que sa mère, il décida de le ramener dans son pays d'origine, le Liban. Le père mort va pouvoir ainsi rentrer de son exil. L'identification entre père absent et fils présent gère une tension aussi forte que celle de pénétrer dans une terre qu'il n'avait jamais connue auparavant. La terre familiale est étrangère en même temps qu'elle se révèle hostile et encore plus inatteignable, car le cimetière du village n'existe plus, les gens de la région ne voulant pas l'accueillir en l'accusant d'étranger et de traître : de plus la campagne libanaise est devenue un terrain de guerre. Wahab, le fils, va faire la rencontre de plusieurs personnages dans son périple pour enterrer son père. Il va finalement retrouver une sorte de rédemption par la mer à travers un ancien rituel.

Dans le cinéma interculturel, une pratique courante de ces réalisateurs est de créer de nouveaux rapports aux langages médiatiques en donnant une caractéristique *émergente* au cinéma. Ses auteurs utilisent diverses techniques pour inscrire dans l'audiovisuel les expériences de l'interculturalité et de l'exil d'un peuple qui a connu le déplacement ou qui vit en diaspora. Ceux qui partagent des sujets politiques et culturels de l'hybridité.

Dans *Littoral*, c'est par la théâtralité ou par une performance des acteurs proche du jeu théâtral, d'où d'ailleurs est issu le film, que Mouawad va construire une image étrange et une mise en scène caractéristiques du cinéma moderne. Il ne cherche ni un naturalisme, ni un réalisme dans son film, comme on a vu chez *Urubus*, ni le drame philosophique et imaginaire de sa pièce de théâtre. Les exigences du cinéma lui ont imposé une autre approche avec l'histoire du père et de son pays natal. Ce n'est plus possible de retrouver ce lieu mythique de l'imaginaire propre à une scène de théâtre, où l'engagement au monde imaginaire du personnage est plus facilement compris par le public. Le cinéma a besoin de matérialiser l'espace et le temps.

*Littoral*, le film, apporte tout le contexte du conflit politique avec la Syrie, absent dans la pièce de théâtre. L'histoire du film est une sorte de rituel d'un règlement de compte entre père et fils via une rencontre imprévue par le fils, celle de se retrouver dans la terre de ses parents. Malgré cela, la communauté libanaise ne pourra pas s'identifier de prime abord avec le film, car il provoque un détachement historique, langagier et aussi émotionnel entre le contenu historique représenté et les images qui sont redevables de l'aspect artistique du film. Les rôles des Libanais et de leurs descendants vont être joués par des acteurs québécois, créant un effet de distanciation entre le film et la référence sociologique. Ainsi, la terre libanaise sera « jouée » par l'Albanie et le chauffeur de taxi parlera arabe avec un accent marocain. Le film est ainsi à la fois libanais et québécois, marquant ainsi ses aspects culturels hybrides.

Contrairement à Mouawad, chez Kogut cette rencontre avec la terre-mère de ses grands-parents est cherchée par la réalisatrice; elle recherche une preuve de ses origines européennes pour trouver cette identité à laquelle sa grand-mère a dû renoncer. La quête identitaire passe par des aveux à la caméra, mais Kogut, plutôt que d'imaginer un retour à ses origines, cherche une « invention d'un futur<sup>5</sup>, » suivant son expression. C'est par un cinéma personnel et subjectif que les mémoires familiales vont être dévoilées dans un espace concret et présent créé par le film. La demande de passeport est plutôt une rencontre, un projet, qu'une quête mémorialiste d'une histoire du passé.

Selon Consuelo Lins<sup>6</sup>, *Un Passeport Hongrois* est un film dans lequel la mémoire d'une famille devient immédiatement une mémoire-monde. Un monde tout à fait intime et particulier à Kogut qui n'est jamais dans le centre du cadre. On peut s'identifier à sa quête, mais pas à sa personne, car son identité a quelque chose d'abstrait. On peut se demander pourquoi ou pour qui elle a fait le film. Cette abstraction ne se passe pas quand elle montre sa famille, leurs rapports de communication qui sont immédiatement saisis par la caméra. Ils sont accueillants et généreux en dévoilant ses mémoires personnelles comme si caméra et réalisatrice se confondaient. Est-ce que c'est cela l'identité recherchée et finalement trouvée par le médium ?

---

<sup>5</sup> Entrevue avec José Carlos Avelar, *Un Passeport Hongrois*, Extras, DVD, 2003 : « Pareceu óbvio para mim quando eu comecei mesmo a ver o filme, quando eu estava editando, que um filme sobre identidade, se eu colocasse um rosto ali seria muito redutor, que era muito mais interessante aquilo não se materializar numa imagem de uma pessoa. Um filme é um olhar. Um olhar que alguém teve naquele momento sobre alguma coisa, algum lugar e pronto. É só isso. Por isto eu acho que a gente assina. [...] Eu estou assinando aquilo por que eu estou dizendo, que naquele momento, sobre aquilo, eu vi daquele jeito e pensei assim. »

<sup>6</sup> « O filme torna-se um espaço-tempo em que as idéias podem tomar forma como "bem comum"; pouco a pouco, extrai-se dos sofrimentos particulares de uma família e das questões em torno da identidade hoje o que é e deve ser compartilhado para que seja possível a formação de uma memória e de um destino comum. Um filme político, portanto, mas de outro tipo. » In: Lins, Consuelo, « *Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade*. » Galáxia, São Paulo, v. 7, p. 75-84, 2004.

## LES IMPRÉVISIBILITÉS ET LES LIEUX DE L'INTERCULTURALISME

Les rencontres inattendues dans les films cités ci-haut peuvent générer un conflit majeur et engendrer une violence et une lutte de l'espace quand la rencontre se passe dans un lieu connu, comme chez *Amélia* où la rencontre se passe chez les vieilles dames. L'actrice Sarah Bernhardt va recevoir toute la violence physique et psychologique qu'elle a apportée au sein de la maison des vieilles dames. Celles-ci vont se venger en enlevant le coussin de sécurité qui protégeait l'actrice en cas de chute en bas de la scène de théâtre: ce qui va lui coûtera d'ailleurs une jambe. Dans *Un Passeport Hongrois*, la rencontre entre la réalisatrice et sa famille hongroise se déroule aussi dans un espace « connu », chez ses tantes à Budapest. Le conflit va être engendré quand Kogut refuse d'apprendre la langue et l'histoire hongroise. Elle sera constamment questionnée et se verra même obligée de visiter les espaces historiques et culturels de Budapest : « Tu sais combien de Hongrois nous sommes ? » demande sa tante. « Tu es paresseuse » dit une autre tante. « Tu devrais aller à la bibliothèque pour écouter les cassettes pour apprendre la langue ». Kogut est par contre très intéressée aux histoires de la famille. À part les couloirs bureaucratiques qu'elle traverse tout au long du film (cette image du couloir va être constamment répétée et devient un rite de passage), elle visite les cimetières de Budapest où ses ancêtres sont enterrés. Son oncle et ses tantes, ainsi que sa grand-mère à qui elle va rendre visite plusieurs fois (principalement durant les repas, ce qui apporte au film un lien encore plus familial) vont lui raconter leur vie pendant la guerre. Sa grand-mère ne regrette aucunement d'avoir changé de pays ; elle était enceinte à l'époque, la guerre allait arriver en Hongrie et il n'y avait pas d'alternative à son départ.

Cet « apparent » refus de l'histoire et de l'identité hongroise, reproché par ses tantes, marque, chez Kogut, une compréhension de ce « passage » des cultures. Elle est née dans une famille d'immigrants et ne veut pas être figée dans un statut identitaire unique car le parcours de sa famille ne peut jamais être compris comme cela. On peut dire la même chose de Wahab, né au Québec d'une famille libanaise.

Dans sa rencontre inattendue avec la terre de ses parents, le Liban, on va l'interroger sur ses origines, son père va être considéré comme un étranger et on ne va pas accueillir son corps.

Les rencontres dues au hasard déclenchent des péripéties autour des personnages, particulièrement lorsque les rencontres se réalisent dans l'espace étranger. À ce moment, les personnages vont être pris au dépourvu de leurs croyances et leurs forces de résistance à l'autre comme Rémy et Sébastien dans le couloir d'un hôpital, Jeanne et François au bord du Saint Laurent, Ranulpho et Johann sur une route du sertao. Ils sont dans des situations limites

ou se sentent en dehors de leurs milieux naturels. Ainsi quand les rencontres se passent dans l'espace étranger, les conflits sont minimisés et la possibilité est plus grande d'un véritable changement qui déborde les attentes.



Quand on parle du cinéma brésilien et québécois il faut penser à deux cinémas nationaux ancrés dans une historicité cinématographique et télévisuelle fortement liés à leur Histoire. Ce sont aussi deux cinémas aussi qui laissent peu de place au cinéma d'immigrant<sup>7</sup>. Celui-ci est pratiquement absent. Cependant, les « rencontres inattendues » sont nombreuses et elles forcent et potentialisent les interactions et les échanges par l'imprévisibilité d'une rencontre dans l'espace étranger. Ces rencontres ne sont pas de simples quêtes personnelles orientées vers l'Autre, mais des occasions de remises en question des croyances et des cultures : elles permettent ainsi le partage et la compréhension.

---

<sup>7</sup> Dans le cas du cinéma québécois, on voit une nette différence par rapport au cinéma canadien anglais, où le cinéma d'immigrant devient une partie constitutive de leur cinéma, comme on peut le constater des cinéastes comme Atom Egoyan (d'origine arménienne) et Deepa Mehta (d'origine indienne), les plus respectés au Canada.