

La figure du réfugié dans Montreal la Blanche: La politique, l'errance et la ville vues par le retroviseur d'un taxi

The refugee's character in Montreal the White: Politics, wandering and the city seen by the rearview mirror of a taxi

Hudson Moura¹

Submetido em 23 de novembro e aprovado em 5 de dezembro de 2017.

Resumo: O que diferencia as trajetórias de refugiados de outras pessoas deslocadas (imigrantes, exilados, etc.) no mundo? Sem sombra de dúvida eles estão sob um perigo iminente e seus destinos lhes é completamente desconhecido, pois ficam à mercê da comunidade internacional. Para Giorgio Agamben, a figura do refugiado oferece uma perspectiva diferente sobre a vida. O refugiado já não é apenas aquele que procura asilo, mas é um "conceito limite" que lança radicalmente os fundamentos dos Estados-nação em crise e abre novas categorias conceituais. Neste artigo, eu analiso como o cinema compreende a figura do refugiado através de uma estética política contemporânea, abordando a percepção do tempo no espaço da errância e da mobilidade no filme *Montreal, la Blanche* realizado em 2015 pelo cineasta argelino-canadense Bashir Bensaddek. Seus personagens transitam entre o presente e o passado vistos através do espelho retrovisor de um táxi, este configurando-se como um lugar de refúgio.

Palavras-chaves: Giorgio Agamben. Refugiados. Cinema intercultural. Cinema canadense. Quebec.

Abstract: What differentiates the trajectories of refugees from other displaced persons (immigrants, exiles, etc.) in the world? No doubt they are under imminent danger and the constraint of their fate, which is unknown to them, for they are at the mercy of the international community. For Giorgio Agamben, the refugee figure offers a different perspective on life. The refugee is no longer just the asylum seeker, but a "limit concept" that radically places the foundations of Nation-states in a crisis and opens up new conceptual categories. In this paper I examine how the cinema explores the refugee's character through a contemporary political aesthetic by addressing the perception of time in the space of wandering and mobility in the film *Montreal, the White*, from 2015, directed by Algerian-Canadian filmmaker Bashir Bensaddek. His characters move between the present and the past seen through the rearview mirror of a taxi, thus configured as a place of refuge.

Keywords: Giorgio Agamben. Refugees. Intercultural cinema. Canadian cinema. Quebec.

Selon la convention de Genève de 1948, le réfugié est toute personne “qui craint avec raison d’être persécutée du fait de son appartenance communautaire, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, et qui ne peut ou ne veut se réclamer de la protection de ce pays ou y retourner en raison de ladite crainte.” À l’heure actuelle, on compte environ 65 millions de réfugiés déplacés dans le monde en quête d’un endroit où ils puissent exercer en toute liberté leurs droits de bien-être. Cependant, la définition devient plus complexe et vaste, et on compte déjà plusieurs dénominations comme réfugié de guerre, réfugié climatique, etc.

Aujourd'hui nous avons une vision très différente des réfugiés, et ce n’est pas seulement à cause du très grand nombre, mais principalement dû à l’ère numérique et à la mondialisation audio-visuelle. Les gens peuvent maintenant visualiser à quoi ressemblent les réfugiés et comment ils sont en tant qu’êtres humains. Ils peuvent également obtenir les dernières informations à propos de ces nouvelles, bien qu’elles ne soient pas forcément bien représentées ou précises.

On essaie ainsi de comprendre ce qui différencie les trajectoires des réfugiés des autres déplacés dans le monde. Certes, ils sont sous le danger imminent et leur sort qui leur est complètement inconnu et à la merci de la communauté internationale. Ayant entrepris de longs trajets et traversé plusieurs pays pour échapper à la guerre, la persécution raciale ou politique, ou la famine dans leur pays d’origine, ils sont incarcérés, passés en contrebande et subissent des situations limites, ce qui touche aussi ceux qui se trouvent sur leur chemin. En raison de la ségrégation et la marginalisation sociale déraisonnable que ces individus subissent qu’importe où ils arrivent, plusieurs cinéastes abordent diversement les ambiguïtés et les incongruités d’être ailleurs, dépourvus de leur sens de l’orientation.

Les personnages réfugiés dans ce sens dévoilent l’inconnu sans la possibilité de voir le jour de leur rédemption. Ils sont confinés dans des espaces restreints ainsi qu’emprisonnés dans une idée du temps qui est impossible à définir. Le cinéma essaie d’embrasser ces adversités et représenter cette invisibilité.

Dans cet article, je me propose d’examiner comment le cinéma explore l’expérience du réfugié à travers une esthétique politique contemporaine en abordant la perception du

temps dans l'espace de l'errance et de la mobilité dans le film *Montréal, la Blanche* réalisé en 2015 par le cinéaste d'origine algérienne Bashir Bensaddek. Ses personnages errent dans une ville complètement enneigée, où la blanche peut autant se référer à l'hiver de la métropole qu'à leur pays d'origine, Alger la Blanche, dans une errance sans fin entre le présent et le passé vue par le rétroviseur d'un taxi qui roule dans la ville sans but précis mais en s'érigant comme un espace de refuge.

Des réfugiés et des images

Ces personnes qui ont perdu leur citoyenneté ou ont été forcées de se réfugier dans un autre pays, sans avoir été assimilées à ce nouveau territoire et incapables de retourner sur leur territoire d'origine, se sentent constamment menacées de ne plus avoir un endroit au monde où elles se sentent chez elles.

Cette situation particulière des réfugiés conduit Hannah Arendt à formuler le concept de citoyenneté comme le droit d'avoir des droits, favorisant ainsi la possibilité de la réalisation des droits de l'homme, exercée comme la dignité politique des citoyens. Cependant, les droits de l'homme ne sont pas suffisants pour aider l'humanité face à la crise de l'Etat-nation, en particulier dans cet environnement mondial, et à la violence totalitaire historique. Les droits de l'homme, universellement consacrés et légalement affirmés dans les Déclarations Humaines, n'ont pas prouvé leur efficacité dans la protection des personnes déplacées et démunies ayant besoin de leur protection juridique.

Nous n'aimons pas que l'on nous traite de «réfugiés». Nous nous baptisons «nouveaux arrivants» ou «immigrés». On appelle de nos jours «réfugiés» ceux qui ont eu le malheur de débarquer dans un nouveau pays complètement démunis et qui ont dû recourir à l'aide de comités de réfugiés. [...] Nous nous efforçons de prouver aux autres que nous n'étions que des immigrants ordinaires. [...] Nous avons perdu notre langue maternelle, c'est-à-dire nos réactions naturelles, la simplicité des gestes et l'expression spontanée de nos sentiments.

Nous avons trouvé au contraire une manière bien à nous de maîtriser un avenir incertain. [...] Un homme qui désire se perdre lui-même découvre en fait les possibilités de l'existence humaine, qui sont infinies, de même que l'est la Création. Mais le fait de retrouver une nouvelle personnalité est aussi difficile et aussi désespéré que recréer le monde (*Nous autres réfugiés*, Hannah Arendt, janvier 1943, p. 5-6, 13).

Les réfugiés ne perdent pas seulement leur maison parce que leurs États-nations ne les protègent pas adéquatement, ils perdent le droit d'avoir une place dans le monde: ils sont placés «provisoirement» dans des «camps d'internement» ou de réfugiés. Et là, dans ces prisons «ouvertes», ils devront attendre, ils vont subir toutes sortes de violations des droits de l'homme, et resteront sur la contrainte d'avoir leur sort sous l'emprise de la communauté internationale.

L'*homo sacer*, figure légale du droit romain, est présenté par Giorgio Agamben pour expliquer la condition de ces personnes vivant en marge de la société, comme les apatrides et les réfugiés, des personnes qui ne peuvent être jugées par la loi parce qu'elles ont perdu leurs droits de citoyen, se trouvant ainsi dans une situation de vie nue, non protégé par un Etat qui les revendique.

...vu le déclin désormais inéluctable de l'Etat-nation et la décomposition des catégories juridico-politiques traditionnelles, le réfugié est peut-être la seule figure pensable du peuple de notre temps. Elle est même la seule catégorie dans laquelle il nous ait donné d'entrevoir les formes et les limites d'une communauté politique à venir, du moins tant que le processus de dissolution de l'Etat-nation et de la souveraineté ne sera pas parvenu à son terme (Giorgio Agamben, *Au-delà des droits de l'homme*, 1994, p. 124).

Agamben a introduit de nombreuses idées sur la figure du réfugié qui offrent une perspective différente sur la vie. Il émet des critiques sur la manière dont fonctionne la société et sur les questions approfondies telles que qu'est-ce que signifie être un citoyen. Pour l'auteur, le réfugié n'est plus uniquement celui qui demande l'asile, mais il est un «concept-limite» qui met radicalement en crise les fondements d'Etats-nations et ouvre des nouvelles catégories conceptuelles.

Quant au cinéma, Agamben ne se concentre pas uniquement sur ses aspects politiques, mais également sur le travail de création qui offre une approche plus poétique. Il examine les significations profondes, ce que représentent les symboles et quels effets ils ont, en voyant comment la «poésie et la philosophie» peuvent être utilisées pour séparer et comprendre le propre des images complexes.

Des aspects de notre comportement social sont presque comme une machine car ils sont toujours représentés de la même manière avec le même sens. Agamben cherche à

briser ce flux et dévoiler comment le montage au cinéma interrompt le flux du temps pour exprimer l'idée de la répétition et des gestes.

Agamben montre constamment que, dans les films, l'image est beaucoup plus claire une fois qu'on arrête de la regarder comme des images, et plus comme des gestes (1991). Les messages cachés derrière ces images sont plus intéressants puisqu'ils peuvent représenter l'inexplicable. Les gestes mentionnés par Agamben ne sont pas seulement le langage corporel, il les qualifie d'idées, de représentations significatives et de «tout ce qui ne l'est pas» (McCrea, 2014). Agamben cherche un cinéma qui peut exprimer de nombreuses possibilités, et qui est capable de créer une représentation plus significative de l'humain, ce qui ne s'explique pas simplement par des mots.

L'idée derrière cette potentialité est qu'il est difficile de créer à la fois quelque chose qui représente la possibilité aussi bien que la réalité, et souvent le travail se retrouve quelque part déchiré au milieu.

Des idées et des images, jamais absolues, fonctionnent pour montrer comment le geste peut avoir un fort impact, et comment les idées d'une potentialité peuvent se chevaucher avec le réel. La beauté de ces idées contradictoires conduit à un résultat artistique quelque part au milieu, dans lequel le cinéma peut essayer d'exprimer des idées ou des gestes qui ne peuvent pas être formellement exprimés.

Si le réfugié pour Agamben est un concept-limite qui ouvre de nouvelles catégories conceptuelles, au cinéma la figure du réfugié nous fait repenser notre rapport autant avec l'espace qu'avec le temps qui défile sur l'écran. Car le réfugié est aussi celui qui se met «au-dehors» à son insu et produit un des gestes les plus effrayants et insoutenables de notre nouveau siècle.

Mobilité des frontières mobiles

Les premières images du film *Montréal la Blanche* montrent en plein centre-ville un groupe de musiciens jouer des musiques de Noël avec des instruments et vêtements typiques d'origine arabe. Des images superposées contrastant avec les décorations de Noël et le mouvement des gens faisant leurs dernières emplettes de fin d'année. On se voit donc dans un espace où le dépaysement et le déplacement semblent être le ton qui va

guider l'histoire du film. Des espaces et temps d'ailleurs superposés à l'espace urbain et "enfermé" de l'hiver montréalais.

C'est dans cette atmosphère de fête et de déplacement que le chauffeur de taxi algérien, Amokrane, travaille la nuit de Noël, bien qu'elle tombe justement en plein mois du ramadan, un mois dédié au carême, où les musulmans ne doivent pas manger, boire, fumer, se parfumer, ou avoir des relations sexuelles. En effet, Amokrane passe tout ce mois à travailler en essayant de fuir les cauchemars de son passé. Des images qui hantent son présent, principalement à cette période de l'année. Des images de la guerre civile qui débuta en 1991 après que les élections aient été annulées en Algérie.

A l'insu de sa famille, Amokrane devint un soldat des forces armées nationales, luttant contre le terrorisme et les groupes islamiques armés. Ces informations sur son passé sont plutôt montrées dans le film par des flashbacks d'époque chez ses parents, dans une Algérie chaleureuse autant que dangereuse, culminant avec l'assassinat de toute sa famille en Algérie par les groupes islamiques.

Les Algériens ont été confrontés à une violence mortelle qui durera une dizaine d'années, occasionnant des milliers de morts et disparus, et des dizaines de milliers d'exilés et de réfugiés.

En essayant d'échapper à la violence et aux turbulences politiques, beaucoup ont décidé de déménager au Canada, en particulier à Montréal, après la guerre. Le Canada était connu pour être l'une des destinations préférées. Ainsi, la communauté algérienne au Canada est passée à 15 000 de 2001 à 2004, dont 88% résidant au Québec. Depuis que des Algériens sont entrés au Canada sans papiers ou avec de faux papiers, ils ont entamé la controverse entourant les politiques d'immigration canadiennes.

Hanté par ses souvenirs de guerre, on apprend des bribes sur le passé d'Amokrane quand le personnage est confronté par sa famille ou ses amis sur le fait de travailler la nuit à la place de célébrer Noël et le *ftor* avec sa famille. Ses faiblesses et ses angoisses deviennent aussi apparentes que comprises comme si tous savaient exactement ce qui s'est passé avec lui, bien que le film ne dévoile rien, ou très peu.

On discerne par les vitres de son taxi la ville couverte de neige, embellie par les lumières des décorations de Noël sous un hiver montréalais rigoureux. On voit aussi la

ville rentrer dans son taxi à travers les multiples visages et les accents québécois. Le taxi pour Amokrane devient le «geste» de se mettre en mouvement, bien que ce mouvement ne soit pas le but ou le moyen mais il est son refuge suprême, l'emblème de la protection, de la fugue et de son anonymat. Il erre sans but ni fin dans une ville presque méconnaissable.

Le passé d'Amokrane est basé sur le passé de son interprète, l'acteur et chanteur de rap Rabah Aït Ouyahia. Le réalisateur a eu recours au même procédé adopté pour sa pièce de théâtre qui a donné origine au film en cherchant autant une diversité des voix et des histoires, qu'une certaine authenticité et crédibilité proches de la réalité de ses interprètes. Il a créé ainsi un fort liant avec le réalisme de son propos sur le moment vécu de la communauté algérienne à Montréal.

Taxi et l'espace du refuge

Le film est en fait issu de la pièce de théâtre aussi intitulée *Montréal, la blanche* qui a été produite en mai 2004. La pièce a été réalisée à l'aide de nombreux textes provenant de plusieurs entretiens menés par Bensaddek d'immigrants récents. La pièce parle d'une série d'événements politiques qui ont eu lieu, y compris des assassinats et des massacres qui ont entraîné la mort de 150 000 personnes. Deux des personnages de la pièce, Slimane Bouziane et Jacques Gagnon, fournissent le plus d'informations tout au long de la pièce en passant par leur mémoire tout en racontant leurs expériences personnelles dans la Montréal actuelle, ainsi que les traumatismes qu'ils ont vécus dans le passé.

Les personnages de la pièce ressentent de la nostalgie envers leur pays d'origine ainsi que la perte du respect qu'ils avaient autrefois en raison de leur revenu et de leur statut. Les personnages sont montrés en s'adaptant à leur nouvel environnement, en sortant et rencontrant de nouvelles personnes au lieu d'être isolés dans leurs propres maisons. Les monologues de la pièce sont limités du fait que Bensaddek voulait montrer que ces personnes se révoltent et s'engagent avec leurs communautés, pas seulement enfermés sur eux-mêmes. Le critique de théâtre, Matt Radz, déclare à l'époque à propos de la pièce: «Alger dans le rétroviseur, le sous-titre de la pièce, incarne la nostalgie de la résignation dans une référence ironique aux nombreux professionnels algériens qui ont connu Montréal en conduisant des taxis autour de ses rues.» Le taxi était pour les

Algériens une excellente opportunité de travail car il y avait très peu d'options d'emploi pour les immigrants. Bien que la majorité des conducteurs de taxis étaient des personnes qualifiées et instruites, leurs professions en Algérie ne sont pas reconnues au Québec.

La pièce a mis sur scène plusieurs petites histoires qui circulaient dans la communauté algérienne, dont une idée en particulier sur les questions de genre auxquelles les femmes étaient confrontées. Étant donné que l'Algérie traitait les femmes différemment du Canada, les femmes devaient s'adapter aux nouvelles façons. Une femme a dû apprendre à s'affirmer; une autre a été battue par son mari parce qu'il était en colère de devoir faire des tâches domestiques pendant qu'elle travaillait. Le Canada a permis à cette femme de demander le divorce. Par contre, la pièce a montré l'autre côté du miroir comme le cas de l'agent d'immigration qui discute des possibilités offertes aux immigrants et la sélection d'immigrants choisis pour entrer dans le pays. L'agent reconnaît qu'il a généralement rejeté les demandes de femmes voilées qui ont refusé de l'enlever (Moss, 2005, p. 30-31) puisqu'ils ne pourraient pas les laisser entrer dans la société québécoise.

La pièce de Bensaddek s'adresse aussi au public qui a traversé le 11 septembre. Il montre comment certains immigrants ont des attentes irréalistes après leur arrivée à Montréal parce que «au lieu de sacs d'argent, ils trouvent le froid de décembre». Il met également l'accent sur les musulmans nord-américains qui ont été gravement touchés par l'attentat terroriste islamique du 11 septembre, car les musulmans, en particulier les immigrants, ont en quelque sorte subi les mêmes difficultés que les immigrants algériens.

L'absence d'un sens d'orientation

Alors que la pièce de théâtre vise à décrire et documenter l'expérience immigrante algérienne au Canada, le film montre un moment précis dans la vie de deux personnages qui essayent en fait de se cacher d'eux-mêmes. Il condense beaucoup leur histoire ce qui devient à la fois plus simple et plus complexe car non seulement le nombre de personnages est très restreint mais encore le développement de leurs trajectoires. L'intimité de l'espace restreint et les silences (ou le mutisme, comme dirait Agamben) qui habitent le taxi,

referment sur l'écran des histoires qui ne veulent pas se dévoiler, des secrets qui ne doivent pas être révélés au péril de mettre leur vie en danger.

Le film se concentre sur le chauffeur de taxi Amokrane et sa compatriote algérienne, Kahina Kateb, dont il fait la rencontre dans son taxi. Il réalisera plus tard qu'elle était son idole de jeunesse, qu'il croyait morte après un attentat sur scène à Alger, où un individu a essayé de l'égorger. Elle a donc pris la fuite vers la Tunisie puis le Canada, où elle vit incognito et évite tout contact avec la communauté algérienne.

Kahina travaille dans une boîte des disques et vient de prendre le bail d'un appartement en espérant obtenir la garde partagée de sa fille de neuf ans. On n'apprend pas exactement pourquoi Kahina a été victime de cet attentat contre sa vie. Quelle menace peut-elle représenter en tant que chanteuse pop dans son pays d'origine ou encore pourquoi n'a-t-elle pas eu au Québec la garde partagée de sa fille. Respectivement, ces actions symboliques signifient le lien de souffrance des femmes algériennes en contraste avec la population québécoise, et le désir de séparation et d'émancipation de la femme musulmane.

Kahina veut à tout prix abandonner sa culture, laisser son passé derrière elle et accepte très clairement la culture québécoise quand elle prend l'indépendance de son mari. Mais elle est toujours victime des caprices de son ex-mari quand elle tente de le rejoindre afin de récupérer sa fillette pour passer ensemble la veillée de Noël en famille.

Elle compte avec l'aide d'Amokrane pour récupérer sa fillette, bien qu'elle doit encore devenir dépendante de l'aide des hommes de sa communauté. Ce sont eux qui, grâce à leurs réseaux de communication, vont retrouver son ex-mari et l'amener dans un café algérien. L'endroit clé de la rencontre du pays (les deux côtés de l'Algérie se retrouvent au-delà des différences qui ont provoqué la guerre civile) et où elle résiste d'y participer, deviendra le lieu de rencontre autant avec son passé comme chanteuse ressuscitée qu'avec sa fillette.

La rencontre heureuse et rédemptrice de Kahina va avoir un fort impact sur la vie d'Amokrane. Non seulement il va rencontrer et en quelque sorte ressusciter son idole de jeunesse mais il va aussi retrouver sa famille. Il décidera finalement de rentrer à la maison pour manger la bûche de Noël en famille.

Conclusion

En adoptant un *happy-end*, le film utilise un symbolisme majeur des images répandues et répétées sans cesse du cinéma pour s'approcher autrement de l'inexplicable. En général, des films «sur la route», dans ce cas l'espace urbain de la ville, commencent par deux personnes qui souhaitent abandonner leur vie pour une autre meilleure. Sur le chemin de ces vies étonnantes, ils rencontrent les bonnes et les mauvaises personnes et surtout ils font un bilan de leur passé. Tous leurs problèmes seront ensuite résolus par une conclusion soit psychologique, physique ou spirituelle qui explique leur trajectoire.

Par contre, l'espace de la ville de Montréal n'est pas dans le film l'espace multiculturel par excellence où on voit la rencontre de plusieurs communautés y compris arabe, mais c'est surtout l'espace algérien bâti ailleurs. Comme dans la chaîne téléphonique humaine, comme ils l'ont nommée, où plusieurs compatriotes communiquent entre-eux par un réseau téléphonique par lequel ils s'informent sur les résultats des matchs et sur leur communauté. On voit des gens travaillant dans plusieurs secteurs de la ville, soit des ambulanciers, des livreurs, des mécaniciens, etc. en échangeant toutes sortes d'informations.

Par la trajectoire non-linéaire du taxi, le film adopte ainsi une approche narrative non-conventionnelle, plus à partir des gestes et des répétitions, pour faire valoir ses symboles en retrouvant dans ses multiples possibilités, comme dirait Agamben, sa potentialité de représenter ce que l'image ne laisse guère entrevoir, la complexité et les enjeux d'un concept-limite.

Référence

AGAMBEN, Giorgio. Au-delà des droits de l'homme: exil et citoyenneté européenne. *Tumultes*, No. 5. Figures de l'étranger: Immigrés, Nomades, Exilés (Novembre 1994), pp. 123-131.

AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. *Trafic* n. 1, hiver 1991, p. 31-36.

ARENDRT, Hannah. Nous autres réfugiés. *Pouvoirs* 2013/1 (n° 144), p. 5-16.

MCCREA, Christian. Giorgio Agamben. In: *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Felicity Colman (Ed.). Montréal, McGill-Queen's University Press, 2009, p. 349-359.

MOSS, Jane. Representing Montreal's Algerian Immigrants on Stage and Screen. *Quebec Studies*. Vol. 38, Fall 2004/Winter 2005, p. 25-35.

Notes

¹ Professor assistente de cinema e política no Departamento de Política da Universidade Ryerson, Toronto, Ontário, Canadá. HMoura@politics.ryerson.ca