

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HÔTEL CANADA?
RECHERCHE SUR L'IDENTITÉ ET LE SENS D'APPARTENANCE
CHEZ LES IMMIGRANTS ARABES AU CANADA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ALIAA KHACHOUK

FÉVRIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer ma profonde reconnaissance à mes deux directeurs Paul Tana et Catherine Saouter, qui ont dirigé mon mémoire, pour leur soutien, leurs conseils et leurs précieux commentaires qui m'ont permis de surmonter mes difficultés et de progresser afin de réaliser ce projet.

Je voudrais également remercier sincèrement les membres du jury Michel Caron et Loïc Guyot qui m'ont beaucoup aidée.

Tout mon travail s'est déroulé à l'UQAM et je tiens à remercier Michèle-Isis Brouillet, directrice de l'Unité des programmes de 2^e cycle en communication, faculté de communication. Margot Ricard, directrice de la maîtrise en communication, profil média expérimental, ainsi que Danielle Gariépy, assistante à la gestion des programmes d'études avancées. Un merci spécial à tous ceux et celles qui m'ont soutenue tout au long de mes études.

Et enfin, je voudrais adresser mes remerciements à mes collègues, la petite équipe, qui m'a beaucoup assistée dans le mémoire de création (le documentaire) surtout Andrée-Anne Roussel, Camille Gingras Aubry et Terence Chotard.

Un très grand merci à mes amis, les trois personnages du documentaire (Hôtel Canada?) qui ont donné au film une vraie vie. Merci de m'avoir aidée par votre participation dans ce projet, votre accueil, vos grands cœurs. Merci Marie Moukadem- Kasabji, Émile Mina, Afafe Brek.

À vous tous... mille mercis.

Je voudrais aussi dédier ce mémoire à Kokab et Malek.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA PATRIE	3
1.1 Patrie : définition et concept	3
1.2 Pourquoi étudier ce sujet?	4
CHAPITRE II	
LE CAS EXCEPTIONNEL DE LA DÉFINITION DU CONCEPT «PATRIE »	9
2.1 Valeurs de la patrie	9
CHAPITRE III	
L'ISLAMOPHOBIE ET LE SENS D'APPARTENANCE DES IMMIGRANTS (ARABES MUSULMANS) ENVERS LE CANADA	13
3.1 Identité de l'individu	13
3.2 Définition.....	15
Chapitre IV	
POURQUOI LA FORME DOCUMENTAIRE?	19
CHAPITRE V	
PRÉSENTATION DU PROJET	23
5.1 Biographie des personnges	24
5.1.1 Marie (45 ans) - veuve, Libano-Syrienne	24
5.1.2 Émile (72 ans) - Soudanien.....	25
5.1.3 Afafe (60 ans) - Syrienne	25
5.1.4 Antoine (14 ans) - fils de Marie	26
CHAPITRE VI	
LE CINÉMA-VÉRITÉ / DIRECT.....	27
6.1 Définition	27
6.2 Concept et méthodologie	30

CHAPITRE VII	
LES DÉMARCHES ARTISTIQUES	38
7.1 Le tournage, le récit et le temps dans le film.....	38
7.2 La postproduction	42
7.2.1 Le montage	42
7.2.2 Montage du son et mixage.....	46
7.2.3 Étalonnage / tirage	46
CONCLUSION	47
APPENDICE A.....	48
PLAN DE TRAVAIL ET ÉCHÉANCIER	48
APPENDICE B	49
DES SÉQUENCES DÉJÀ TOURNÉES.....	49
APPENDICE C	51
DIFFUSION DU FILM DANS LES FESTIVALS ET LES SALLES	51
BIBLIOGRAPHIE.....	52

RÉSUMÉ

Le mémoire présenté résume ma vision de l'identité et sens de l'appartenance chez les immigrants arabes au Canada. Les lignes générales de ce sujet dont je pourrais classifier les résultats dans le présent résumé sont:

De nos jours, le monde est plein de conflits de ce genre (trouver une identité) parce que nous sommes dans un temps où la révolution technologique envahit la terre et fait changer les critères essentiels qui ont été utilisés, auparavant, pour définir l'identité.

Par exemple, les valeurs anciennes comme la nation, la patrie, la culture, en rajoutant tous les attachements qui relient la personne avec les constituants de sa personnalité ou bien de son identité.

Chercher l'identité, ou bien le sens de l'appartenance, est une question qui ne touche pas uniquement les émigrants, mais également chaque personne dans le monde. En plus elle est essentielle et sensible; elle se pose et s'impose chaque jour et partout.

On partage en premier lieu notre humanité. Chacun parmi nous appartient à une identité culturelle différente de l'autre, celle qu'on doit défendre et garder pour garantir la richesse humaine et culturelle de notre monde.

Être immigrant veut dire appartenir à deux pays (natal et d'accueil) et avoir deux identités civiques différentes. Mais décider à quel pays on appartient est relié à l'identité culturelle qui est responsable de nous donner la reconnaissance et le respect de notre existence comme des membres de l'humanité qui ont les mêmes droits.

Le mémoire écrit /film se propose d'analyser le phénomène d'identité de l'immigrant, non seulement comme un phénomène d'immigration et d'intégration des immigrants arabes dans la structure sociale québécoise, mais aussi comme un aspect indissociable de leurs appartenances. C'est aussi un exemple de réussite, au-delà des mots, des rapports en tant que ponts créés entre la vie nouvelle et l'existence passée.

L'objectif du mémoire écrit /film sera de mettre en lumière la vie de quatre personnages arabes vivant au Canada depuis longtemps, mais ayant conservé leurs traditions et leur mode de vie. Ces personnages ont échappé aux rudes conditions de vie dans leur pays d'origine, mais continuent de considérer le Canada comme un hôtel. Un hôtel dans lequel ils ont pourtant l'intention de rester pour une période indéterminée.

La forme documentaire exprime le but de mon projet, évite ou essaie d'éviter le plus possible de transmettre un jugement précis aux spectateurs (la fonction de reportage), et tend en même temps à provoquer des questions en eux, des sentiments, des doutes, etc. La fonction de ce genre cinématographique résume ma définition du documentaire.

C'est bien là la méthodologie générale adoptée par le film, qui puise son essence et son objectif dans le cinéma-vérité sans se conformer littéralement aux lois qui le caractérisent et que nous avons vues dans certains films des premiers réalisateurs québécois. Nous avons suivi la logique la plus générale et essayé de mettre en œuvre notre vision spécifique dans la présentation et l'interprétation.

Mots clés :

- L'identité
- Immigrants
- Patrie
- Documentaire
- Cinéma-vérité

INTRODUCTION

La recherche d'identité et de sentiment d'appartenance de la part des immigrants arabes (qui constituent la plus grande communauté en croissance à Montréal) envers le Canada est le sujet principal du documentaire de mon mémoire-crédation (Hôtel Canada?). La question qui ressort de ce sujet/film est de savoir si le Canada est un hôtel pour eux ou bien une patrie.

Mais comment le Canada a-t-il été transformé en grand hôtel, avec ses portes ouvertes aux immigrants issus de milieux différents, afin que ceux-ci vivent dans la quiétude et loin des conditions difficiles ayant été la cause de la fuite de leur pays d'origine? En dépit de ces circonstances, le film dévoile que la majorité de ces immigrants entretiennent un sentiment d'appartenance à leur pays d'origine, en plus de celui d'appartenir à leur nouvelle patrie.

Ainsi, mon but dans ce film est de mettre en lumière la nature de l'appartenance des immigrants arabes au Canada et ses spécificités. Le film démontre que l'interdiction de la double nationalité n'affaiblirait pas le sentiment d'appartenance de ces immigrés à leur pays d'origine ni au Canada. La question de l'appartenance est associée à plusieurs circonstances : elle commence avec les petits détails de la vie quotidienne que les immigrants sont contraints d'adopter dans ce pays.

Par conséquent, l'objectif du film sera de mettre en lumière la vie de quatre personnages arabes vivant au Canada depuis longtemps, mais ayant conservé leurs traditions et leur mode de vie. Ces personnages ont échappé aux rudes conditions de vie dans leur pays d'origine, mais continuent de considérer le Canada comme un hôtel. Un hôtel dans lequel ils ont pourtant l'intention de rester pour une période indéterminée.

La question de l'appartenance/citoyenneté sera examinée à travers le parcours de ces quatre immigrants. En effet, nous comparerons les conditions de leur identité dans leur pays

d'origine avec les nouveaux critères de la citoyenneté acquis au Canada. Quels sont les principaux facteurs qui désignent cette appartenance?

Notre recherche est basée sur la première génération des immigrants au Québec, sachant que ceux-ci ont encore un attachement très fort à leur pays natal. Cependant, avant cela, il s'agit de trouver une définition claire et efficace au terme « patrie » : ceci est en effet un point très important pour commencer une recherche sur la question d'appartenance... Qu'est-ce qu'une patrie? Un lieu? Un temps ? Un travail ? Des souvenirs ? Ou bien est-ce un espace où l'on peut être libre de s'exprimer dans la plénitude de ses droits?

CHAPITRE I

LA PATRIE

1.1 Patrie : Définition et concept

Chercher une définition convenable pour les mots « patrie », « pays », constitue une mission assez difficile pour tout le monde : les points de vue sont multiples, chacun définissant son pays selon sa propre perspective. Mais ce qui est commun entre tous les points de vue, c'est l'idée qu'il existe des droits et des devoirs (dans le sens d'obligations). Un pays est un endroit où l'homme peut s'exprimer et avoir la liberté de pratiquer ses croyances politiques et religieuses.

Beaucoup d'entrevues que j'ai faites auprès d'immigrants de toutes les communautés ethniques à Montréal m'ont montré que chaque personne a une définition différente du mot « patrie ». Je peux résumer toutes ces définitions en disant que la patrie est un espace humain où l'homme peut être libre et entendu. Elle est un ensemble de besoins sociaux et économiques. La patrie est une entité spatio-temporelle où chacun peut exprimer son existence en tant que présence humaine. Mais il est à noter qu'un immigré et un autochtone ne donnent pas la même définition de la « patrie ». En effet, un immigré qui a quitté son pays voit cette question sous un autre angle. Ses liens avec sa mère patrie sont régis par de multiples facteurs (ou soucis) dont l'autochtone est libéré. Ainsi, les causes qui ont obligé l'homme à quitter son pays sont des éléments clés dans la détermination de son sens d'appartenance au pays d'accueil et, par là même, dans la formation de son identité nouvelle.

Pour bien expliquer notre propos, prenons comme exemple le personnage présenté dans notre

documentaire-mémoire de création : Marie. Cette personne a fui la peur (suite au régime dictatorial et à la guerre civile) à laquelle elle était exposée dans son pays et a cherché un autre endroit pour élever son fils librement et loin des menaces. Le pays refuge s'est avéré le Canada. Dans ce cas, la cause de la fuite de Marie entraîne clairement son attachement pour son pays d'accueil. En effet, le Canada représente un havre de paix et de sécurité, loin de l'emprise des dangers qui la menaçaient. Il s'agit là de sa définition de la patrie.

1.2 Pourquoi étudier ce sujet?

Une question se pose désormais : pourquoi étudier ce sujet?

En tant qu'immigrante, et après six ans passés au Canada, je me suis posé beaucoup de questions sur mon identité, mes attachements à mon pays d'origine et au Canada. Avant mon arrivée ici, j'avais l'intime conviction que le paradis se trouvait quelque part hors de mon pays. C'est pourquoi j'ai choisi d'émigrer.

Mes tentatives sérieuses d'appartenir à cette nouvelle société ont eu un résultat assez étrange : je ressens une appartenance extraordinaire à l'égard du Canada, sans pour autant que cela affecte mon attachement à ma terre natale. Dans une telle situation, mon identité a été partagée entre la certitude et l'incertitude de ma présence réelle : je me sentais sur un terrain qui bougeait sous mes pieds. Ce point de vue personnel a constitué le point de départ de mon projet de maîtrise. Les mots de Todorov résument d'une manière très claire mes liens sentimentaux envers mon pays natal et mon pays d'accueil :

[...] l'attachement au pays dont on est citoyen est civique plutôt que sentimental. En émigrant, je peux changer de pays et donc de solidarité ; en revanche je ne pourrai jamais avoir une enfance autre que la mienne. [...] On aime (ou on déteste) sa langue, le lieu de son enfance [...], mais on n'aime pas sa Sécurité sociale, sa Caisse de retraite [...] on leur demande simplement d'être fiables.¹

¹Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares*. Paris : Éditions Robert Laffont, S.A., p. 126.

Que ce soit entre deux pays différents, deux cultures différentes, ou deux vies différentes, je possède une expérience de vie marquée par ce va-et-vient continu, certainement enrichissant pour ma création artistique, entre deux sociétés apparemment contradictoires. Une double vie/identité qui mérite d'être documentée par et à travers les quatre personnages de ce projet/film. Ces personnages représentent d'une façon ou d'une autre le visage de la troisième identité : celle de l'immigrant.

Le projet/film se propose d'analyser le phénomène d'identité de l'immigrant, non seulement comme un phénomène d'immigration et d'intégration des immigrants arabes dans la structure sociale québécoise, mais aussi comme un aspect indissociable de leurs appartenances. C'est aussi un exemple de réussite, au-delà des mots, des rapports en tant que ponts créés entre la vie nouvelle et l'existence passée.

Être immigrant veut dire appartenir à deux pays (natal et d'accueil), et avoir deux identités civiques différentes. Mais le fait d'avoir une carte d'identité (registres officiels) d'un pays est-il une garantie d'appartenance?

Le projet/film démontre que l'adaptation à l'identité culturelle du pays d'immigration est la seule chose qui puisse donner au terme de « citoyen » le sens auquel prétend accéder l'émigrant. Il serait pertinent de noter que le respect simultané de l'identité culturelle du pays d'accueil et de celle du pays d'origine est une condition nécessaire pour garantir l'attachement de l'émigrant à son nouveau pays. Par ailleurs, ce projet confirme que l'appartenance à l'un de ces deux pays est directement liée aux critères spécifiques de chacun dans sa recherche d'identité propre. Ces critères sont amenés à donner à chacun une reconnaissance et un respect de son existence. Citons, à titre d'exemple, le concept des droits de la personne ainsi que toutes les conditions humaines qui permettent de vivre dans la dignité et dans la paix.

J'ai effectué une cinquantaine d'entretiens concernant ce sujet, ici au Canada, et en Syrie, mon pays natal. J'ai découvert que les opinions exprimées étaient différentes selon les

personnes, et que chacun avait sa définition propre des termes d'« identité » et de « patrie ». Chaque personne se base sur sa propre expérience de vie et sur les éléments qui constituent son identité. Beaucoup de gens n'ont pas une identité claire, bien qu'ils vivent chez eux, sur leur terre natale. Plusieurs ont été très précis quant à leur définition du sens d'appartenance. D'autres enfin ressentent toujours un conflit intérieur, basé sur la longue recherche d'une patrie attendue ou bien perdue (le cas de la Palestine). J'aborderai ces différents aspects dans cette étude.

Parmi les livres que j'ai lus, certains ont été écrits par des auteurs émigrés. Ces ouvrages sont : *j'ai vu Ramallah* de Mourid Barghouti², *les identités meurtrières* de Amin Maalouf³, et *la peur des barbares* de Tzvetan Todorov⁴. Ces auteurs ont donc élargi l'horizon de ma recherche, et ils ont ajouté un nouveau concept à traiter puis à analyser concernant ce sujet difficile. La conclusion la plus importante que j'aie pu tirer de ces lectures tient en ces deux questions délicates : jusqu'à quel point puis-je être neutre dans la façon de traiter ce sujet ? Et quel point de vue vais-je adopter?

Dans son livre « *les identités meurtrières* », Amin Maalouf, auteur français d'origine libanaise, s'interroge sur la notion d'identité : « Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne. [...] le mot identité est une notion relativement précise et qui ne devrait pas prêter à confusion ».⁵

Maalouf définit l'identité de la personne comme étant : « une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels ».⁶

Le second personnage que je présente dans mon documentaire s'appelle Afafe. Elle offre un autre point de vue concernant les effets de l'obtention de la nationalité canadienne. Afafe voit que ce document qu'elle tient en main l'a aidée à confirmer son identité en tant que

² Barghouti, Mourid. 2004. *J'ai vu Ramallah*. Paris : Éditions de l'Aube, 2004 (Traduction française).

³ Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.

⁴ Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares*. Paris : Éditions Robert Laffont, S.A.

⁵ Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 16..

Canadienne. Pour elle, l'acquisition des preuves de sa nouvelle nationalité est une fierté (victoire).

Maalouf ajoute que : « Ce qui détermine l'appartenance d'une personne à un groupe donné, c'est l'influence d'autrui.»⁷

En d'autres termes, Maalouf veut dire que c'est le regard des autres qui nous enferme souvent dans la plus étroite appartenance, mais c'est aussi lui qui peut nous en libérer.

Le personnage d'Afafe représente un exemple clair de l'opinion de Maalouf, quand elle nous raconte les sentiments de dévalorisation qu'elle subit tout au long de sa recherche existentielle en tant que femme. Depuis sa naissance, elle est en perpétuelle quête identitaire, quête qui est loin de toucher à sa fin, même au Canada. Elle jouit de tous ses droits en tant que Canadienne, mais, selon elle, le regard des Canadiens l'emprisonne dans la catégorie de l'arabe avec ce que ce mot/image signifie dans le monde occidental.

L'influence d'autrui nous amène aussi à aborder le contraste entre le « eux » et le « nous ». Nous, c'est le tiers-monde qui a subi, tout au long de son histoire, beaucoup de problèmes : le colonialisme, les régimes totalitaires, la pauvreté, etc. Ces difficultés sont les causes principales de ce qu'on appelle le rêve américain chez les gens du Moyen-Orient, rêve d'émigration à la recherche d'une vie meilleure pour eux et pour leurs enfants.

Le « eux », bien entendu, c'est le monde occidental qui a joué un rôle médiatique majeur dans le renforcement de l'idée d'infériorité de l'Orient. Todorov distingue l'appartenance civique à un pays de son appartenance culturelle. Il note que le fait d'être un citoyen d'un État veut dire avoir des droits et devoirs communs à tous les membres de cet État; en d'autres termes, l'appartenance à des structures administratives, à des solidarités nationales, à l'exercice des droits politiques et aux luttes partisans pour le pouvoir. Mais appartenir à une patrie, c'est avoir une identité culturelle commune.

⁷ Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, p. 33.

Todorov attribue la tendance à émigrer chez les jeunes gens des pays sous-développés à l'absence d'institutions politiques imitant le modèle occidental. Ces jeunes voient en l'Occident le symbole de la civilisation, alors que le reste de leur génération, les autres jeunes qui subissent la pauvreté, cherchent à devenir des membres actifs dans les institutions islamiques fanatiques afin de trouver et de confirmer leur identité.

À la fin du premier chapitre qui s'intitule (mon identité, mon appartenance) l'auteur aborde le sujet des immigrants faisant face à une autre culture menaçant leur propre identité. Il pose une question très importante : « qu'est-ce qui, dans la culture du pays d'accueil, fait partie du bagage auquel toute personne est censée adhérer? Qu'est-ce qui peut être contesté ou refusé? »⁸

Todorov dit que tous les problèmes seront résolus lorsque les immigrants auront conscience du respect des autres à l'égard de leurs appartenances, et lorsqu'ils ne se verront pas menacés. C'est exactement l'objectif que se sont fixé nos personnages dans le documentaire.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

CHAPITRE II

LE CAS EXCEPTIONNEL DE LA DÉFINITION DU CONCEPT « PATRIE » :

2.1 Valeurs de la patrie

Dans les lignes suivantes nous allons aborder une autre valeur de la « patrie », dans la perspective de lui donner une profondeur en tant que concept variable modifiable selon les données sociopolitiques et les conditions historiques du pays. Le mot « patrie » prend une signification différente pour la diaspora palestinienne. La première génération des palestiniens a été forcée de quitter son pays, a été déportée; alors que la majorité de la nouvelle génération palestinienne est née et a grandi loin de chez elle, dans des pays étrangers. Ces palestiniens ne connaissent pas leur terre natale. Ils revendiquent une appartenance forte et continue à un pays inconnu.

C'est une définition exceptionnelle du terme de « patrie » et un nouveau concept de l'expatriation que démontre Eman Haram, âgée de 50 ans. Cette artiste photographe palestinienne, après une enfance en Jordanie et quelques années à Dubaï, a passé l'essentiel de sa vie aux États-Unis. Elle décide de venir s'installer au Canada après les attentats du 11 septembre et après avoir fait face à de nombreux problèmes de discrimination du fait de son identité « arabe ».

Au cours de l'entretien que j'ai eu avec Eman Haram, elle m'explique qu'elle appartient plus à ses souvenirs dans ces pays qu'aux lieux. Le seul lieu dont elle revendique l'appartenance est la Palestine, bien qu'elle n'ait jamais connu ce pays.

Pour elle, comme pour tous les palestiniens, la patrie devient une idée abstraite : « La longue occupation a réussi à nous transformer, d'enfants de Palestine que nous étions, en enfants de « l'idée de Palestine » ». ⁹

La « patrie » devient une idée abstraite, car elle correspond à un long exil, une longue absence de chez eux, surtout pour toutes les générations qui sont nées dans des pays d'accueil, là où l'étranger prend clairement une définition propre :

L'étranger est celui auquel les braves gens disent : « Tu es ici dans ta deuxième patrie et dans ta famille »; lui qu'ils méprisent parce qu'il est étranger ou qu'ils affectionnent parce qu'il est étranger. Et ceci est plus dur que cela. ¹⁰

Dans *J'ai vu Ramallah* de Mourid Barghouti, l'auteur résume toutes les souffrances de l'émigration palestinienne, en donnant à l'exil un goût nouveau, au début du cinquième chapitre « Le séjour dans l'espace » ¹¹.

En effet, la patrie chez l'auteur n'est plus un lieu : au contraire, elle devient un temps. Un temps qu'il essaie de traverser à l'aide de ses différents périple dans plusieurs pays, en attendant son retour désiré.

Ma relation au lieu est en réalité une relation au temps. Je vis dans des espaces de temps dont j'ai perdu une partie et je possède encore l'autre, avant de la perdre, car je suis toujours sans lieu. J'essaie de retrouver un temps personnel disparu. Aucun absent ne revient entier. Rien ne se retrouve tel quel. ¹²

En nous appuyant sur cette idée, nous pouvons constater que les souffrances de l'exil palestinien imposent un sens unique et particulier, ce sens que l'on ne trouve pas chez les émigrés qui ont quitté leurs pays de leur propre choix.

⁹ Barghouti, Mourid. 2004. *J'ai vu Ramallah*. Paris: Éditions de l'Aube, 2004 (Traduction française), p. 91.

¹⁰ *Ibid.*, p 14.

¹¹ *Ibid.*, p 131.

¹² *Ibid.*, p 126.

Cette patrie est aussi, pour toutes les générations nouvelles de Palestiniens, un amour, un très grand amour, mais inconnu : « Quel est cet amour, alors que nous ne connaissons pas l'aimé? »¹³

Enfin, comment peut-il y avoir une identité s'il n'y a pas de patrie? Même ces attachements au « homeland » sont transformés en faveur du temps, et au détriment du lieu. Par conséquent, l'identité se réduit à une carte en carton, à des registres officiels et à rien d'autre.

L'histoire de Rania Arabie nous illustre cette idée. Cette dernière est née et a grandi au Kuwait. D'origine arabe palestinienne, sa famille a été déportée de Palestine en 1948. Elle a fui le Kuwait pour le Canada pendant la guerre du Golfe. Rania Arabie a toujours défendu la question palestinienne, à travers toutes sortes de débats et d'activités en relation avec cette cause.

Après vingt ans passés à Montréal, Rania Arabie décide d'aller à la recherche de son pays, « La Palestine », ce pays auquel elle n'a pas cessé de rêver tout au long de sa vie.

À son arrivée à Jaffa, elle s'est sentie étrangère : elle n'a pas trouvé ces liens et relations dont elle rêvait, en dépit de sa maîtrise de la langue arabe et de son accent palestinien. Elle n'a pas réussi à se fondre dans la culture locale.

Elle raconte sa déception après avoir visité la petite maison de ses parents et demandé aux occupants la permission de prendre quelques photos pour son père.

Enfin, à travers cette expérience, Rania Arabie conclut qu'elle considère Montréal comme sa vraie patrie et aussi celle de ses enfants. En effet, selon elle, la patrie est l'endroit où on se sent en paix et où on peut construire une vie sereine et heureuse.

¹³ *Ibid.*, p 89.

Toute sa relation avec la Palestine se résume à ces quelques souvenirs laissés par ses parents, quelques vieilles photos que son père avait ramenées avec lui le jour où il avait été forcé de quitter à la hâte sa maison à Jaffa.

« Notre patrie, c'est la forme du temps que nous y passons ». ¹⁴ Alors comment un Palestinien peut-il, à partir de cette phrase, avoir un pays s'il est né et a vécu ailleurs, loin de chez lui? Comment pourrait-il l'aimer s'il ne le connaît pas?

À la fin de son livre, Barghouti formule tristement l'expérience de Rania Arabie : « C'est donc ça, la carte. La carte de regroupement familial. Un carton plastifié vert avec mon nom et celui de *Ramallah*, le mot « marié », le mot « *tamim* » et un tampon palestinien ». ¹⁵

Cette idée de Mourid Barghouti nous rappelle Amin Maalouf, quand il définit l'identité de la personne comme étant : « une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels ». ¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p 63.

¹⁵ *Ibid.*, p 198.

¹⁶ Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, p. 16.

CHAPITRE III

L'ISLAMOPHOBIE ET LE SENS D'APPARTENANCE DES IMMIGRANTS (ARABES MUSULMANS) ENVERS LE CANADA :

3.1 Identité de l'individu

La culture est le facteur essentiel qui définit l'identité de l'individu dans ce qu'on appelle l'identité collective; les rapports sociaux sont liés aux rapports politiques.

En d'autres termes, on ne peut échapper à l'histoire politique d'une société quand on veut analyser le comportement culturel et social de cette société.

Étudier puis analyser l'identité de l'immigrant dans son pays d'accueil nous oblige à bien comprendre les données culturelles et sociopolitiques de ce pays, c'est-à-dire ses spécificités culturelles et identitaires. Dans notre cas, c'est le Québec qui se balance depuis longtemps entre laïcité et catholicisme. Une problématique remarquable se pose dans sa quête identitaire fondée sur son existence en tant que province francophone dans un immense pays anglophone.

Manifestement, la préoccupation identitaire des Québécois est plus forte que dans le reste du Canada. Le Canadien anglais, c'est déjà un "postethnique", une personne qui peut aussi bien être de souche écossaise que Polonaise ou Sud-Américaine. Les Québécois, eux, ont toujours cette idée qu'ils ont un "nous" à protéger.¹⁷

Le Québec, qui adopte ce que l'on appelle la laïcité ouverte, fait face au développement de

¹⁷ Leduc, Louise. 2009. *Les Québécois restent opposés aux accommodements*. Cyberpresse Canada. <http://www.cyberpresse.ca/actualites/quebec-canada/national/200910/26/01-915370-les-quebecois-restent-opposes-aux-accommodements.php>. Date de consultation: novembre 2010

l'islamophobie suite aux attentats du 11 septembre. Ce phénomène (l'islamophobie) joue un rôle très sensible et fondamental dans la définition du sens de l'appartenance chez les immigrés d'origine musulmane installés au Québec, et par conséquent dans la façon dont se construit également leur identité.

Une sorte de discrimination commence à apparaître chez les Québécois, appuyée par l'image présentée à travers les médias américains. Au cours des rencontres que nous avons faites et des débats que nous avons eus à propos de cette question, un certain nombre de personnes d'origine étrangère nous ont confié que les Québécois les traitent en fonction de leur couleur de peau, leur accent et qu'ils portent parfois même un regard méprisant sur les femmes voilées.

Dans un article tiré du centre des médias alternatifs du Québec, publié le 25 juillet 2008 et s'intitulant « Québec : question nationale et montée du chauvinisme anti-immigrant », on peut citer que :

Le développement de l'islamophobie suite aux attentats du 11 septembre 2001 n'a pas épargné le Québec et les femmes musulmanes voilées sont devenues aussi un facteur d'irritation pour bon nombre de nationalistes québécois et de féministes bourgeoises.¹⁸

Lors de la rencontre entre les associations musulmanes et les parlementaires québécois, le 30 septembre 2006, cette question fut l'axe principal des discussions, comme on peut le voir ci - dessous :

Le Centre Culturel Islamique du Québec (CCIQ) présente un mémoire sur la discrimination au Parlement de Québec. Nous avons rencontré une dizaine de députés et ministres et nous avons fait entendre notre voix sur la discrimination à l'emploi faite aux musulmans, hommes et femmes, et notre peur que cette discrimination touche nos enfants dans les écoles.¹⁹

¹⁸ Anonyme. 2008. *Québec . question nationale et montée du chauvinisme anti-immigrant*. Centre des médias alternatifs du Québec. <http://www.cmaq.net/fr/node/30579> . Date de consultation: novembre 2010

¹⁹ Info CCIQ. 2006. *Racisme et discrimination. Consultation publique. Présentation au Parlement de Québec Mémoire du CCIQ sur la discrimination et le racisme*. Centre culturel islamique de Québec. <http://cciq.org/index.php/RacismeConsultation.html?article=182>. Date de consultation: novembre 2010

3.2 Définition :

L'islamophobie : ce terme a été créé pour désigner la peur et les préjugés à l'encontre de l'islam et par la suite la peur et le rejet des personnes de confession musulmane.²⁰

Bien que le suffixe (phobie) présente un sens médical, l'islamophobie est un phénomène sociopolitique ayant envahi le monde occidental dans son ensemble : il n'est pas juste le fait du pays initiateur de ce phénomène, les États-Unis.

Le terme a exprimé au début des sentiments négatifs envers l'islam. Puis peu à peu, il a représenté une hostilité envers les idées islamiques (L'islam politique) et les musulmans pratiquants radicaux. Finalement, l'islamophobie est devenue un paradigme discriminatoire à l'encontre des personnes de religion musulmane en général.

L'islamophobie est née dans les années 79-88, par le biais des combattants de la liberté. Ces combattants forment un ensemble créé par les Américains pour lutter contre les pays qu'ils considéraient comme faisant partie d'un axe du mal. Elle s'est ensuite complètement transformée le 11 septembre 2001: les attentats contre les États-Unis ont en effet marqué le début d'une nouvelle période de l'islamophobie en tant que paradigme global sociopolitique où l'islam et les islamistes sont devenus l'ennemi principal. Par ailleurs, le terme de « terrorisme » apparaît en tant que menace pour la sécurité mondiale. Ce nouvel aspect du terrorisme a été formulé par les médias occidentaux -surtout américains - et a généré la diabolisation des musulmans dans le monde occidental.

Le 11 septembre 2001, les attentats-suicides de dix-neuf pirates de l'air (les terroristes) du réseau islamiste Al-Qaïda, marquent un grand changement et définissent la carte politique globale du XXI siècle. Ces attentats ont surtout donné une image très négative de l'islam et propulsé les islamistes au rang d'ennemis les plus dangereux au monde pour les États-Unis. L'islam et les islamistes ont également été considérés depuis comme la menace terroriste la plus importante pour la sécurité globale.

²⁰ WIKIPÉDIA. L'encyclopédie libre. *Islamophobie*. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Islamophobie>. Date de consultation: novembre 2010

Cet événement marque le début précis d'un revirement global des combattants de la liberté contre leur maître (les États-Unis). Il offre un prétexte fort à la politique américaine pour commencer une guerre médiatique contre ce qu'elle appelle (le terrorisme). Cette guerre a un début, mais n'a pas encore connu de fin. Le rôle des médias a permis d'amplifier le sentiment d'islamophobie. Ainsi, ce dernier a désigné à son tour la présence politique et sociale des Arabes et des musulmans immigrants dans la carte sociopolitique canadienne. Le Québec, qui adopte ce qu'on appelle la laïcité ouverte, fait face au développement de l'islamophobie, suite aux attentats du 11 septembre qui n'ont pas épargné la Province. Ce phénomène (l'islamophobie) joue un rôle très sensible et fondamental dans la définition du sens de l'appartenance chez les immigrants d'origine musulmane installés au Québec, et par conséquent dans la façon dont se construit leur identité.

L'exécution publique des femmes adultères en Afghanistan, la guerre civile en Algérie, le 11 septembre, le voile en France, les réactions violentes aux caricatures de Mahomet et au discours de Benoit XVI à Ratisbonne et, finalement, les accommodements raisonnables.²¹

Chakib Alal, un jeune pharmacien, immigrant d'origine Algérienne, a dit lors d'une entrevue que j'ai faite avec lui :

On pourrait espérer un respect et une action équitables de la part du gouvernement aux différentes religions déjà existantes sur le territoire canadien, mais à mon avis cela reste très loin d'être concrétisé, surtout avec les attaques actuelles envers tout ce qui est en relation avec l'islam à travers le monde.²²

Et il a rajouté, en parlant de la responsabilité des musulmans, de leur image au Québec que les musulmans ont aussi une part dans la recrudescence de l'islamophobie : les non-musulmans avaient toujours considéré le comportement des musulmans comme une référence pour juger l'islam. Hélas, « nul n'est parfait ».

Les immigrants de différentes ethnies au Québec et également au Canada continuent à s'attacher à un pays imaginaire, représenté dans ce cas par la communauté. Cet attachement

²¹ Rabahi, Mabrouk. 2007. *Le néo-intégrisme et les médias*. À bord. Revue sociale et politique. <http://www.ababord.org/spip.php?article102>. Date de consultation: novembre 2010

²² Khachouk, Aliaa. Entrevue avec Chakib Alal. Montréal.

existe afin de sauvegarder une identité trouble entre la certitude et l'incertitude de leur présence réelle en ce lieu qui bouge sous leurs pieds. Cet attachement à leurs traditions et à leurs valeurs les rend prisonniers de la même communauté, par le renforcement des relations interpersonnelles au sein de celle-ci, par les célébrations des fêtes ensemble, et aussi par la création dans chaque communauté d'une radio ou d'une chaîne de télévision où ils peuvent s'exprimer.

À l'occasion des fêtes du 40^e anniversaire de l'Université du Québec à Montréal et dans le cadre d'un colloque proposé par le Centre d'études sur les médias²³, une enquête sur l'attachement des communautés culturelles aux médias développait la proposition suivante :

Aux fins de la recherche, l'attachement correspond opérationnellement à une habitude de fréquentation d'au moins une fois par semaine d'au moins un média (télévision, radio, quotidien) du pays d'origine ou de la communauté culturelle installée au Canada, selon le cas. L'attachement « cumulé » à la communauté correspond donc à la fréquentation, sur une base hebdomadaire, de l'un ou de l'autre média de la communauté culturelle d'origine, qu'il s'agisse d'un média du pays d'origine ou d'un média ethnique.²⁴

Selon Todorov, le sens d'appartenance est une recherche de reconnaissance par l'être humain. Quand ce dernier ne trouve pas cette reconnaissance ailleurs, cela revient à l'enfermer dans sa communauté. Les propos de Todorov nous permettent d'élucider beaucoup de problèmes d'identité présents parmi les émigrants :

Si le regard des autres ne gratifie pas de mon excellence individuelle, je recherche la confirmation de mon être dans la communauté (de préférence valorisée) dont je fais partie.²⁵

L'attachement cumulé témoigne donc plutôt d'un attachement à une identité, à la communauté d'origine, à sa diaspora ou à sa culture, plutôt qu'au pays d'origine lui-même. La notion d'identité par rapport à l'islamophobie telle qu'elle existe au XXI^e siècle,

²³ Colloque datant du 5 février 2010, et effectué en coopération avec le Groupe de recherche et d'observation sur les usages et cultures médiatiques de l'UQAM

²⁴ Millette, Josianne ; Millette, Mélanie et Proulx Serge. 2010. *Attachement des communautés culturelles aux médias du pays d'origine et aux médias d'ici - Le cas des communautés haïtienne, italienne et maghrébine de la région de Montréal*. Groupe de recherche et d'observation des usages et cultures médiatiques (GRM). Université du Québec à Montréal. Centre d'étude sur les médias (CEM). Disponible sur : <http://www.cem.ulaval.ca/pdf/Resume.pdf>. Date de consultation: novembre 2010

²⁵ Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares*. Paris : Éditions Robert Laffont, S.A., page 111

représente un danger majeur, à une époque où le monde entier marche vers une identité globale, à un moment où les appartenances aux confessions, sectes, pays échappent à l'intérêt d'une identité communicationnelle globale, et où l'information numérique est le maître de cette communication.

Le fait de pousser les immigrants musulmans à s'échapper en direction de l'islam affaiblit le sens de la citoyenneté au Québec et au Canada. Ces immigrants appartiennent peu à peu à leurs confessions religieuses. La contradiction entre la mauvaise image qu'ont les Québécois de souche des immigrants et l'attachement de ces derniers à leur nouvelle identité, induit ce que l'on appelle « un suicide identitaire » des musulmans : ceux-ci effectuent pour certains des changements de nom, et tentent alors d'échapper à leurs origines.

L'immigrant est défini par sa visibilité ou sa culture : la couleur, le nom, l'accent ou son afrancophonie. Qui peut échapper à cet encadrement ? Entre ceux qui commettent un suicide identitaire en allant jusqu'à changer leur nom et ceux qui exacerbent cette visibilité dans un effet boomerang, les conséquences sont une assimilation/désintégration, que les lois de l'inconscient n'assimilent pas à un retour du refoulé pour ceux qui se renient, et une ghettoïsation du genre Montréal noir ou Jean-Talon.²⁶

Le Canada est-il un hôtel? Nous laissons la réponse ouverte, en invitant les gouvernements québécois et canadiens à assumer la responsabilité de leur pari, à savoir celui de permettre aux immigrants de devenir de vrais citoyens.

Le but de cette recherche académique est de répondre à cette question. Or, si le gouvernement local pense pouvoir faire des immigrants des citoyens québécois à partir de la deuxième et de la troisième génération, il est alors certain que le Canada s'est juste transformé en grand hôtel pour la première génération. Si tel est le cas, tous les efforts faits pour les aider à s'intégrer ne servent à rien.

²⁶ Rabahi, Mabrouk. 2007. *Le néo-intégrisme et les médias*. À babord. Revue sociale et politique. <http://www.ababord.org/spip.php?article102>. Date de consultation: novembre 2010.

CHAPITRE IV

POURQUOI LA FORME DOCUMENTAIRE?

Documenter des sentiments, la diversité des opinions, jouer sur la distance (l'espace) entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible, employer le « je », mon propre « je » dans ce jeu qui prend la forme d'un documentaire. De plus, m'éloigner de la représentation des faits réels en faveur du réel de la représentation, représente un défi que je veux relever dans ce projet.

La forme documentaire est, selon moi, un terrain de jeu où tous les composants du contenu informatif du sujet ainsi que les choix artistiques/techniques du film (avec ou sans voix off, avec ou sans musique, avec ou sans narration, les plans et la durée des plans) participent à reproduire le message voulu par le film.

La forme documentaire exprime le but de mon projet, évite ou essaie d'éviter le plus possible de transmettre un jugement précis aux spectateurs (la fonction de reportage), et tend en même temps à provoquer des questions en eux, des sentiments, des doutes, etc. La fonction de ce genre cinématographique résume ma définition du documentaire.

De plus, en tant qu'immigrante, je partage avec les personnages du film les mêmes soucis, problèmes, souffrances, réussites. Je trouve que le documentaire est une forme capable d'incarner tous les contrastes/contradictions entre deux vies, deux pays, deux temps; deux mondes dans lesquels chaque émigrant oscille en cherchant une stabilité identitaire.

Trois documentaires m'ont largement inspirée dans mon travail. Ce sont des œuvres cinématographiques qui abordent la réalité d'une autre communauté ethnique vivant au Canada : la communauté italienne. Ces films ont été réalisés par trois réalisateurs italiens pendant près de quarante longues années, de 1965 à 2009. Le premier est celui de Gianfranco Mingozzi, *notes sur une minorité*,²⁷ qui raconte les habitudes de vie des Canadiens d'origine italienne, ainsi que les problèmes et l'espoir qui y sont rattachés. Mingozzi, de par sa réputation, se rapproche du vécu quotidien des ouvriers italiens et s'acharne à dénoncer des problèmes majeurs, comme la fatigue, encourus par ces derniers au travail, afin de montrer la sévérité de leur train-train quotidien. Un élément qui différencie son approche de la mienne est le fait qu'il ait filmé les lieux de travail tout en étant accompagné par la voix d'un narrateur commentant tout au long de l'évènement cinématographique.

Une autre similitude entre mon travail et celui de Mingozzi apparaît lorsqu'il procède, à la toute fin du film, à une analyse des raisons fondamentales qui font du Canada un pôle d'attraction pour les gens quittant leur pays. On retrouve aussi dans son œuvre et comme dans la mienne, la problématique du traitement des nouveaux arrivants afin de bien les intégrer dans la société canadienne.

Un autre film m'a également beaucoup inspirée et s'approche étroitement de ma vision générale du documentaire : il s'agit de *Café Italia Montréal* de Paul Tana²⁸, datant de 1985. Tana utilise une technique cinématographique dans son film qui substitue les images d'archives par des scènes de fiction, en vue de remédier à la pénurie d'archives relatant l'histoire de l'immigration des Italiens au Canada. Cette technique est le point fort de la réalisation de Tana.

Café Italia Montréal insiste énormément sur l'idée de transporter les mœurs et les traditions italiennes, tous les petits détails qui parsèment le quotidien de cette communauté, dans un quartier montréalais : la petite Italie. Cette réalité exprime entre autres l'intensité de leur

²⁷ Mingozzi, Gianfranco. 1965. *Notes sur une minorité*. Film documentaire, 58 min 10 s. Montreal: Office national du film du Canada.

²⁸ Tana, Paul. 1985. *Café Italia Montréal*. Film 16 mm, docudrame, couleur, 81 min. Montreal: ACPAV.

attachement à leur terre natale, ce qui rejoint l'idée principale de mon projet de mémoire. Une dernière observation serait de mentionner que Tana s'attarde énormément au niveau des traditions italiennes (la nourriture, les soirées arrosées, ainsi que le stéréotype de jouer aux cartes dans les cafés, entre autres exemples). Cette manière de représenter la réalité se retrouve au cœur de mon projet, avec ma vision personnelle bien entendu. Par contre, contrairement à la façon de faire de Tana, il n'y aura pas de substitution d'archives par de la fiction.

Le troisième film qui m'a inspirée est celui de Giovanni Princigalli, réalisé au courant de l'année 2009, *J'ai fait mon propre courage*.²⁹ Ce film, contrairement aux deux autres, met précisément l'accent sur la vie intime et amoureuse des immigrants italiens à Montréal. Il y est donc question de leurs histoires d'amour abandonnées dans leur pays natal, ainsi que de la nostalgie à l'égard de leurs villages et banlieues d'Italie. Ce film raconte également une fin heureuse, alors que ces amants se retrouvent après plus de deux ans de dur labeur, laissant derrière eux une kyrielle de jours plus sombres, dépourvus de tout espoir, n'attendant que de retrouver leur amour. Princigalli axe ainsi beaucoup plus son film sur l'aspect psychologique de la communauté italienne. Il se focalise sur la souffrance engendrée par le fait de devoir s'éloigner de ses origines, et par le souci de veiller à son intégration parmi la société canadienne. Cet aspect plus intime proposé par Princigalli est un autre aspect similaire à mon projet, même si le style narratif est différent et si la façon d'utiliser les archives n'est pas la même. Finalement, j'affirmerais à l'égard des causes et des conséquences de l'immigration italienne au Canada que j'éprouve énormément d'admiration dans la manière qui a été privilégiée par ce réalisateur en ce qui concerne les interviews.

Je favorise plusieurs facteurs dans l'analyse des trois films mentionnés plus haut : la narration, le temps cinématographique associé au documentaire ainsi que les archives. En ce qui concerne Tana, le jeu de couleurs entre le temps présent et les archives ont un impact majeur. De même, les costumes et la mise en scène des fausses archives (fiction) donnent la sensation au spectateur qu'elles sont authentiques. Cependant, il ne faut pas oublier que ces

²⁹ Princigalli Giovanni. 2009. *J'ai fait mon propre courage*. Film documentaire, 50 min. Montreal: Istituto Italiano di Cultura.

trois films ne font qu'effleurer l'idée principale rattachée à l'objectif de mon projet. De plus, une différenciation importante est à faire entre mon projet et ces trois réalisations cinématographiques : en effet, je n'aborde pas l'histoire de l'immigration arabe, ni la vie des immigrés au travail. Pour ma part, je vais plutôt me concentrer au niveau des relations existantes entre l'exil du pays d'origine et le Canada. Je souhaite ainsi mettre en avant les responsabilités du gouvernement canadien qui y sont rattachées.

CHAPITRE V

PRÉSENTATION DU PROJET

Dès la fin du premier jour de tournage, après avoir filmé avec Marie, Antoine, Émile et Afafe, j'ai constaté que le scénario du film allait être réécrit par ces quatre personnages. J'ai découvert devant moi des caractères spéciaux, pouvant représenter par leurs sentiments et leurs histoires, une part assez large des émigrants arabes. Ils peuvent aussi transmettre beaucoup des idées qui constituent le squelette de mon sujet principal. Les directives de Paul Tana et de Catherine Saouter ont renforcé cet aspect, cette vision.

Le tournage soustrait beaucoup de personnages que j'ai déjà décidé de filmer en faveur d'un petit groupe d'amis. Le nouveau synopsis se formule comme suit :

Suspendus entre deux temps (passé/présent), et deux pays (natal/d'accueil), quatre amis arabes immigrés au Canada racontent chaleureusement leur nouvelle vie/identité, en exprimant les causes cruciales derrière leur décision de quitter leur pays. Ces causes deviennent des éléments essentiels lorsqu'il s'agit d'interpréter leur degré d'appartenance au pays d'accueil et l'intensité de leur volonté de devenir des citoyens canadiens, poussés qu'ils sont par une quête identitaire et humaine.

Malgré leur fuite dans un monde ouvert et très libre, le passé (= les pays moyen-orientaux) les rattrape et dévoile leur perte de capacité à contrôler leurs choix de vie.

D'un autre côté, le présent (= Canada) les aide à reformuler leurs liens avec leur nouvelle vie, et à faire de leur mieux afin d'appartenir à ce nouveau pays qui leur a dit « Soyez les bienvenus, vous êtes chez vous ».

Ce film est axé sur l'aspect psychologique et sociopolitique de la communauté arabe, sur la

souffrance engendrée par le fait de devoir s'éloigner de ses origines, et de veiller à son intégration dans la société canadienne.

Le film se penche sur le vécu quotidien de ces personnages arabes en se demandant si la somme des droits (humains, sociaux, nationaux) qu'ils ont acquis au Canada brise ou renforce leurs relations avec leur pays d'origine. Il pose la même question par rapport au pays d'accueil. Il questionne aussi sur le comment et le pourquoi de ces phénomènes.

À partir de ces questions, le récit du film se veut intrigant, tout en exposant dans le même temps des moments assez délicats et sensibles du quotidien. Il est important alors de bien faire le contraste entre les choix de vie que ces individus croient avoir atteints au Canada et les conditions de vie qu'ils ont eues chez eux. Il s'agit également de rendre compte de la grande nostalgie et de l'enracinement profond du sens d'appartenance de ces personnages à leur terre natale.

5.1 Biographie des personnages

5.1.1 Marie (45 ans) - Veuve, Libano-Syrienne

À la recherche d'un pays où elle pourrait vivre sans peur, Marie fixe son choix sur le Canada. Pourtant, quinze ans après son installation, elle constate qu'elle est incapable de se débarrasser de sa peur.

Marie représente le manque de la liberté personnelle, la peur que la plupart des populations dans les pays moyen-orientaux subissent. Elle est triste, surtout après avoir constaté que le changement de son comportement est impossible. En effet, selon elle, l'être humain n'arrive pas à prendre conscience de la peur qui s'implante dans son comportement jour après jour. Qui plus est, dans le même temps, il ne peut pas se libérer de cette peur d'un seul coup. Marie apprend à exercer sa liberté personnelle et sociale pas à pas.

Elle lutte fortement contre ces obstacles (la peur, le manque de liberté) afin de garder son fils Antoine « non contaminé», à l'abri de ses pertes personnelles.

5.1.2 Émile (72 ans) - Soudanien

Émile est un vieux Soudanien libéral/chrétien qui observe avec profonde tristesse la division de son pays en deux parties (Nord /Sud). Il a quitté son pays depuis 40 ans afin de chercher une vie meilleure pour ses enfants.

La fuite d'Émile est le résultat du conflit religieux islamiste qui constitue également un des traits principaux du panorama des pays arabes. Ce conflit religieux a commencé au début de la guerre froide, dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Les régimes militaires et l'esprit conservateur religieux musulman constituent des traits essentiels de la société orientale, et sont responsables de la fuite d'un grand nombre d'immigrants arabes partout dans le monde.

Émile a également souffert du régime militaire au Soudan ; il a été fait deux fois prisonnier à cause de son attitude à l'égard du régime alors en place.

Il est désormais à la retraite, tranquille, il passe son temps à cuisiner. Il voit que le Canada est le paradis sur terre, au sein duquel il peut vivre en paix avec ses enfants et ses petits-enfants.

5.1.3 Afafe (60 ans) Syrienne.

Par ses questionnements existentiels en tant que femme, ce personnage représente la quête de la plupart des femmes arabes.

Afafe cherche depuis toujours son nom et sa liberté personnelle, loin du pouvoir masculin, dans une société qui n'accepte pas l'assurance et l'indépendance d'une femme, ces traits étant considérés comme réservés aux hommes.

Son sentiment de marginalité domine sa vie depuis son enfance, ce jusqu'à l'obtention de sa nationalité canadienne dont elle est très fière. Mais le fait d'être arabe dans une société occidentale réveille encore une fois ses sentiments d'infériorité.

Avec Afafe, on découvre la différence entre le Canada et son pays d'origine pour tout ce qui concerne les composantes de la qualité de "citoyen", et surtout la relation de celui-ci avec son gouvernement. Afafe a été profondément frustrée dans son sentiment de citoyenneté dans son pays natal (à titre d'exemple : le rôle de la police dans la vie quotidienne).

5.1.4 Antoine (14 ans) : Fils de Marie, né à Montréal

Ce personnage représente la deuxième génération d'immigrants qui a une identité plus stable que ses parents et un sens clair d'appartenance au Canada, bien qu'il soit toujours balancé entre deux cultures (arabe et canadienne). Ce chevauchement lui confère une grande richesse humaine, sans pourtant lui épargner certaines contradictions sur le plan personnel.

CHAPITRE VI

LE CINÉMA-VÉRITÉ / DIRECT

6.1 Définition :

« Le direct est un moyen, non pas une fin en soi ». ³⁰

Pour éclairer le concept que nous avons pris comme une approche essentielle de notre démarche artistique et qui nous a également fortement inspirés tout au long de la réalisation du film, nous allons nous appuyer sur quelques références d'ouvrages qui ont abordé la notion d'école du cinéma-vérité. Ex : le dictionnaire du cinéma québécois, L'office national du film et le cinéma canadien (1939- 2003), et aussi l'aventure du cinéma direct revisitée.

Le terme cinéma-vérité a été employé pour la première fois en 1961 par Edgar Morin « au moment de la sortie du film *Chronique d'un été* (de Jean Rouch et d'Edgar Morin). À Cannes en 1961. Cependant, l'affiche publicitaire de ce film disait précisément : « pour un nouveau cinéma-vérité ». » ³¹

Dans cette étude, on emploie l'expression cinéma-vérité plutôt que celle de cinéma direct malgré le fait que le terme direct a prédominé après 1963. Le choix qui a motivé l'utilisation du mot « vérité » est une raison personnelle, car on voit que le reflet sonore de vérité est beaucoup plus fort que le terme direct. En tout cas, les termes désignent le même sens / mouvement.

³⁰ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 14

³¹ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 11

« Bref, contre ce terme malheureux de cinéma - vérité, Mario Ruspoli proposa au M.I.P.E. – TV. De Lyon, en mars 1963, celui de cinéma direct, qui est moins restrictif et qui (pour peu que l'on veuille bien s'entendre sur les mots employés) dit assez bien ce qu'il veut dire : cinéma en prise « direct » sur le vécu (...). Il définit d'une manière générale, une attitude (esprit), des méthodes et des techniques propres à ce nouveau cinéma (de format 16 mm) qui vit le jour simultanément dans divers pays ».³²

L'auteur explique la conception d'Edgar Morin concernant ce nouveau genre en ces termes : « en ce sens que le cinéma préconisé par Morin se distinguait de la « caméra-voleuse » vertovienne et d'un cinéma tout entier orienté vers le monde des machines et des techniques, en se tournant vers le vécu, vers l'homme incarné dans le réel et, surtout, doté de sa parole (contrairement à ce qui se passait dans le cinéma traditionnel) ».³³

Le défi de notre adaptation de cette école prend sa force de la définition de sa fonction qui a été déterminée par Gilles Marsolais: « Le nouveau cinéma-vérité « permettait de remettre en question les vérités couramment admises, en pénétrant au cœur du vécu, et d'établir une communication entre les êtres ».³⁴

Dans une autre page du même ouvrage de référence, Marsolais résume ce genre cinématographique au niveau technique et déclare sa façon de capturer la vérité :

« Il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16 mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner « sur le terrain » la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'évènement au moment même où il se produit. Il s'agit d'un cinéma qui tente de coller le plus possible aux situations observées, allant même jusqu'à y participer, et de restituer honnêtement à l'écran la « réalité » des gens et des phénomènes ainsi approchés ».³⁵

³² Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 11,12

³³ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 11

³⁴ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P. 11

³⁵ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P. 12

Dans la table ronde du 15 février 2000, l'un des pionniers du cinéma-vérité québécois, Michel Brault, définit cette approche en faisant un lien avec un développement technique : celui du son synchronisé,

« pour moi le cinéma direct, ou le cinéma-vérité et le cinéma direct ensuite, n'existe qu'à partir du moment où il y a du son synchrone, il y a des tas de films comme *Les Raquetteurs* dans les années trente et quarante. »³⁶

Le dictionnaire du cinéma québécois, qui réserve cinq pages afin de parler de cette victoire québécoise, identifie le cinéma direct en tant qu'une empreinte de l'identité cinématographique du pays :

« Cinéma direct. Les années 60 sont particulièrement fertiles pour le cinéma québécois. Cette période, riche d'audaces, d'innovations et de réussites incontestables, se déroule essentiellement sous le signe du cinéma direct ».³⁷

Le dictionnaire ajoute que « ce mouvement a vu le jour simultanément en France, aux États-Unis et au Québec ».³⁸

Toutefois, l'émergence de la branche française du cinéma-vérité n'échappe pas aux ressources québécoises par les maîtres québécois de ce genre cinématographique comme Zéau. En effet, Caroline Zéau mentionne dans son livre :

« C'est donc finalement en France, aux cotés de Jean Rouch et de Mario Ruspoli que Michel Brault fera un pas de plus en prenant une part active à l'émergence de la branche française du cinéma direct, un temps nommé (cinéma-vérité), et cette expérience bénéficiera au développement du cinéma direct canadien à plusieurs titres ».³⁹

Le reflet de la technologie, de nos jours, a largement ouvert les portes devant ce que l'on appelle le cinéma numérique, par l'arrivée des petites caméras numériques portatives en remplaçant l'ancienne technique qui a été utilisée à l'émergence du cinéma-vérité il y a 50 ans basée sur le 16 mm et le son synchronisé. Sur bande magnétique, ces caméras

³⁶ Zéau, Caroline, *L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), éloge de la fragilité*, P.I.E. PETER LANG S.A. Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006, p. 286

³⁷ Coulombe, Michel et Jean, Marcel, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Les Editions du Boréal, 2006, p. 140

³⁸ Coulombe, Michel et Jean, Marcel, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Les Editions du Boréal, 2006, p. 140

³⁹ Zéau, Caroline, *L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), éloge de la fragilité*, P.I.E. PETER LANG S.A. Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006, p. 290

numériques d'aujourd'hui constituent une incroyable avancée technologique, de la synchronisation du son avec l'image. Elles sont devenues si performantes, flexibles, fluides et relativement peu coûteuses. Ceci a donné lieu à des possibilités de productions indépendantes des jeunes réalisateurs documentaristes. Cela a aussi servi à élargir le champ des tentatives expérimentales dans le cinéma-vérité et le cinéma en général, en plus de réduire de nouveau l'équipe de tournage à deux personnes, soit le réalisateur et le directeur de la photographie et même parfois, à réduire cette équipe à une seule personne (le réalisateur). Cette technologie est aussi fortement présente dans la postproduction par les logiciels du montage hyper numérique qui, à son tour, a remplacé la Maviola, l'ancienne machine de montage en réduisant en même temps la durée du montage de chaque film à quelques heures. Je parle ici d'une expérience personnelle avec la Maviola sur laquelle j'ai passé dix ans de mon métier en tant qu'une monteuse et une assistante du monteur. Au niveau technique, j'ai touché de très près à l'empreinte du cinéma numérique par tous les projets indépendants que j'ai réalisés avant, avec de très petits budgets et parfois même sans budget, qui est le cas dans le documentaire de mon mémoire et par la petite équipe qui m'a assistée.

6.2 Concept et méthodologie

En effet, j'ai pris le risque d'aborder le cinéma-vérité au sein même de son territoire d'origine, le Canada et les États-Unis d'Amérique. À cette décision s'ajoute le fait que je vis ici à proximité des productions de l'Office national du film du Canada : on doit en effet à cette structure l'affermissement de cette école artistique cinématographique, à travers un grand nombre de directeurs pionniers qui ont gravé leurs noms en tant que parents de cette mouvance.

L'aventure extraordinaire du cinéma direct commence presque simultanément dans trois pays : les États-Unis, la France et le Canada. Ici, c'est à l'ONF qu'elle prend son envol et elle est étroitement liée à l'histoire de l'équipe française. En effet, c'est avec cette nouvelle façon de faire du documentaire que les créateurs francophones vont, au

début des années 1960, prendre leur place au sein de l'ONF et donner au cinéma canadien-français son identité.⁴⁰

À travers les films classiques que j'ai vus au Canada (Michel Brault, Gilles Groulx, Pierre Perrault), j'ai commencé à me sensibiliser à la logique qui régit ce type ou cette approche du film documentaire. J'ai essayé de réaliser mon film en répondant exactement à mes attentes, c'est-à-dire en employant le cinéma-vérité non pas à travers une logique de reportage (c.-à-d. rapporter l'histoire), mais plutôt à travers le questionnement de la réalité, de la vérité.

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité.⁴¹

Ainsi, comme le dit Gilles Groulx, l'histoire exposée est un prétexte en vue de présenter ce à quoi elle aboutirait : les questions qu'elle pourrait soulever. La fable elle-même perd de sa valeur en tant que telle et devient un moyen au lieu d'être une fin. «Un cinéaste est un journaliste : il doit informer et commenter. Ce qui compte, pour moi, dans un film, c'est la morale, c'est ce que l'auteur exprime. La technique n'a aucune valeur en soi. «L'histoire» aussi n'a pas de valeur, c'est le prétexte au film, c'est comme le modèle pour un peintre impressionniste.»⁴²

Alors, le thème du film n'est plus un objectif en soi. L'objectif est de faire voir ce qui n'a pas été filmé et de faire entendre ce qui n'a pas été dit. Je veux ainsi provoquer l'audience à se conscientiser sur le fait qu'il y a d'autres immigrants dans le monde, des gens qui ont quitté / changé leur « pays- mère » en cherchant à l'extérieur un paradis prévu. Le message caché du film prend la forme d'une invitation aux peuples des pays qui vivent en paix, à penser aux pays qui subissent des guerres, la famine, le manque des droits de l'homme. Cela est présenté dans le film par ces personnages qui parlent en riant des conditions cruciales de chez eux.

⁴⁰ Office National du Film du Canada. ONF. *Sélections. Marc St-Pierre. Le cinéma direct à l'ONF ou la consolidation de l'équipe française.* http://www.onf.ca/selections/marc_st-pierre/le-cinema-direct-lonf-ou-la-consolidation-de-lequipe/ Date de consultation : avril 2011

⁴¹ Morin, Edgar. 1980. *Cinéma et vérité. Synesthésie 2. Dossier Compatible / Incompatible.* <http://compatibleincompatible.synesthesie.com/edgar.html>. Date de consultation : avril 2011

⁴² La Crue. 1964, en : Office National du Film du Canada. ONF. *La Collection Mémoire. Gilles Groulx. Biographie.* <http://films.onf.ca/collection-memoire/cineastes.php?bid=83&&exp=Gilles%20Groulx>. Date de consultation : avril 2011

Ces idées pourraient éclairer ce à quoi j'essaie d'arriver à travers les histoires des personnages de mon film. Certes, ils racontent leurs mémoires (journaux intimes, aventures), ils y dévoilent leur attachement et leur appartenance au Canada qui les a accueillis et leur a assuré les conditions de la citoyenneté. Mais le défi que je veux relever, c'est que le film puisse amener le public à se poser des questions sur les circonstances vécues par les gens dans les pays qu'ils ont quittés et qui les ont accablés.

Pourquoi les gens sont-ils partis à la recherche d'une vie meilleure, de leur humanité et par là même de leur citoyenneté? Il s'agit également de se poser des questions sur le grand nombre de jeunes qui, n'ayant aucun espoir de se réaliser dans leur pays, tentent de réaliser le rêve américain ou le rêve européen en émigrant vers des pays qui, espèrent-ils, vont leur assurer un droit qu'ils ont perdu dans leur mère patrie..

Il est important de noter que les révolutions arabes qui ont notamment cours en Tunisie, en Égypte, puis en Syrie (mon pays natal) ont eu un effet assez important auquel je ne peux pas échapper; surtout avec un sujet comme celui-ci qui étudie l'identité des immigrants arabes et les effets du printemps arabe sur l'identité arabe dans le monde entier. J'ai profité de mes participations aux manifestations pour soutenir les peuples arabes pour filmer de bons rushes qui montrent mes trois personnages en train de chanter dans les places montréalaises pour la liberté chez eux, en portant les deux drapeaux; le canadien et l'arabe en même temps.

Des films comme (*pour la suite du monde, les raquetteurs, Acadie, l'Acadie?!?*), ont posé les jalons de ce type de cinéma et influencent déjà un grand nombre de jeunes réalisateurs documentaristes, bien que leurs expériences et leurs films n'aient pas été suffisamment traités (analysés). Je cite, entre autres, la réalisatrice québécoise d'origine égyptienne (Tahani Rached) et son film *Beyrouth ! «À défaut d'être mort»*⁴³, datant de 1983. Le lieu de tournage se situe dans l'une des banlieues de Beyrouth abritant les victimes libanaises des massacres israéliens, expulsées de leur maison. Chaque famille a compté plusieurs martyrs et plusieurs

⁴³ Rached, Tahani. 1983. *Beyrouth ! À défaut d'être mort*. Film documentaire, 57min 6s. Libano: Centre National du Cinéma du Canada.

personnes perdues. Ce film a attiré mon attention par la façon de filmer les scènes et la façon avec laquelle la réalisatrice a exposé la souffrance de ces gens déshérités et leurs histoires d'une extrême cruauté. La caméra a transposé des petits détails de leur vie quotidienne, enregistrant l'absence totale de conditions de vie humaine. Ils ne racontent pas uniquement leurs histoires et leurs souvenirs des massacres auxquels ils ont été exposés; la réalisatrice les a présentés parfois dans une situation de dialogue intérieur, d'autres fois s'adressant à Dieu, le questionnant et lui faisant grief de ce qu'ils endurent.

L'importance de ce film dans son appartenance au cinéma-vérité provient de la simplicité d'exposition de la réalité et du pouvoir qu'a la caméra de s'approcher le plus possible des détails minimes, à tel point qu'elle se présente comme l'un des personnages du film et non comme un observateur. Elle devient ainsi une sorte de poitrine contre laquelle ils peuvent épancher toutes les peines de leur vie misérable.

Un autre film qui, à mon avis, appartient au cinéma-vérité et qui m'a profondément impressionnée, est *Les enfants d'Arna*⁴⁴. Dans ce film datant de 2005, le réalisateur Juliano Khamis présente les malheurs des enfants de Jenin en Palestine, à qui il était interdit de grandir comme tous les enfants du monde. Ces enfants s'entraînent sur le plateau d'un théâtre avec Arna, une dame juive partisane de la cause palestinienne. Le tournage du film s'est échelonné sur dix ans, ce qui lui a permis d'observer ces enfants à travers leurs rêves d'enfance qui, dix ans plus tard, s'étaient évanouis. Les enfants sont devenus les fedayins les plus acharnés contre l'occupation israélienne et avancent vers la mort dans des opérations kamikazes, alors qu'ils n'ont que vingt ans à peine.

Il va sans dire que ce film peut être comparé à celui de Raymond Depardon, *La vie moderne*,⁴⁵ dont le tournage s'est aussi étalé sur dix ans et qui a transposé la vie des paysans oubliés de la campagne française. La comparaison de ces deux films me permet d'exposer mon point de vue sur ce que l'on appelle le cinéma-vérité. Le film de Depardon, qui a

⁴⁴ Khamis, Juliano et Danniell, Danniell. 2005. *Les Enfants d'Arna*. Film 16 :9, couleur, 84 min. Paris : Memento production.

⁴⁵ Depardon, Raymond. 2008. *La vie moderne*. Film 35 mm, couleur, 88 min. Paris: Claudine Nougaret.

particulièrement retenu l'attention des spectateurs, s'est basé sur la présentation du réel, mais avec un esprit documentaire sec. En effet, la caméra y est toujours en position d'observateur. Elle ne présente pas la réalité de façon à inciter le spectateur à imaginer au-delà de ce qu'il voit. *Les enfants d'Arna*, au contraire, explore les sentiments des personnages présentés et nous transmet, avec une extrême intimité, leurs histoires. Ainsi, en tant que spectateurs, nous avons pu observer, dans ce qu'on raconte à travers les personnages, une vie qui se perpétue chez toutes les générations de Palestiniens vivant sous l'occupation israélienne. Par conséquent, l'histoire du film explique une longue période de la vie des Palestiniens et non pas un laps de temps précis. Ajoutons à cela que la caméra, tout au long du film, ne connaît aucun moment de répit ; elle nous donne l'impression qu'elle est l'un des personnages et qu'il n'y a aucune barrière entre elle et les autres éléments du film. Cet aspect n'est pas présent chez Depardon où la caméra se tient devant les bons paysans comme si elle les soumettait à un interrogatoire.

À travers cette petite explication, je voudrais souligner que ma caméra essaie de jouer le même rôle que celle de Juliano Khamis, à savoir disparaître parmi les personnages, se concilier avec leurs souvenirs et ressentir ce qu'ils ressentent.

Nous pouvons faire ici un important rapprochement entre *Les enfants d'Arna* et mon film concernant la présence de plusieurs langues : cela constitue un facteur très utile afin de confirmer la réalité et de s'éloigner de tout embellissement ou ornementation. Dans mon film, les personnages utilisent trois langues : l'arabe, le français et l'anglais. Bien que tous les trois parlent l'arabe, ils utilisent également dans leur parler ordinaire l'anglais et le français, qui sont deux langues officielles au Canada. Les personnages emploient le français et l'anglais avec un accent étranger, et entremêlent parfois les trois langues en même temps, ce qui au Canada commence à s'appeler la troisième langue. Par troisième langue, on entend la langue de l'émigré où interfèrent plusieurs idiomes dans la dualité de la coexistence, la dualité de deux temps (passé et présent), la dualité de deux pays (d'origine et nouveau), la dualité de deux cultures (canadienne et arabe). Cet ensemble de dualités résume la définition de ces gens-là en tant qu'immigrés évoluant dans des orbites de dualités et d'identités. C'est ce qui

explique le souci principal de notre film : cette oscillation qui engendre une identité hésitante dépourvue de clarté et dont le titre principal est l'absence de stabilité.

C'est bien là la méthodologie générale adoptée par le film, qui puise son essence et son objectif dans le cinéma-vérité sans se conformer littéralement aux lois qui le caractérisent et que nous avons vues dans certains films des premiers réalisateurs québécois. Nous avons suivi la logique la plus générale et essayé de mettre en œuvre notre vision spécifique dans la présentation et l'interprétation.

Nous devons signaler ici que notre choix du cinéma-vérité n'est pas dû à des conditions de faiblesse dans la production (qui étaient à l'origine de l'apparition d'un tel cinéma au Canada dans les années soixante). En d'autres mots, notre choix du cinéma-vérité ne vient pas d'un manque de moyens financiers en tant qu'un projet d'un étudiant, mais plutôt, comme nous l'avons signalé précédemment, à la conception générale de cette école, conception qu'Edgar Morin a affirmée lorsqu'il a parlé des trois sortes de cinéma : «Pour Edgar Morin, le cinéma-vérité est l'aspect humain du documentaire [...] Il n'y a pas d'art, s'il n'y a pas un auteur»⁴⁶. Edgar Morin confirme le postulat de Rossellini. Il pense qu'il y a trois sortes de cinémas : un cinéma commercial qui dépend du producteur, un cinéma d'art qui dépend de l'auteur et un cinéma qui dépend de la réalité vécue, enregistrée ou provoquée par la caméra : c'est le cas du cinéma-vérité. « Dans le cinéma-vérité, pratiquement, il n'y a plus d'auteur (...) au sens classique du terme ».⁴⁷

Nous optons ici pour le cinéma-vérité où l'auteur meurt et où c'est le personnage qui écrit, à ce moment-là, devant la caméra, sa propre présence.

Le cinéma-vérité se traduit dans le film par une foule d'éléments que nous avons adaptés pendant le tournage et qui seront utilisés pour le montage. À titre d'exemple, nous avons

⁴⁶ *Hommes et caméras*. 22 Mars 1964. Extrait de l'interview de Roberto Rossellini

⁴⁷ Institut National de l'Audiovisuel. France. INA. *Art et culture. Cinéma. Edgar Morin parle de cinéma-vérité*. <http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/I08015623/edgar-morin-parle-de-cinema-verite.fr.html>. Date de consultation : avril 2011.

privilegié la façon d'agir et de réagir des personnages devant la caméra en captant les moments les plus sensibles chez eux.

À son tour, la caméra se présente aux personnages en tant qu'amie et non en tant qu'agent de police, ceci afin d'éviter que le film soit un reportage télévisuel. La caméra tente de s'approcher du personnage d'une manière intime et chaleureuse.

Le cinéma direct s'incarne aussi dans le film par l'absence de prises de vue fixes; en privilégiant le mouvement, je relie la définition théorique de l'identité à son essence (valeur instable, elle est toujours en mouvement).

L'absence d'éclairage artificiel, au bénéfice de la lumière naturelle pendant le tournage, renforce également ma tendance à enregistrer le vécu d'une manière réelle.

Le choix du cadrage, de type reportage, montre clairement à quel point je compte sur les petits détails pour transmettre/ provoquer l'invisible par le visible filmé.

Pourquoi cette quête de l'invisible? me suis-je demandé. La réponse tient dans ma conviction que je partage avec mes personnages les mêmes craintes et les mêmes souffrances. Il s'agit donc d'une recherche dans les profondeurs de ma personnalité, pour une part comme réalisatrice, d'autre part en tant qu'émigrante venue d'un pays où les gens s'appellent (les enfants de la peur). Cette recherche est un défi auquel je fais face dans ce projet, en tant qu'examen de la liberté, de ma liberté personnelle. Gilles Groulx écrit dans *Le Devoir* du 20 décembre 1969 : «Que chacun passe sa vie à s'occuper de sa vie, que chacun de nos films en soit un rappel. Un film, c'est la critique de la vie quotidienne.»⁴⁸

⁴⁸ Office National du Film du Canada. ONF. *La Collection Mémoire*. Gilles Groulx. *Biographie*. <http://films.onf.ca/collection-memoire/cineastes.php?bid=83&&exp=Gilles%20Groulx>. Date de consultation : avril 2011

Dans le but de représenter le réel et de s'éloigner de tout ce qui est artificiel, classique, le film évite la narration, la voix « off », les questions, et tente de garder une seule distance équilibrée à l'égard de tous les points de vue présentés par ses personnages.

En même temps, le film évite le plus possible tous les effets spéciaux dans les images et le son; on essaie également d'utiliser pour la musique d'accompagnement, la voix des personnages pour exécuter les chants.

Tous les arrangements appliqués sur l'organisation des plans, dans la période de la postproduction vont maintenir la notion de naturel, essentielle pour le film.

Dans le chapitre cinéma-vérité de ce mémoire écrit, les raisons derrière le choix du documentaire sont d'abord expliquées, puis la méthodologie générale adoptée dans le cadre de ce film – une méthodologie qui puise son essence et son objectif dans le cinéma-vérité – est ensuite abordée. Plus spécifiquement, c'est dans ce chapitre que les options ou démarches artistiques qui nous ont guidés tout au long de la réalisation (lors du tournage, de la postproduction et lors du montage) – c'est-à-dire la vision ou l'approche sur laquelle on s'est appuyé pour construire le film – seront présentées.

CHAPITRE VII

LES DÉMARCHES ARTISTIQUES

7.1 Le tournage, le récit et le temps dans le film

Après avoir terminé le tournage, je me suis trouvée devant à peu près 13 heures de matériel filmique. En visionnant tous ces rushes attentivement, il m'a semblé que les choix du montage étaient très ouverts; la mission n'était pas facile, surtout en raison du grand changement qui a été appliqué sur le récit, qui divergeait de ce que j'avais en tête avant le tournage.

« La mise en cause du scénario comme préliminaire obligatoire à la réalisation du documentaire allait permettre au réalisateur, ou en l'occurrence à l'opérateur, de prendre l'initiative du processus créatif du film au nom de l'instantanéité ».⁴⁹

La structure dans le film se constitue d'unités successives, chaque unité élaborant une idée, c'est-à-dire que le film, dans son enchaînement, ne suit pas le récit classique qui a normalement une ligne avec laquelle l'action principale de la fable se développe chronologiquement selon l'ordre suivant : un début, un sommet et une fin. Le film ne raconte pas une histoire, au contraire, il tente de présenter des thèmes à travers les personnages – ces thèmes qui sont déjà abordés dans le mémoire écrit du projet. En d'autres mots, le temps dans le film est cassé, car le film met en œuvre des unités thématiques qui ne reposent pas sur le temps. La logique du temps dans le film s'inscrit de la manière suivante : les unités thématiques portent chacune un temps, mais ce n'est pas le temps qui les porte.

⁴⁹ Zéau, Caroline, L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), éloge de la fragilité, P.I.E. PETER LANG S.A. Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006, p. 291

Les personnages parlent de leurs opinions, de leurs souffrances, de leur quotidien. Leurs interventions prennent deux formes différentes: l'entrevue et les dialogues entre eux. Ce sont eux qui écrivent les récits à travers un temps cassé. Non seulement de par ce qu'ils nous racontent, mais aussi à l'aide de la caméra qui essaie de plonger dans leur ambiance pour capter les détails de leur quotidien, de leur milieu de vie. Le montage, quant à lui, a dénié toutes les interprétations d'effets d'image ou sonores, au profit de la vérité pure.

Dans *Propos sur la scénarisation*, op.cit., p.12. Gilles Groulx a dit :

« Je suis convaincu que c'est grâce à cette nouvelle liberté dans la préparation de nos projets que les cinéastes québécois ont réussi à jeter les bases d'un cinéma national et international nouveau ». ⁵⁰

Bien entendu, ce changement a été produit par les caractères spéciaux que j'ai choisis dans la période pré-production; c'est-à-dire dans le choix des personnages présentés dans le film (Marie – Émile – Afafe – Antoine). Car, et comme j'ai mentionné dans cette recherche, dans le chapitre du cinéma-vérité, j'ai laissé le soin aux personnages d'écrire le script d'eux-mêmes en m'inspirant de l'idée de l'auteur mort dans l'école du cinéma-vérité. Pendant le tournage, j'ai constaté que je devais trouver une façon de libérer les personnages de la caméra, de leur donner un espace afin qu'ils puissent bouger en toute liberté, pour qu'ils puissent garder leur spontanéité en parlant et en se déplaçant, sans aucune manipulation de ma part, ni de la part de la caméra. J'ai réussi à gagner leur confiance, leur amitié, et ce, même s'il s'agissait de notre première rencontre.

« Dans *les raquetteurs*, la caméra mobile, libérée de son trépied, circule au centre de l'action et insiste davantage sur les comportements que sur l'événement sportif lui-même ». ⁵¹

Marie a été le pivot du tournage. Elle était ravie d'être impliquée dans ce projet, elle a voulu donner son meilleur pour être à la hauteur du film. Elle a eu beaucoup de choses à dire à propos du sujet principal (les immigrants). Elle a un esprit ouvert, elle est intelligente. Elle

⁵⁰ Zéau, Caroline, *L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), éloge de la fragilité*, P.I.E. PETER LANG S.A. Éditions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006, p. 292

⁵¹ Zéau, Caroline, *L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), éloge de la fragilité*, P.I.E. PETER LANG S.A. Éditions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006, p. 287

m'a par la suite présenté ses amis Émile et Afafe. Ces deux derniers ont sorti leurs habits du dimanche, ils se sont mis sur leur trente-six, lorsqu'ils sont venus me rencontrer pour la première fois. Ils étaient timides au début, ils ne savaient pas trop quoi dire. Sans trop attendre, j'ai demandé à Andrée-Anne, la directrice de photographie, d'allumer la caméra et de commencer à tourner. Je n'ai pas voulu préparer la scène, j'ai plutôt décidé de capter la vérité sans la masquer.

Nous avons commencé à discuter, à parler de n'importe quoi tout en mangeant les biscottis qu'Émile nous avait apportés. Émile a commencé par se présenter en parlant de son biscotti tout en riant. Marie et Afafe lui disaient que des femmes, parmi leurs amies, ont organisé une matinée pour qu'Émile leur apprenne à faire les biscottis. Finalement, nous avons compris que les biscottis sont au centre de la vie d'Émile; exagérément, on peut dire que tout tourne autour du biscotti. Nous avons alors décidé d'aller chez lui et de tourner alors qu'il était en train d'en faire.

Afafé cherche n'importe quel travail pour gagner sa vie; elle fait des travaux généraux. Mais elle fait aussi de la couture chez elle sur la machine à coudre, car selon elle, en restant chez elle, elle peut avoir deux travaux en même temps : coudre et garder un enfant comme éducatrice. Le jour du tournage chez Afafé était un jour formidable. J'ai demandé à Marie et à Émile de ne pas venir lors du tournage pour que je puisse parler tranquillement avec Afafé toute seule. Toutefois deux heures après le début du tournage, on sonna à la porte; Marie et Émile ont débarqué chez elle, car ils insistaient pour être avec nous en tout temps. Émile a amené des biscottis. Marie avait avec elle le journal du quartier pour chercher un travail. Ces détails sont devenus une scène très importante dans le film. Ce sont eux (les personnages) qui

ont redessiné le squelette du film, ils ont orienté le tournage par leur spontanéité. Ils ont plein d'idées, des histoires à raconter. Grâce à eux, j'ai réussi à sortir de la théorie qui m'a enfermée dans sa logique dure et sèche, pour m'ouvrir vers leur vraie vie et des détails réels et vifs.

Les jours de tournage étaient comme des jours de vacances avec eux, on passait le temps en chantant, en mangeant, en riant, mais la caméra ne s'arrêtait presque pas, car elle cherchait des moments spéciaux, sensibles, signifiants, sans aucune préparation.

Dans le cinéma d'ici, op.cit., p. 105-106, Michel Brault explique ainsi ce choix :

« Dans la série *Candid Eye* et dans les petites médisances, on était toujours loin. On regardait au téléobjectif de très loin. On observait les gens et on avait toujours l'impression de leur voler quelque chose. Dans *les Raquetteurs*, on prend des objectifs à plus court foyer. Le premier geste, c'est d'aller se mêler à leurs activités et de les filmer en étant là ».⁵²

Le tournage s'est étalé sur six jours. Pendant ces jours rapides, je les ai aidés, par des très courts commentaires, à se plonger dans trois temps : le passé, le présent et le futur. Le passé était pour les pousser à raconter les raisons essentielles qui les ont amenés à quitter leur pays natal. En passant dans le présent, ils ont parlé de leur quotidien au Canada. Puis, le futur a été incarné par leurs réactions face à ce qui s'est passé dans les pays arabes et les liens avec leur identité qui, selon eux, sera valorisée par ce printemps arabe. Cela ne veut pas dire que le film a trois temps dans son comportement, mais plutôt que le temps dans le film prend sa valeur en poussant les spectateurs à comparer les causes et conséquences des appartenances de ces trois personnages après et avant. Le temps dans le film n'a aucune valeur en soi en tant que temps cinématographique, il prend son importance en tant qu'il est porteur d'idées. En d'autres termes, il n'y a pas une action qui évolue dans le temps.

⁵² Zéau, Caroline, L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), éloge de la fragilité, P.I.E. PETER LANG S.A. Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006, p. 286

7.2 La postproduction

7.2.1 Le montage

Des premières discussions avec mes deux directeurs de mémoire à propos du montage, a résulté en une entente pour employer un monteur pour le film; le choix est tombé sur Camille, une étudiante de troisième année au baccalauréat en cinéma. Après un mois de travail, nous avons pu, Camille et moi, produire 90 minutes à partir des 13 heures que nous avions. De mon côté, l'expérience de travailler avec une « monteuse québécoise » était une occasion de m'ouvrir à une autre sensibilité, à une autre vision, par rapport au sujet général du film (les immigrants arabes). Cette personne, qui a fourni de grands efforts au début du montage, était selon moi, la première spectatrice du film.

La première structure du film a réussi à susciter l'intérêt de mes deux directeurs. À ce moment, j'ai commencé à sentir que j'étais sur la bonne voie. Nous nous sommes entendus (mes directeurs et moi-même) pour garder le même ordre chronologique des séquences, et ce, à la suite des nombreuses remarques de leur part concernant la longueur des plans et du contenu des quelques plans qui étaient, selon eux, hors du sujet. J'ai apprécié toutes les remarques de mes directeurs, qui ont été très constructives. Néanmoins, je n'étais pas convaincue de la recommandation d'enlever une scène qui présente les trois personnages du film en train de visiter des amis québécois. J'ai défendu cette scène, car selon moi il s'agit de la seule scène qui montre l'amitié entre les immigrants et les Québécois. Cette scène était un signe très important qui explique les efforts des immigrants pour s'intégrer à la société québécoise, pour établir des relations chaleureuses avec le peuple québécois. De plus, cette scène a été forte, car cette rencontre a été faite spontanément pendant l'un des jours du tournage alors que nous étions en route – de chez Marie vers chez Émile. Les trois amis ont décidé de passer saluer leurs amis québécois (une vieille dame et son frère, âgé lui aussi). La dame parlait en français avec nos personnages et son frère, quant à lui, s'est sorti la tête à

travers une petite fenêtre et a commencé à bavarder avec eux en anglais. Pendant ce temps, la caméra a capté passionnément cette rencontre chaleureuse entre ce mélange formidable de gens de divers horizons.

Après le premier visionnement, Camille a dû quitter le travail pour des raisons personnelles. J'ai alors repris le montage toute seule, car nous n'avions pas trouvé de bénévole pour effectuer cette tâche. Mes directeurs étaient défavorables à l'idée que je sois la monteuse de mon propre film et moi aussi j'étais d'accord sur ce point, car je comprends bien que le cinéma est un travail d'équipe et une collection de points de vue. Mais nous n'avions pas eu d'autre choix, à ce moment-là, et j'ai voulu en profiter pour terminer ce projet auquel j'ai consacré tout mon temps et aussi parce que j'ai été monteuse environ dix ans dans mon pays natal. J'ai traduit les parties en arabe dans le film et j'ai diminué la structure à 60 minutes pour le deuxième visionnement, en gardant toujours le même ordre de séquences et aussi la scène des amis québécois.

La direction du mémoire n'a pas été satisfaite du deuxième visionnement, malgré le fait qu'ils ont apprécié la présence du personnage d'Afafe et après avoir compris ses paroles que j'ai traduites de l'arabe au français. Ils ont valorisé son existence en tant que personnage fort qui présente un résumé des conditions difficiles des femmes arabes au Moyen-Orient. En même temps, un problème a remonté à la surface, celui de la scène des amis québécois que j'avais toujours gardée.

La longue discussion après le deuxième visionnement m'a semblé un peu problématique. C'était très clair ce jour-là que le film était visionné dans un autre coin du monde; les audiences (en particulier les deux directeurs) ont mis de l'avant leur vision « occidentale » face à ce sujet (et au film). Ils ont été stricts concernant l'emploi d'un monteur.

Pour ma part, malgré le fait que j'aie défendu ma vision, j'étais très contente des échanges avec deux immigrants ayant vécu au Canada, un Italien et une Française (soit les deux directeurs). De même, je ne peux pas nier les bénéfices que j'en retire et le grand plaisir que

j'ai eu lors de ces discussions stimulantes. J'avoue que j'ai été très chanceuse d'avoir eu deux intellectuels/professionnels qui m'ont suivie, étape par étape, dans un projet qui est très important à la fois dans ma vie académique et professionnelle.

Une semaine après, la discussion devant le jury a eu lieu. Le film était un bébé qui ne sait pas se présenter comme il faut, sa mère l'aidant à prononcer son nom, surtout devant quatre professeurs. Enfin, il a à peine réussi à dire qu'il rêve d'être grand.

Michel Caron, un membre du jury, a posé des questions très délicates qui m'ont beaucoup aidée, plus tard, à bien désigner la structure finale du film qui est resté, en tout cas, sous le contrôle de ma propre vision et aussi qui n'a pas de règles à suivre.

« Cette nouvelle possibilité de filmer n'importe quoi, n'importe où, dans n'importe quelles conditions, servira l'exigence de vérité des cinéastes et accentuera leur responsabilité à l'égard de cette vérité ».⁵³

Michel Caron a posé des questions sur la structure du film et sur le temps. Dans quel contexte le récit et les personnages ont-ils été filmés? Un autre membre du jury, Loïc Guyot, a évoqué la question sur la façon de présenter la partie théorique du mémoire et ses liens avec la partie création (le film).

Le jury, dans son rapport final, m'a obligée à chercher un monteur pour compléter le montage de la dernière structure du film qui était d'une durée 60 minutes. Le cinéma est un travail d'équipe, m'a dit Michel Caron à la sortie de la discussion du projet, une phrase qui m'a alors beaucoup impressionnée, bien que j'y aie toujours cru.

Je suis sortie de cette discussion avec beaucoup d'idées et une grande volonté de trouver un monteur, que j'ai rencontré à l'aide de Paul Tana, un de mes deux directeurs. J'ai donné cette copie de 60 minutes à Terence Chotard (le monteur) et je lui ai dit de faire ce qu'il voulait avec ces 60 minutes, mais j'ai toutefois insisté pour qu'il garde à la fois la scène d'ouverture

⁵³ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 62

(qui est la scène du générique) et la scène finale (Émile endormi). Puis j'ai laissé le monteur travailler seul, sans aucune intervention de ma part. Encore une fois j'ai voulu profiter d'une autre sensibilité envers ce sujet, Terence étant, lui aussi, un immigrant.

Une semaine plus tard, nous nous sommes rencontrés, Terence, Paul Tana et moi-même, pour visionner la version du nouveau monteur. La durée de cette dernière structure était de 30 minutes. J'ai découvert que le nouveau monteur n'a pas hésité à retirer du film la scène des amis québécois. Pour ma part, j'ai finalement été convaincue qu'il s'agissait d'une bonne décision. En même temps, j'étais satisfaite, car je suis restée fidèle à cette scène jusqu'au dernier moment, mais tout compte fait, j'ai préféré demeurer fidèle au film. La version finale a, selon moi, une harmonie dans son enchaînement. Terence a réussi à bien articuler les plans en donnant au film le rythme qui convient à son sujet. Bien qu'il n'ait rien changé à l'ordre des plans, ses ajouts au film sont venus jouer sur la durée des plans, sur l'harmonisation entre eux et sur l'harmonisation des sons entre eux.

« Dans le cas du cinéma, un film est fait d'images et de suites d'images ne donnant qu'une impression de réalité. » dit Edgar Morin. (Dziga Vertov a clairement démontré, par exemple, que c'est le travail effectué par la caméra et par le montage plus que le mouvement réel – qui crée l'impression de mouvement dans une séquence ». ⁵⁴

Paul Tana nous a donné son accord sur la structure finale et nous a laissés pour continuer les derniers petits détails de finition sur l'image que nous avons, Terence et moi, fait attentivement.

Puis nous étions prêts pour le reste des opérations artistiques et techniques : l'étalonnage, le mixage et enfin le tirage.

⁵⁴ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 13

7.2.2 Montage du son et mixage

Marc, le monteur de son, a bien compris dès le premier visionnement que le film n'exigeait que la simplicité; rien d'artificiel. Nous avons seulement eu besoin de nettoyer le son pris lors du tournage; ce son a présenté beaucoup de problèmes, ce qui a nécessité deux jours à Marc pour le nettoyer.

7.2.3 Étalonnage / tirage

Avant le mixage, nous avons justifié l'éclairage et les couleurs (l'étalonnage). Samuel, qui a pris en charge cette mission créative, a aidé le film à garder, par ses couleurs, son cheminement naturel.

Enlever le jaune, rajouter le bleu, diminuer et régler le rouge; trois phases qui ont été répétées tout au long de l'étalonnage, mais, rien d'autre.

Enfin, nous avons exporté une copie sous-titrée, en français, d'une durée de 30 minutes et 20 secondes. Finalement, plusieurs séquences du « making of » (les moments de préparation du tournage) se sont retrouvées totalement intégrées dans la version finale du film. Ce choix a été fait en respectant l'accord des personnages.

CONCLUSION

Pour conclure, j'aimerais ajouter une chose très importante qui a orienté le « goût » général du film. Il est vrai que le cinéma-vérité est l'école que j'ai adoptée en faisant mon projet de mémoire au niveau théorique et je l'ai également appliqué dans la partie créative (film), mais mes sentiments, ma vision propre par rapport au sujet et au cinéma en général ont joué un rôle clé dans toutes les démarches artistiques. En d'autres mots, j'ai bien appris les règles du cinéma-vérité, puis je les appliquées selon ma vision, ma volonté, pour ensuite sortir des ces règles et aller vers ma liberté de penser et de réaliser le film.

« En effet, le cinéma direct n'offre pas de solutions passe-partout : il exige de celui qui s'y adonne un esprit constamment en éveil et qui se renouvelle de film en film ».⁵⁵

Bien entendu, la direction du mémoire a réussi à bien m'orienter, à saisir et à comparer d'autres sensibilités avec la mienne. En somme, je suis très satisfaite des résultats obtenus après deux ans de préparation de ce mémoire.

⁵⁵ Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct revisitée, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997. P 11

APPENDICE A

PLAN DE TRAVAIL ET ÉCHÉANCIER

Hôtel Canada?

Réalisation d'Aliaa Khachouk

ÉTAPES	DATE/ÉCHÉANCE
Tournage	6 jours en février et mars
Montage image et son	Première structure : 30 avril 2011 Deuxième structure : 20 mai 2011 Dernière structure : fin Juin 2011
Élaboration des sous-titres	Le 6 juillet 2011
Mixage son	Le 7 et 8 juillet 2011
Étalonnage	Le 9 juillet 2011

Le film a été achevé le 15 juillet 2011

La soutenance de la maîtrise (mémoire et film) devant le jury a eu lieu le 26 mai, 2011.

APPENDICE B

DES SÉQUENCES DÉJÀ TOURNÉES

Séquence 1

Émile et Afafe prennent le café du matin chez Marie. C'est le premier jour du tournage, ils sont un peu stressés. Ils regardent la caméra comme si elle était une invitée étrangère. Mais en même temps, ils sont contents, car ils prendront place dans un film.

Andrée-Anne et moi parlons avec eux, mangeons les biscuits qu'Émile a faits. Après deux heures de distraction et de délasserment, ils se sentent plus à l'aise avec nous, et commencent à oublier l'existence de la caméra.

Marie, qui est plus active que les autres, prend la parole devant la caméra et parle de sa peur. Elle dit (en français) :

« Je suis habituée à avoir peur, maintenant je deviens inquiète si je passe une journée sans avoir peur. » Puis elle rit.

Afafe confirme l'avis de son amie, elle dit (en arabe) qu'elle aussi a toujours peur. Elle ajoute qu'elle trouve ça très normal, puis elle se tait.

Émile n'arrête pas de regarder la caméra ; il ne dit rien, il n'est pas satisfait de ce qu'il entend. Il attend son tour pour parler, je l'observe attentivement de loin, c'est ma première rencontre avec ce personnage que j'ai bien aimé.

Je demande à Marie si elle a appris l'hymne national du Canada. Non, pas encore, répond-

elle en riant. Elle le cherche dans ses papiers qui se trouvent sur la table, commence à le chanter. Émile et Afafe, qui ne parlent pas le français, l'accompagnent, ils balbutient avec elle les dernières syllabes des mots. Ils veulent juste y participer. Antoine, le fils de Marie, les regarde en souriant.

Séquence 2

Un autre jour de tournage, chez Afafe, le matin, elle est seule. Afafe ouvre un dossier de documents qu'elle a présentés au jury de la nationalité canadienne. Ce sont tous les documents de cours qu'elle a déjà suivis pendant son séjour au Canada, avec les factures d'Hydro-Québec et de Bell. Puis elle montre devant la caméra le document de sa nouvelle nationalité, et elle dit que cette nationalité est la chose la plus importante dans sa vie maintenant. Elle semble très contente.

APPENDICE C

DIFFUSION DU FILM DANS LES FESTIVALS ET LES SALLES

Le film va être diffusé dans divers festivals au Canada (RVCQ 012, RIDM 011 ou 012, projet y) et dans quelques festivals de pays arabes (Dubai, Abu Dhabi, etc.). Il s'agit surtout de festivals de documentaires.

D'autre part, la télévision pourrait être intéressée par le film (TQ, Canal Savoir, TVO). Le film peut aussi être mis en ligne (site UQAM, École des médias, etc.).

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Barghouti, Mourid. 2004. *J'ai vu Ramallah*. Paris : Éditions de l'Aube, 2004 (Traduction française).

Coulombe, Michel et Jean, Marcel, Le dictionnaire du cinéma québécois, Les Editions du Boréal, 2006

Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.

Marsolais, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Préface d'Enrico Fulchignoni, Laval, QC, les 400coups, 1997

Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares*. Paris : Éditions Robert Laffont, S.A.

Zéau, Caroline, L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003), *éloge de la fragilité*, P.I.E. PETER LANG S.A. Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2006

Actes de colloque

Colloque datant du 5 février 2010, et effectué en coopération avec le Groupe de recherche et d'observation sur les usages et cultures médiatiques de l'UQAM

Émission de télévision

Hommes et caméras. 22 mars 1964. Extrait de l'interview de Roberto Rossellini

Entrevues

Khachouk, Aliaa. Entrevue avec Chakib Alal. Montréal.

Khachouk, Aliaa. Entrevue avec Eman Haram. Montréal

Khachouk, Aliaa. Entrevue avec Rania Arabie. Montréal

Films

Depardon, Raymond. 2008. *La vie moderne*. Film 35 mm, couleur, 88 min. Paris: Claudine Nougaret.

Khamis, Juliano et Danniell, Danniell. 2005. *Les Enfants d'Arna*. Film 16 :9, couleur, 84 min. Paris : Memento production.

Mingozzi, Gianfranco. 1965. *Notes sur une minorité*. Film documentaire, 58 min 10 s. Montréal : Office national du film du Canada.

Princigalli Giovanni. 2009. *J'ai fait mon propre courage*. Film documentaire, 50 min. Montréal: Istituto Italiano di Cultura.

Rached, Tahani. 1983. *Beyrouth! À défaut d'être mort*. Film documentaire, 57min 6s. Libano: Centre National du Cinéma du Canada.

Tana, Paul. 1985. *Café Italia Montréal*. Film 16 mm, docudrame, couleur, 81 min. Montréal : ACPAV.

Sources électroniques

Anonyme. 2008. *Québec : question nationale et montée du chauvinisme anti-immigrant*. Centre des médias alternatifs du Québec. <http://www.cmaq.net/fr/node/30579>

Info CCIQ. 2006. *Racisme et discrimination. Consultation publique. Présentation au Parlement de Québec Mémoire du CCIQ sur la discrimination et le racisme*. Centre culturel islamique de Québec. <http://cciq.org/index.php/RacismeConsultation.html?article=182>

Institut National de l'Audiovisuel. France. INA. *Art et culture. Cinéma. Edgar Morin parle de cinéma-vérité*. <http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/I08015623/edgar-morin-parle-de-cinema-verite.fr.html>

La Crue. 1964, en : Office National du Film du Canada. ONF. *La Collection Mémoire*. Gilles Groulx. *Biographie*.

<http://films.onf.ca/collection-memoire/cineastes.php?bid=83&&exp=Gilles%20Groulx>.

Leduc, Louise. 2009. *Les Québécois restent opposés aux accommodements*. Cyberpresse Canada. <http://www.cyberpresse.ca/actualites/quebec-canada/national/200910/26/01-915370-les-quebecois-restent-opposes-aux-accommodements.php>

Millette, Josianne ; Millette, Mélanie et Proulx Serge. 2010. *Attachement des communautés culturelles aux médias du pays d'origine et aux médias d'ici - Le cas des communautés haïtienne, italienne et maghrébine de la région de Montréal*. Groupe de recherche et d'observation des usages et cultures médiatiques (GRM). Université du Québec à Montréal. Centre d'étude sur les médias (CEM). Disponible sur : <http://www.cem.ulaval.ca/pdf/Resume.pdf>

Morin, Edgar. 1980. *Cinéma et vérité*. Synesthésie 2. Dossier Compatible / Incompatible. <http://compatibleincompatible.synesthesie.com/edgar.html>

Office National du Film du Canada. ONF. *La Collection Mémoire*. Gilles Groulx. *Biographie*. <http://films.onf.ca/collection-memoire/cineastes.php?bid=83&&exp=Gilles%20Groulx>

Office National du Film du Canada. ONF. *Sélections*. Marc St-Pierre. *Le cinéma direct à l'ONF ou la consolidation de l'équipe française*. http://www.onf.ca/selections/marc_st-pierre/le-cinema-direct-lonf-ou-la-consolidation-de-lequipe/

Rabahi, Mabrouk. 2007. *Le néo-intégrisme et les médias*. À babord. Revue sociale et politique. <http://www.ababord.org/spip.php?article102>

WIKIPÉDIA. L'encyclopédie libre. *Islamophobie*. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Islamophobie>