



Université de Montréal

# **Le Cinéma entre les cultures**

*enjeux, analyses et créations*

Par

Camilo Lanfranco-Sagaris

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître Ès Arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Avril 2018  
©Camilo Lanfranco-Sagaris 2018

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé  
**Le Cinéma entre les cultures**

présenté par  
Camilo Lanfranco-Sagaris

a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Michèle Garneau  
président-rapporteur

Marion Froger  
directrice de recherche

Isabelle Raynauld  
membre du jury

## Résumé

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, les technologies sociocommunicatives et la mobilité internationale sont au rendez-vous ; désormais, nous sommes plus facilement en contact avec d'autres cultures. Cette nouvelle réalité interculturelle nous situe devant un défi de taille, en l'occurrence celui de constituer notre identité face à la diversité. Dans le monde cinématique — celui de l'image, de la narration, des sons, de la musique, des visages, de l'éclairage, des dispositifs et du montage —, ce défi est aujourd'hui canalisé par de multiples technologies audiovisuelles et informatiques, mises à la disposition de nombreux publics à une échelle planétaire. Il faut y voir une véritable *interité culturelle* (Demorgon) pour cette nouvelle ère, selon laquelle de nouveaux rapports technologiques entre l'objet, le sujet et des communautés culturelles dites « fluides » voient le jour. Or, le rôle du cinéma n'a pas fait l'objet d'une étude systématique sous l'aspect d'une rencontre entre cultures. Pour ce faire, il faut procéder à une problématisation de l'appareil conceptuel utilisé par les études cinématographiques. Dans ce but, je propose d'utiliser une perspective nouvelle ayant pour fondement la notion d'interculturalité. Notamment, dans ce mémoire, je présenterai une analyse filmique afin de comprendre les bases de cette interculturalité à l'écran et vers le spectateur. Pour ce faire, j'utiliserai deux concepts, soit le visage et l'intimité. Ils nous permettront en effet d'aborder le cinéma en tant que processus de rencontre et de survie, à la fois culturelle et biologique, des communautés mises en récit. L'interculturalité investit le médium qu'est le cinéma pour s'exprimer et partager des codes entre communautés différentes d'une façon multimédiatique, et ce, dans un monde qui l'est tout autant. Pour leur part, les individus fabriquant et consommant des images prennent part, consciemment ou non, à la définition dynamique de leur propre culture et celle des autres. Afin d'illustrer et comprendre les dimensions de l'interculturalité du cinéma de la dernière décennie, nous analyserons quatre films : *Mommy* (2015), *Tangerine* (2015), *Human* (2015), et *Dheepan* (2015). Finalement, l'objectif de ce mémoire relève d'une dimension commune à toutes les cultures : la création. Nous utiliserons le scénario comme plateforme cinématographique pour contextualiser notre recherche.

**Mots clés :** Interculturalité, intimité, identité, imagination, imaginaires, positionalités, visages.

## **Abstract**

Media technologies and international mobility have rendered a century where we are continuously exposed to other cultures. In the cinematic world - that of images, narratives, sounds, music, faces, lighting, editing - this interaction between cultures has been explored before through the use of traditional cinema. Today, new audiovisual technologies, the use of data networks and the capacity to reach audiences on a global scale have taken this intercultural interaction to new, fluid, dynamic, and portable levels. However, the role of cinema in understanding interculturality has not been sufficiently explored. On this theses, I use a new perspective based on the notion of *interité culturelle* (Demorgon) to further engage the conceptual apparatus used by film studies. I will analyze four films to understand the basics of interculturality on the screen, during the production of the film, and in rapport to the viewer. To do this, I will use two concepts: faces (*visages*) and intimacy (*intimité*). They will enable us to approach cinema as a process of encounters and survival, both cultural and biological, of narrated communities. Interculturality invests in the medium of cinema to express itself and share codes - social, moral, historic, discursive, to name a few- between different communities. In a world and a time fascinated by once-cinematic technologies, individuals now create and consume images, sounds and narratives as they participate, consciously or not, in the dynamic definition of their own culture and that of others. To illustrate this and understand the dimensions of today's cinematic interculturality, I analyze four films: *Mommy* (2015), *Tangerine* (2015), *Human* (2015), and *Dheepan* (2015). This theses also has a creative component presented in form of a screenplay called *Mobilité*.

**Keywords :** Interculturality, intimacy, identity, imagination, positionalities, postcinematic condition, faces.

## Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier messieurs Germain Lacasse, Olivier Asselin et Dominic Arsenault. Ces derniers m'ont offert un espace de réflexion, de jeu et de pratique en lien avec le cinéma qui se sont révélés essentiels à la réalisation de ce projet. Je suis reconnaissant envers M. Olivier van Malderghem d'avoir généreusement rendu disponibles ses outils cinématographiques, et M. Pierre Chemartin pour sa fine sélection de films.

Je tiens aussi à souligner la collaboration de mesdames Marion Froger, Michèle Garneau et Isabelle Raynauld, qui ont fortement amélioré ce travail de recherche et de création avec leurs idées.

Merci également à Brigitte, Jorge, Carole et Jacinthe, qui ont veillé à la correction de cet ouvrage.

Je remercie enfin de tout cœur ma famille : mes parents, Patricio et Lake, mes parrains, Joan et Robin, mes grands-parents Louis et Don, et mes frères Daniel et Jaime ; tous, par leur présence et leurs encouragements, ont contribué à la finalité de ce travail. Merci à Victor, qui m'a encouragé tout au long de ce projet. Et finalement, mais surtout, merci à Imayaccil pour sa patience et son indéfectible soutien.

Ce projet ne serait pas le même sans ces personnes ; chacune d'entre elles a enrichi ce travail avec ses diverses histoires de vie, ses paysages ou ses réflexions, et je ne saurais passer sous silence leur inestimable contribution.

# Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>- Le cinéma entre les cultures -</b>	<b>1</b>
A.1. La littérature sur l’interculturalité .....	4
A.2. Questionnement de l’interculturalité .....	6
A.3. Le cinéma .....	7
A.4. Mon prisme de l’interculturalité au cinéma.....	8
A.5. Corpus d’étude .....	9
A.5.1. Mommy (2015) de Xavier Dolan .....	9
A.5.2. Dheepan (2015) de Jacques Audiard .....	10
A.5.3. Tangerine (2015) de Sean Baker .....	12
A.5.4. Human (2015) de Yann Arthus-Bertrand .....	13
<b>Chapitre 1</b>	<b>15</b>
L’intimité, les visages et les rapports interpersonnels — Mommy (2015).....	15
1.1. Langage, imagination et culture .....	16
1.1.1. Film unilingue .....	17
1.1.2. Hétérogénéité du français .....	18
1.1.3. Interculturalité fluide .....	19
1.2. Dispositifs cinématographiques et cercles intimes : Les uns et les autres .....	19
1.2.1. Le regard, le visage et le masque .....	21
1.3. Le cinéma entre les cultures : cinéma et identité culturelle .....	23
<b>Chapitre 2</b>	<b>25</b>
Interculturalité dans la production et diégèse — Dheepan (2015) et Tangerine (2015).....	25
2.1. Le cinéma, une histoire pluriculturelle .....	26
2.2. Films plurilingues .....	27
2.3. Communication Interculturelle .....	28
2.4. Dheepan — La violence, la réalité et le héros .....	29
2.5. Tangerine — L’autre sexe dans le récit du héros .....	32
2.6. Le cinéma entre les cultures : l’individu et le monde .....	36
<b>Chapitre 3</b>	<b>38</b>
Empathie et interculturalité chez le spectateur — Human (2015).....	38

3.1. Identifier le visage .....	38
3.1.1. L'empathie et le cerveau du spectateur.....	39
3.2. Human — le visage et l'environnement.....	40
3.2.1. Méfiance du spectateur.....	41
3.2.2. Critiques en ligne .....	42
3.2.3. Intimités chez le spectateur.....	46
3.3. Apathie et subversion de l'intention des réalisateurs .....	49
3.4. Le cinéma entre les cultures : Human .....	50
<b>Conclusion</b> .....	<b>53</b>
Intérêt culturelle du cinéma.....	53
<b>Bibliographie</b> .....	<b>58</b>
<b>Filmographie principale</b> .....	<b>66</b>
<b>Scénario: Mobilité</b> .....	<b>67</b>
5. Note d'intention .....	68
5.1. Recherche - Création .....	70
Scénario .....	72

# Introduction

## - Le cinéma entre les cultures -

Aujourd'hui, nous voyons partout le cinéma multiculturel, c'est-à-dire un cinéma présentant des individus issus de différentes cultures reconnaissables comme telles à l'écran<sup>1</sup>. Mais sommes-nous vraiment témoins d'un réel cinéma interculturel, donc d'un cinéma qui communique et exprime une vraie interaction entre les individus issus de ces cultures ? Un cinéma qui agit comme une expression vivante, technologique et artistique des codes sémantiques, linguistiques, moraux et narratifs de ces cultures ? Un cinéma qui prend de nombreux aspects de cette réaffirmation culturelle, pour exprimer son besoin de permanence et, en même temps, son besoin de communication ?

Ce sont ces questions autour de l'interculturalité au cinéma qui fondent les bases de ce mémoire. Si la multiculturalité est plus ou moins facilement reconnaissable, comprendre l'« entre » est devenu problématique. C'est certainement le cas au XXI<sup>e</sup> siècle, et ce, dans différentes disciplines qui étudient l'intercultural. Jacques Demorgon, un expert à ce sujet, a pu constater ces difficultés depuis le tournant du siècle et met en évidence les limites des sciences humaines quant à la compréhension de l'interculturel. Dans son livre *Critique de l'interculturel* (2005), ce sociologue de formation conclut que pour appréhender l'interculturalité de ce siècle, il « nous faut absolument nous saisir des nouvelles disciplines qui, aujourd'hui, se créent dans ou hors l'université. » (p.204)

La solution de Demorgon, paradoxalement, est de revenir au préfixe de ce mot et de trouver, dans celui-ci, une nouvelle conceptualisation : l'*interité*. Ce néologisme, composé du même préfixe, « inter- » ou « entre », est le concept avancé par le sociologue pour décrypter l'interculturalité. Il le définit d'ailleurs comme une notion fondatrice, où « l'entre » vient avant le

---

<sup>1</sup> Pour en nommer quelques-uns : *Black Panther* (Ryan Kyle Coogler, 2017), *Ils sont partout* (Yvan Attal, 2016), *The Week Of* (Robert Smigel, 2018), *Divines* (Houda Benyamina, 2016) *Bienvenue à Marly-Gomont* (Julien Rambaldi, 2016), *Get out!* (Jordan Peele, 2017), *Wind River* (Taylor Sheridan, 2017), *King of Polka* (2017), *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015), *The Revenant* (Alejandro Gonzalez Iñarritu, 2015).

« culturel », et accorde une grande importance à cette *interité* qui « entraîne une véritable révolution mentale avec un ensemble de corrections dans notre manière de voir les choses et d'agir » (2005 p.40-41). En d'autres mots, la contribution principale de Demorgon aux études sur l'interculturalité est la constatation que le rapport avec celui qui est différent précéderait le fait même de la culture.

Je propose de relever le défi posé par Demorgon et de présenter une façon d'analyser cette *interité* culturelle au cinéma. Notamment, dans ce mémoire, je présenterai une analyse filmique afin de comprendre les bases de cette interculturalité à l'écran et vers le spectateur. Pour ce faire, j'utiliserai deux concepts, soit le visage et l'intimité. Le visage a un grand effet dans notre perception de l'autre ; il nous permet de reconnaître les similitudes et les différences avec la personne en face de nous. Indépendamment de la culture, ou pour utiliser le cadre conceptuel de Demorgon, *avant* la culture, le visage a toujours fait partie de l'interaction humaine, et comme concept et comme un dispositif cinématographique visuel, nous pouvons aisément le transposer au cinéma (Hallas 2009).

Ensuite, j'utiliserai le concept d'intimité pour définir qui nous sommes et comment nous interagissons de façon significative entre individus et groupes. L'intimité est généralement comprise comme étant « soit la qualité d'une relation interpersonnelle, soit un trait de personnalité variant selon les individus, soit une expérience vécue et délimitée dans le temps, soit finalement un processus qui se construit dans les interactions » (Pelletier 2018, p.6). Comme dispositif cinématographique, l'intimité a été étudiée par Marion Froger (2001), professeure à l'Université de Montréal et directrice de cette recherche. La valeur et la capacité de connexion entre l'analyste du visage et le porteur de ce visage sont le produit de ce qu'on y trouve : des mondes et des réalités propres à chacun, mais partageables à différents degrés. À travers l'intimité, nous pouvons distinguer si une transformation personnelle a eu lieu et identifier quelles sont les conditions pour y arriver.

Je présenterai ensuite une analyse filmique qui vise à faire comprendre les bases de cette *interité* au cinéma en utilisant le visage et l'intimité. J'analyserai quatre films, puis présenterai un scénario, titré *Mobilité*, comme travail de création accompagnant ce mémoire. Je suis d'avis que le cinéma a les compétences spéciales pour comprendre les rapports interculturels de nos jours. Toujours lié à l'art et à la technologie, le cinéma peut nous aider à éclaircir certains éléments paradigmatiques des changements sociaux et technologiques du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est une nouvelle ère, où les technologies sociocommunicatives et la mobilité internationale ont révolutionné les contextes et les contenus des rapports interculturels entre les personnes (Sharifian et Jamarani 2013, p.4) et où nous sommes, en effet, constamment exposés à d'autres langues et cultures (Sanaker 2013, p.1-3). J'argumente que le cinéma est le principal véhicule du récit visuel et sonore du XX<sup>e</sup> siècle et pourtant, le cinéma n'a pas fait l'objet d'une étude systématique sous l'aspect d'une rencontre entre cultures.

Si la question centrale de ce mémoire est l'*interité* dans le cadre d'une recherche sur le cinéma interculturel, d'autres questions secondaires sont soulevées. Dans le premier chapitre, j'analyserai si un film qui n'est pas présenté comme étant multiculturel peut quand même être, paradoxalement, interculturel. Nous verrons, par exemple, quelles sont les conditions pour qu'un cinéma qui ne trouve pas dans sa mise en scène des cultures différentes puisse franchir la frontière d'une culture particulière. J'ai déjà mentionné que Dermorgon voyait une *interité* précédant l'interculturalité, et les concepts du visage et de l'intimité serviront à bien comprendre ce processus dans un cinéma qui n'est pas multiculturel. Pour ce faire, je me servirai du film *Mommy* (2015), de Xavier Dolan.

Dans le deuxième chapitre, j'analyserai comment cette *interité* fonctionne dans des cas de production du cinéma multiculturel. Si, au moment de créer un film, une attention spéciale est justement accordée à cette *interité* entre les cultures, quels sont les résultats de cette rencontre ? Cette question se révélera vitale au moment de définir le travail de création qui accompagne cette recherche, étant donné que cette *interité* culturelle créative est justement l'objectif du scénario qui accompagne ce mémoire. Nous verrons donc les différents degrés d'*interité* au moment de la

création filmique, et comment cette situation a changé ou non pendant le dernier siècle. Pour ce faire, je me servirai des films *Dheepan* (2015), de Jacques Audiard, et *Tangerine* (2015) de Sean Baker.

Finalement, dans le troisième chapitre, j'analyserai comment cette *interité* agit au niveau du spectateur à partir des films multiculturels, un fait particulièrement important de nos jours. Un film peut-il créer un rapport interculturel avec le spectateur qui le regarde ? De même, comment les expériences interculturelles du spectateur et les écrans utilisés peuvent-ils influencer et délimiter le niveau d'*interité* entre le spectateur et le film ? Enfin, quel est le rôle des nouvelles technologies à l'heure de médier cette *interité* entre le spectateur et l'écran ? Pour cette analyse, je me servirai du film *Human* (2015) de Yann Arthus-Bertrand.

### **A.1. La littérature sur l'interculturalité**

Si la multiculturalité peut être définie comme la présence de multiples cultures, et la transculturalité utilisée pour aider définir des phénomènes qui concernent plusieurs cultures, l'interculturalité, avec son accent sur l'interaction, semble plus près des enjeux actuels de la réalité interconnectée. Elle présente aussi des défis particuliers. Son caractère éluusif et ses multiples facettes, aux conséquences variées selon l'étude et étroitement liées aux enjeux sociaux d'aujourd'hui, la transforment en un fascinant sujet de discussion et analyse. De multiples chercheurs se sont penchés sur ce sujet, et ce, dans différentes disciplines.

De nombreuses études neurologiques (Banaji 2013 ; Zuo et Han 2013), pédagogiques (Defays 2014 ; Gordon 2004 ; Ogay et Edelman 2016), sociohistoriques (Demorgon 2002 et 2005 ; Carignan, Thésée et Carr 2006), littéraires (Lee 2003 ; Black 2010), liées à la sexualité (Heinz 2001 et 2004), à la psychologie sociale (Vinsonneau 2005) et à la communication (Nakayama et Halualani 2010 ; Chen et Starosta 2004) ont été produites sur l'interculturalité, et cet intérêt a augmenté de façon notable au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Dans les champs des humanités et de la communication, je vois une fascination pour une autre culture et pour les résultats qui s'ensuivent d'une telle rencontre. Les approches les plus optimistes proviennent du domaine de la pédagogie et de l'analyse des rapports interculturels dans le contexte d'une salle de classe. C'est le cas de Ronald Gordon, par exemple, qui écrit sur l'empathie à travers le dialogue dans la région la plus interculturelle des États-Unis, Hawaii (2004, p. 43-60). Dans le domaine de la fiction, Shameem Black fait une analyse sur le concept du *Social Other* et son importance dans les romans de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (2010).

On retrouve par ailleurs une perspective, issue notamment de la sociologie et de la politique, qui suscite la perplexité et le pessimisme au sujet de l'interculturalité. Dans sa préface à l'*Histoire interculturelle des sociétés* (Demorgon 2002), Remi Hess interprète la problématique abordée par Demorgon de la façon suivante : l'interculturel, soutient-il, « est le contraire d'une solution. Il est d'abord un ensemble de situations qui nous englobent. Il est un ensemble de problèmes qui nous dépassent. [...] Ces contextes conjuguent le tragique et la complexité et nous nous sentons dépossédés de nos moyens d'action et de pensée » (p. V). Au Canada francophone, la problématique semble aussi sombre : « Chaque jour, nous sommes témoins du “choc des civilisations”, d'ethnocentrisme, d'actes d'intolérance, de violence, de racisme, de xénophobie, d'exclusion, de rejet, de rapport du pouvoir inégalitaire, d'injustice, de discrimination et d'abus de toutes sortes. » (Thésee, Carignan et Carr 2010, p.9.)

En revanche, d'autres discours véhiculent un bilan tout autre. Des rapports économiques et de productivité, comme celui de la banque RBC, se vantent du succès de la diversité culturelle dans les bureaux (2015). De même, certaines études psychologiques — quoiqu'appartenant à un tout autre ordre du discours — concluent que la diversité culturelle provoque l'interaction d'idées et approfondit, pour cette raison, la pensée critique et créative dans les milieux universitaires (Neale, Phillips et Northcraft 2006 ; Antonio, Chang, Hakuta, Kenny, Levin, et Milem 2004).

Enfin, les *Cultural Studies* étudient les rapports entre cultures à l'aide de plusieurs paradigmes et prismes d'analyse (ou *positionalités*, un terme de *Cultural Studies*) avec des méthodologies transdisciplinaires. Ainsi, elles engagent « des combinaisons théoriques, des expérimentations contextuelles et des articulations politiques et idéologiques qui ne sont pas nécessairement conciliables. » (De B'éri 2010, p.7). Ces *positionalités* nous aident à comprendre une réalité culturelle complexe interconnectée, souvent à différents niveaux de tension ou d'harmonie avec d'autres réalités culturelles, qui ont, à leur tour, un autre ensemble de traditions, de codes culturels et de façons de comprendre le monde.

## **A.2. Questionnement de l'interculturalité**

D'abord, l'interculturalité nous place devant le défi de taille qu'est celui de constituer notre identité face à la diversité (Chen 2004). Lorsque notre identité doit être revue face à cette diversité, le concept même de culture est contesté, même s'il continue d'être utilisé pour comprendre et exprimer l'interculturalité. Selon l'anthropologue Alban Bensa, par exemple, restreindre le concept « d'interculturel » aux rapports établis entre deux cultures, c'est s'assujettir à « l'idée absurde » d'une pleine adhésion des acteurs à leur propre monde sans jamais la questionner (Bensa 2010, p.36-37 ; Dervin 2013, p.86). En d'autres mots, la culture n'est pas le seul attribut qui définit l'identité et, évidemment, tous les membres d'une culture ne sont pas tous pareils. Délimiter alors ces rapports entre individus à un cadre défini seulement par leur culture devient problématique.

Or, les individus sont issus non seulement de cultures liées à leur État-nation, mais également de leur orientation sexuelle, leur vision politique, leur accès à la technologie et plusieurs autres dimensions. Il est important de noter alors que les notions référant à l'identité culturelle sont influencées par diverses communautés, chacune à des niveaux distincts d'appartenance. Ces nouveaux systèmes d'interaction humaine et ces nouvelles significations de l'identité sont comparés à l'heure actuelle à des formes « liquides », car ils sont flexibles, adaptables, changeables et formidablement dynamiques (Bauman 2004 ; Dervin 2013, p.83).

Cette conceptualisation de « liquide » s’oppose à ce que Bauman a appelé la modernité « solide », dont les structures et organisations communes étaient rigides et stables. Dervin prend ce cadre conceptuel et l’utilise pour analyser les rapports interculturels. Une interculturalité fluide contraste alors avec des notions plus rigides ou fixes d’identité, comme celles provenant des États-nations, et nous aide à comprendre la dynamique des rapports interculturels d’aujourd’hui, où la migration et les technologies sociocommunicatives permettent une rencontre interconnectée et dynamique de différents points de vue, cultures et subjectivités.

### **A.3. Le cinéma**

Dans un monde multimédiatique, ces forces dynamiques de l’identité et la communication interculturelle sont étroitement liées aux images et aux sons qui nous entourent. Alors, il existe déjà un corpus abondant d’études cinématographiques portant sur les rapports spécifiques qu’entretiennent certaines cultures en leur sein. La réalité médiatique et sociale de groupes comme les autochtones, la communauté Queer et les Afro-Américains a donné naissance à un cinéma culturel et identitaire, tout en favorisant des études sur leur rapport au mainstream et sur leur impact social. De plus, dans le domaine du cinéma Queer ou autochtone, cette cinématographie et ces études ont examiné de près la capacité à explorer ces rapports à travers différentes technologies audiovisuelles.

Des publications comme *Le road movie interculturel* de la revue *Cinémas* (2008) ont livré des analyses des rapports interculturels à l’aide de concepts provenant des *Cultural Studies*, mais aussi du concept Transculturel de Fernando Ortiz (1940). Ce dernier définit le rapport interculturel comme la tendance à résoudre des conflits culturels au fil du temps pouvant être encadrée par des tendances créatives ou destructrices. Le concept d’interculturalité a aussi été utilisé dans le domaine des études cinématographiques afin de dresser un portrait critique et postcolonialiste des rapports de pouvoir ou interraciaux (Wright et Heffelfinger 2011) ou reliés à l’intermédialité et au cinéma expérimental (voir *l’Impure Cinéma : Intermedial and Intercultural*

Approaches to Film 2014 ou la Collection Interculturalités sous la direction de Thiéblemont-Dollet, 2006-2009).

Finalement, l'étude de la pluralité des langues est aussi révélatrice. Bien qu'elle ait fait amplement l'objet de recherches dans l'étude des fictions littéraires (et même dans le théâtre), la pluralité linguistique n'est pas un objet d'étude de longue date dans le domaine du cinéma. Ce champ de travail débute seulement au XXI<sup>e</sup> siècle. John Kristian Sanaker, dans son livre *La rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France - Maghreb* (2012), investit, d'un point de vue à la fois historique et culturel, la « mixité linguistique dans le domaine du cinéma. »

L'auteur y formule des néologismes comme la « mise en langue » d'un film, pour analyser « dans quelle mesure ce contact entre les langues [...] nous semble voulu et organisé de la part de cinéastes » (p.3). Il utilise des cadres conceptuels comparatifs, tels que des sociétés plurilingues/films unilingues et des sociétés plurilingues/films plurilingues, que je juge pertinentes à la réalisation de ce projet de mémoire. Sanaker estime que ce type d'études est d'autant plus nécessaire dans le domaine de la francophonie que « l'usage des termes de langue ou de langage pour désigner l'apparat rhétorique proprement cinématographique semble avoir empêché une prise en compte de l'existence et de l'importance du comportement langagier des personnages. » (p.5)

#### **A.4. Mon prisme de l'interculturalité au cinéma**

Le prisme de l'interculturalité, que je compte utiliser pour aborder l'*interité* au cinéma, entend la réalité évolutive de la pluriculturalité du monde comme un processus de rencontre et de survie culturelle et vitale précédant le cinéma, mais qui investit tout de même ce dernier pour s'exprimer et partager des codes. Il s'agit de codes moraux, sémantiques, linguistiques et narratifs, pour ne nommer que ceux-là, qui permettent un imaginaire collectif et un discours

historique. Ces codes renforcent le besoin de permanence et de communication des cultures. Je prendrai le visage et l'intimité pour analyser l'*interité* culturelle au cinéma.

## **A.5. Corpus d'étude**

Une analyse filmique nous permet d'éclaircir quelles sont les conditions pour qu'un rapport interculturel ait lieu au cinéma, et quelles sont les différentes dimensions où ces rapports peuvent se manifester. Le corpus présenté dans ce mémoire vise alors à comprendre les différents paramètres, conditions et dimensions de cette interité culturelle à l'écran. On verra comment chaque film apporte un éclairage différent sur les problématiques de trouver l'« entre » proposé par Demorgon, d'abord dans un contexte délimité par des films non multiculturels, puis au niveau de la création dans film multiculturels, et finalement dans un contexte multiculturel entre le film et le spectateur. On verra aussi comment chaque analyse de film convoque les concepts du visage et l'intimité afin de comprendre les outils de cette *interité* culturelle pour s'exprimer au cinéma. D'après moi, ces films agissent également comme une lentille qui permet de voir la transition entre le cinéma du XXe siècle et celui du XXIe siècle au sujet de l'interculturalité.

### **A.5.1. *Mommy* (2015) de Xavier Dolan**

Il y a de films qui ne nous montrent pas plusieurs cultures à l'écran, c'est-à-dire qu'ils ne se présentent pas comme des films multiculturels. De fois, ils se centrent vers des mondes serrés, où la pluriculturalité du monde devient un sujet complètement hors de l'imaginaire du film. Ces films, pourrait-on affirmer, minimisent le contact avec celui qui est culturellement différent et visent ensuite à partager ses histoires avec les autres membres de son monde culturel. Mais que se passe-t-il lorsqu'un tel film réussit à toucher les individus de différentes cultures ?

*Mommy* (2015) de Xavier Dolan, un film récent, correspond à cette définition. Ancré sur un foyer, un quartier, une langue, trois personnages (une mère, son fils et la voisine), et écrit par un jeune réalisateur, ce film paraît réunir toutes les variables pour qu'il soit vu par un public de

son propre monde culturel. Avec un langage local, une interaction familiale, une description des enjeux sociaux d'une seule nation en particulier, il est difficile d'argumenter qu'on trouvera dans ce film des attributs d'un cinéma multiculturel. Au contraire, la culture représentée est typiquement québécoise. Mais si un film n'est pas multiculturel, est-il nécessairement non interculturel ?

Ce film, qui commencera l'analyse présentée dans ce mémoire, apporte un éclairage différent sur les problématiques de l'interculturalité à nos jours. À travers lui, nous verrons si un film non multiculturel peut quand même avoir des conséquences interculturelles et causer un changement dans la perception d'autres publics. Également, il nous aidera à comprendre comment l'*interité* a lieu, avant même le contact de cultures différentes. Nous pourrions ainsi analyser les dispositifs liés à l'utilisation du visage et de l'intimité de personnages, et ainsi bâtir une conceptualisation de l'*interité* basée sur la prémisse de Demorgon, selon laquelle l'*interité* précède la multiculturalité.

#### **A.5.2. *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard**

Nous trouvons aussi des films dont il serait difficile de nier la condition multiculturelle. Les génériques à la fin de ces films sont remplis de noms de différents héritages culturels, les visages des personnages sont de différentes couleurs et formes, et les langues et accents utilisés par ces personnages sont variés. L'écran est complètement conscient de ces différences, et la vision des réalisateurs est de profiter directement de ces différences pour donner vie à leur récit cinématographique. Ce processus de rencontre culturelle créative prend dans le cinéma actuel des attributs différents du passé. Si le cinéma du XX<sup>e</sup> siècle fut fortement lié aux cadres de cinémas nationaux ou régionaux (le cinéma français, italien, africain, latino-américain, etc.), cette recherche interculturelle des créateurs devient aujourd'hui plus mêlée et difficile à définir

dans ces cadres nationaux. Le cinéma récent de Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón et Alejandro Gonzalez Iñárritu, par exemple, est-il vraiment du cinéma mexicain ?<sup>2</sup>

C'est important de noter l'existence de films multiculturels comme *Birth of a Nation* (1915), ou les Westerns d'Hollywood (1925-1960), ou même un documentaire comme *Of the North* (2015) dont l'écriture, la réalisation et la production ont clairement été le produit d'un seul groupe culturel. Nous y voyons cependant les conséquences pour les autres cultures retraitées à l'écran. *Birth of a Nation*, par exemple, a donné un nouveau souffle au Ku Klux Klan pour terroriser les Afro-Américains, et les Westerns ont fortement influencé une vision clichée des autochtones. *Of the North* a été dénoncé comme un des films les plus racistes par les organisations autochtones et les médias du Canada, ce qui a eu pour effet de réduire énormément sa distribution et sa présentation<sup>3</sup>.

Ces films, qui essaient maladroitement de montrer la pluriculturalité du monde à partir des visions d'un seul groupe, ont donc un impact sur les cultures exclues du processus de création et de production. La différence que la technologie a apportée à ce siècle, nous l'avons dit, c'est que les individus qui consomment ces images, messages et sons peuvent aussi les fabriquer et les produire. Ils peuvent alors participer à la définition dynamique de leur propre culture et celle des autres. Si en 1915 les groupes visés par *Birth of a Nation* ont été exclus du débat multimédiatique et de l'opinion publique, aujourd'hui, la réponse de ces groupes est plus puissante, visible et présente<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Un bon exemple : Shaw, Deborah. 2015. *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. Manchester University Press.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, Tanya Tagaq threatens legal action against 'racist' Quebec film 'of the North': <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/tanya-tagaq-of-the-north-1>

<sup>4</sup> Nous voyons aujourd'hui des films de superhéros américains où les protagonistes sont afro-américains, comme Black Panther, et Luke Cage, situation difficile à prévoir au moment de *Birth of a Nation* (1915). Il y a quand même une nouvelle version de *Birth of a nation* (2016), en plus de toute une panoplie de réalisateurs et créateurs afro-américains, activistes et personnalités de YouTube, produit de tout une histoire culturelle en Amérique et dans le monde.

Il devient alors important de comprendre comment ces processus pour créer un cinéma multiculturel incluant la vision, la perspective et les histoires de l'autre ont lieu aujourd'hui. Cela nous aidera à analyser quelles sont les conditions pour qu'un film multiculturel soit interculturel spécifiquement du point de vue de la création. Quels sont les défis de ce processus ? Pourquoi ces réalisateurs ont-ils pris la décision consciente de ne pas faire comme dans le passé, de ne pas parler de l'autre sans d'abord écouter ses histoires, et plutôt l'inviter à participer de la création du film ?

Si après l'analyse de *Mommy*, on a vu l'*interité* agir dans un film qui n'est pas multiculturel, nous nous demandons maintenant comment cette *interité* agit dans un cinéma multiculturel. Deux films ont été choisis pour cette démarche : *Dheepan* (2015) et *Tangerine* (2015). Certes, il y en a plusieurs, mais ces deux films ont des attributs particuliers. Tout d'abord, l'objectif premier du réalisateur de *Dheepan*, le Français Jacques Audiard, était justement ce parcours essentiellement interculturel : écrire l'histoire d'une personne tout à fait différente de lui, que le film inclue les langues de cette personne, de même que ses gestes, ses visions du monde et sa perspective de l'histoire racontée.

Ce changement de perspective à l'heure de dépeindre l'autre est d'après moi notable et difficile. Dans l'analyse de *Dheepan*, nous verrons ainsi comment Audiard a, depuis le début du processus créatif, trouvé de nouvelles façons d'explorer l'autre à partir de quelques éléments qui nous sont familiers : le visage et l'intimité. Les comédiens qui jouent ces rôles dans les films ont apporté des nuances, de façons de parler et des perspectives qui sont les facteurs du succès et de l'exploration thématique du film. Plus surprenant, finalement, c'est que ces comédiens ont ressenti une réelle identification avec ce film<sup>5</sup>.

### **A.5.3. *Tangerine* (2015) de Sean Baker**

Dans le troisième film analysé dans ce mémoire, *Tangerine* (2015) du réalisateur américain Sean Baker, les comédiens se sont aussi sentis identifiés au film. Mais dans ce cas,

---

<sup>5</sup> Entrevue par Sailesh Ram. 2015. London Film Festival. <https://youtu.be/myw3Aasz9KQ>

nous explorerons comment les lignes entre les groupes culturels peuvent devenir moins claires, plus flexibles, et parfois même entrecroisées. Nous analyserons alors comment les concepts ainsi que les frontières culturelles sont devenus aujourd'hui plus fluides. Dans le cas de *Tangerine*, « l'autre » n'est pas représenté par un membre d'un groupe culturel national. Au contraire, c'est la sexualité, les conditions de vie et l'amitié des personnages qui influencent l'altérité dans le récit.

Cette nuance se révèle clé pour cette recherche parce qu'elle nous montre comment l'*interité* entre cultures se peut produire entre différents groupes culturels et à différents niveaux d'interaction. Je retourne ici à la conceptualisation d'interculturalité fluide de Dervin (2013). Ainsi, les protagonistes du film sont des Afro-Américains, mais ce fait, qui dans d'autres films, comme *Birth of a Nation*, pourrait être perçu comme définitif des interactions culturelles du récit, est perçu dans ce film comme un attribut culturel parmi tant d'autres. La sexualité des personnages et la condition des prostituées dans les rues agissent alors comme des attributs importants au moment de créer des frontières et des ponts avec d'autres groupes.

Mais même dans ces rapports interculturels fluides, nous retrouvons ici comment les visages et l'intimité jouent leur rôle au moment de décrire et comprendre les protagonistes. Les visages de ces femmes nées hommes sont la première rencontre du spectateur vers cette altérité, et rapidement ils nous amènent aussi à leur vie intime, différente de la nôtre. Leur sexualité est alors montrée au public et elle nous amène à constater la complexité identitaire, non plus définie par un seul groupe social ou culturel, mais définie de façon entrecroisée. Or, pour utiliser le cadre conceptuel de Bauman, ces identités culturelles ont jadis été définies de façon flexible, adaptable, et changeable. Tel que nous l'avons vu avec *Mommy*, les visages et l'intimité sont essentiels à l'arsenal cinématographique dont le réalisateur dispose pour définir les entités en interaction.

#### **A.5.4. *Human* (2015) de Yann Arthus-Bertrand**

Le dernier film de ce corpus nous aide à réunir ces différents éléments : une *interité* ancrée sur le visage de l'autre, l'intimité de l'autre et la culture de l'autre. Pour ce faire,

j'analyserai le rôle du spectateur dans le cinéma interculturel. Dans quelles mesures, et sous quelles conditions, un film réussit-il ou non à causer une transformation chez un spectateur différent du personnage à l'écran ? Nous verrons comment le visage est utilisé pour ouvrir un passage d'empathie entre les sujets du film et le spectateur.

Nous analyserons aussi si ce dispositif fonctionne, et sous quelles conditions, pour créer un rapport interculturel chez le spectateur. Nous verrons aussi le rôle que joue l'intimité au fur et mesure que le spectateur sent la création d'un contact transformateur avec le film. Nous trouverons également les éléments qui peuvent jouer contre ce rapport interculturel. Le film est le produit de plus de deux-cents entrevues, dans une trentaine de langues, et avec des individus issus de cultures de tous les coins du monde. En plus, les modes de production et de distribution se révèlent paradigmatiques des options présentes dans le cinéma d'aujourd'hui, en offrant aux spectateurs de multiples écrans et formats pour regarder le film. C'est un film qui défie le spectateur avec un grand nombre de visages, de langues et d'histoires de cultures différentes.

Ce travail de mémoire, étayé sur la notion d'*interité* proposée par Demorgon, aura donc pour but d'éclaircir le rôle du visage et de l'intimité dans les rapports interculturels au cinéma, en utilisant comme prémisse une analyse cinématographique divisée en trois chapitres. Je tenterai alors d'explorer trois perspectives afin de comprendre les fonctionnalités du cinéma dans diverses situations cinématographiques, en utilisant ces quatre films. À la fin, je présente mes conclusions en espérant ouvrir la voie vers de nouvelles interprétations de ces phénomènes et pouvoir les utiliser en même temps comme point de départ au travail de création qui accompagne ce mémoire. Une note d'intention précède le scénario présenté comme travail de création.

## Chapitre 1

### L'intimité, les visages et les rapports interpersonnels — *Mommy* (2015)

Les succès internationaux du film *Mommy* (2015)<sup>6</sup>, de Xavier Dolan, nous indique déjà qu'il a eu une transformation, une découverte, un impact de ce film, nettement québécois, sur les publics du reste du monde. Dolan s'exprime avec une maîtrise spéciale entre l'art et la technologie, et son film est arrivé alors à toucher les cœurs de nombreux spectateurs, issus de cultures, paysages, langues et identités fort différents. Si je propose de relever le défi de Dermorgon, de découvrir comment cette *interité* entre les humains agit avant des situations multiculturelles, je débute l'analyse par un film dont les personnages sont d'un même groupe culturel. Cette interaction des personnages de *Mommy* commence alors avec le contact avec un autre qui n'est pas défini par sa culture. Nous verrons comment cela peut se réaliser dans un film, en utilisant les dispositifs du visage et de l'intimité.

L'histoire de *Mommy* se déroule dans un pays où une nouvelle loi permet aux parents de confier leurs enfants à l'État dans certaines conditions s'ils se comportent mal. Dès le début du film, Dolan délimite le contexte social, politique et économique en usant d'intertitres. De cette façon, il peut rapidement se centrer sur l'histoire qu'il veut raconter. Les intertitres décrivent notamment cette réalité juridique et politique. Ils invitent aussitôt à plonger dans le récit : « Voici l'histoire de Diane “Die” Després, une femme dont le destin semble directement lié à cette affaire ». Nous passons ainsi du contexte national, avec ses lois et normes, à celui de la famille.

Le film nous montre la relation entre une mère, Diane, et son fils, Steve. Ce dernier vient de sortir d'un centre de rééducation, où il a été placé à cause de son comportement agressif et irresponsable. Son père est mort peu de temps avant l'enfermement. Pour sa part, Diane essaie de

---

<sup>6</sup> *Mommy* est le gagnant de 50 prix et 59 nominations au Canada et à l'échelle internationale, dont les festivals de l'Argentine, du Portugal, de l'Italie, de France et de la Hongrie.

maintenir l'équilibre économique et émotionnel de la nouvelle cohabitation. Nous entrons dans l'intimité de la vie de cette femme, sans demander sa permission, car notre raison d'y être, c'est l'affaire d'ordre public dans un pays particulier.

De ce fait, le film pose une question fondamentale et d'une portée universelle : si la société le permet (par l'entremise des lois fictives qui sont instaurées dans le film), une mère peut-elle rompre le lien qui l'unit à son fils ? Et comment en arrivons-nous là ? Et si la mère est le lien premier entre l'enfant et sa culture, qu'est-ce que cette histoire nous dit en particulier de la société où ces événements surviennent ?

Plusieurs aspects de cette relation mère-fils sont explorés. Nous voyons les moments-clés de leur relation et des thèmes récurrents comme la sexualité, la répression, la liberté, le traumatisme, l'abandon. Plus profondément, il s'agit d'un questionnement sur l'identité et la réalité du Québec. Le film réussit, à mon avis, à exprimer au spectateur *l'intimité de l'autre dans un contexte déterminé*. Ainsi, il produit un rapport moral, esthétique, émotionnel et intellectuel autour la propre identité du spectateur. La contextualisation du personnage et son intimité encouragent alors le spectateur à réfléchir sur sa propre réalité culturelle, ses limitations, ses enjeux personnels et sociaux.

La façon d'arriver à cette réflexion est le résultat de la façon dont nous imaginons le monde autour de nous. Un processus qui commence tôt dans nos vies, quand l'acquisition du langage et de la culture joue un rôle essentiel pour comprendre la façon dont cette imagination fonctionne et s'étend.

### **1.1. Langage, imagination et culture**

La façon dont nous imaginons notre culture est un outil que nous acquérons tôt dans nos vies et qui est intimement lié à l'apprentissage du langage. Les humains ont une formation biologique qui nous permet une précision — et une variété — extraordinaire de sons et de

mouvements physiques pour communiquer entre nous. De même, nous utilisons l'imagination pour comprendre le monde, résoudre des problèmes complexes et nous informer sur la bonne façon d'agir. Nous avons aussi une capacité neurologique d'imaginer le monde avant même de le comprendre.

Le processus d'acquisition du langage a été l'objet de recherches, notamment par les linguistes Salzman, Stanlaw et Adachi (2012). À l'instar de Noam Chomsky, surtout des travaux qu'il a réalisés pendant les années 1950 et 1960, ces auteurs en viennent à la conclusion que les enfants comprennent le monde à travers un « underlying ideal theory » ou une théorie de l'idéal sous-jacent (Chomsky 1968, p.66). De ce fait, l'acquisition du langage se ferait à mesure que l'enfant traite les données de l'environnement à l'aide de son imagination pour recréer une réalité idéalisée. Les mots, sons et concepts que nous apprenons sont mis en relation par notre imagination afin de recréer un monde dans notre esprit. Quand l'enfant fait de nouveaux apprentissages sur le monde, le monde recréé est remis en relation par notre imagination en incluant les nouveaux changements à cette réalité idéalisée.

Dans *Mommy*, Xavier Dolan travaille sur l'imagination de sa propre culture dans les espaces intimes de la vie familiale, en se focalisant sur le lien symbiotique entre un fils et sa mère. Il s'agit à la fois d'un lien unique, au sens du monde intérieur vécu par la mère et par son enfant, mais aussi d'un lien universel, au sens d'une symbiose opérant sur un plan biologique, car la mère apparaît comme étant une première source de soins, de nourriture, de communication et *last but not least* de culture. Bien que Dolan dépeigne un Canada fictif, l'intimité du paysage émotionnel du film est donnée par cette relation qui s'insère dans l'univers social, culturel et linguistique du Québec.

### **1.1.1. Film unilingue**

Le réalisateur concentre toute l'énergie du film sur trois personnages principaux qui évoluent dans un décor éminemment familial, en utilisant des plans serrés ; *Mommy* pourrait

alors être défini comme un *film unilingue dans une société plurilingue* (Sanaker 2010). Si le Canada a deux langues officielles, et Montréal est l'une des villes les plus plurilingues et multiculturelles du pays, c'est exclusivement le français qui donne vie aux paroles du film. Nous constatons évidemment que le film se passe presque exclusivement dans une sphère familiale francophone monolingue, donc ce monolinguisme diégétique semblait logique.

Sanaker nous explique que « la société de référence peut être fortement marquée par l'hétérogénéité de la pratique linguistique des habitants, mais les films sont souvent unilingues » (Sanaker, p.6). Il y a d'abord une distinction entre l'homme social et l'écrivain : « Alors que l'homme social réagit à la situation linguistique en participant à l'interaction sociale, l'écrivain se forge une langue littéraire à lui, langue qui est, bien entendu, sous l'influence de la situation linguistique réelle, mais qui est la réponse individuelle de l'artiste littéraire aux défis posés par une situation linguistique complexe » (*Ibid.*, p.6).

Or, on pourrait comprendre le choix de l'unilinguisme autrement : comme un « retranchement des écrivains derrière les valeurs sûres » des littératures nationales et derrière un « bastion de pureté linguistique et culturelle » qui ne reflète pas les tendances linguistiques de la société (*Ibid.*, p.6). Dans le cas du cinéma, notamment, nous avons plusieurs autres facteurs de l'industrie que Sanaker mentionne : la distribution du film et les audiences visées, des complications liées au sous-titrage ou au doublage, des politiques culturelles nationalistes, etc.

### **1.1.2. Hétérogénéité du français**

Des facteurs invitent alors le réalisateur à simplifier la situation linguistique d'une réalité complexe et à préférer une mise en langue unilingue. Cependant, les nuances et les complexités du français à Montréal sont explorées. Il y a une conception hétérogène de la langue française. Dans *Mommy* nous voyons des anglicismes et des dialectes autour les classes sociales, une distinction et une discrimination entre le joual et le français « propre », etc. Au début du film, par exemple, Diane doit rappeler à la femme qui lui va donner son enfant qu'elle « parle français, »

en référence à son accent québécois prononcé. Bien entendu, cette mise en langue dans le domaine du français n'empêche pas l'étendue interculturelle du film. D'ailleurs, il ne réduit certainement pas l'impact du film sur d'autres audiences, canadiennes ou québécoises, ou d'ailleurs dans le monde.

### **1.1.3. Interculturalité fluide**

Il y a donc un pont de communication rationnel et émotif créé au-delà de la culture locale illustrée, et qui est capable de toucher une audience internationale, sans quitter le monde socioculturel et intime imaginé par l'auteur du film. Si nous prenons l'identité comme un élément fluide, influencé par différents traits et divers éléments culturels (Bauman 2004; Dervin 2013), nous voyons dans *Mommy* divers milieux culturels en conflit. Il y a les riches et les pauvres, la joie rebelle de la jeunesse face à la sobriété froide des institutions, des réalités différentes pour les femmes et les hommes, et le monde intime du foyer vis à vis du monde étrange de l'extérieur. Il y a, enfin, la complexité du rapport entre la mère et son fils, partageant des traits culturels et biologiques, mais qui sont finalement séparés par leurs différences jugées inconciliables.

Cette panoplie d'éléments est considérée différemment selon les attributs personnels des spectateurs : un jeune homme habitant à l'extérieur d'un Montréal non francophone, par exemple, aura probablement une compréhension du film autre que celle d'une femme âgée francophone, qui peut reconnaître des aspects typiques de la culture québécoise dans le film. Bien que le spectateur puisse s'identifier à certains éléments de la culture intime décrite par Dolan, il ne partagera pas *tous* les éléments culturels utilisés par le réalisateur. Un rapport interculturel doit nécessairement avoir lieu au fur et à mesure que ces éléments sont expérimentés par le spectateur.

## **1.2. Dispositifs cinématographiques et cercles intimes : *Les uns et les autres***

*Mommy* utilise des dispositifs pour ouvrir cette intimité au-delà de sa propre culture et au-delà de l'écran pour y permettre l'accès au spectateur. En tant que concepts définissant nos identités, les notions de « les uns » et « les autres » réfèrent à des aspects concernant la compréhension de nous-mêmes par rapport à ceux qui sont différents. Au fur et à mesure que nous identifions des traits communs ou, au contraire, des différences, nous formons des cercles, flexibles et superposés, qui délimitent notre intimité avec celle de l'autre.

L'intimité nous divise, mais elle peut aussi créer des ponts. Dans la scène décrite ci-dessous, Kyla, une voisine de la famille, étrangère au regard du monde de Steve, entre pour la première fois dans son cercle intime. C'est un passage difficile, attaché à un traumatisme émotionnel vécu par les deux personnages.

Steve se moque du bégaiement de Kyla et une fois sa mère Diane absente, il change la musique et met une chanson électronique et lourde. Puis, il commence à lui tripoter les seins et, en lui donnant de petits coups, il dit, d'un ton arrogant : « Allez ! Bats-toi, vieille baltringue ! Tape-moi sur la gueule ! » Il prend ensuite le collier de Kyla brusquement, mais elle réagit fortement et le fait tomber par terre : « Tu fermes ta sale gueule et me touches plus ! Et tu me rends mon collier de suite, ou je te marave ta face ! » Elle ajoute : « Je te parle de ton père mort, moi ? Est-ce que je te fais chier avec ça ? Alors, ferme ta gueule. » Kyla reprend son collier et ils se lèvent. Ensuite, Kyla se touche la cuisse et elle sent que c'est mouillé. Steve commence à pleurer et nous voyons qu'il a uriné dans ses pantalons. Un fil de compréhension s'est tissé entre les deux. Steve a perdu son père, et Kyla a, elle aussi, perdu quelqu'un d'important. Ils se retrouvent donc sur le plan de la solitude et du traumatisme. Et si Kyla était au début la victime des agressions de Steve, c'est lui qui pleure plus tard, le pantalon mouillé, assis par terre comme un petit enfant.

Steve crie alors, comme un enfant (« Va t'en, je te déteste ! ») et Kyla se tourne vers la fenêtre, et par là vers la caméra et vers nous, le spectateur étant de l'autre côté de la fenêtre. Puis il y aura des scènes avec Diane, des images qui nous montrent les problèmes économiques de la

famille d'une façon plutôt comique. Quand nous nous retournons, Steve marche seul dans le couloir pour trouver Kyla, qui remet son collier en face du miroir. Après avoir vu Steve, elle se lève pour sortir. Steve met la main sur le cadre de la porte et bloque le passage. Steve lui dit « Je suis un bon type tu sais », et les deux rient avec l'émotivité d'avoir franchi les frontières entre « les uns » et « les autres ». Maintenant, les traits qui les séparaient ne sont pas plus grands que ceux qui les unissent, et ils ne voient plus dans l'autre un étranger, mais plutôt un proche.

Le personnage de Kyla facilite une exploration des limites de l'intimité. Kyla est timide, elle a des problèmes chez elle et elle voit dans l'adolescent les traits du fils qu'elle a perdu. Ces caractéristiques renforcent l'idée qu'elle est une tierce intervenante face à ce groupe social clos d'intimes. En fait, Kyla est un catalyseur du récit, à mi-chemin entre l'intimité mère-fils et le monde extérieur. Le personnage de Kyla fait reculer les limites entre « les uns » et les « autres » et signale des zones intermédiaires où il est possible de rester des observateurs actifs de l'histoire.

### **1.2.1. Le regard, le visage et le masque**

Par ailleurs, le film utilise un format d'image parfaitement carré (1:1). Cela nous fait sentir une sensation de malaise au début et nous force à prendre conscience de l'acte de regarder. C'est une position intrusive, encadrée par des forces interstitielles entre le monde diégétique et le monde du spectateur. Celles-ci font de cette image parfaitement carrée une forme plutôt rare dans notre perception visuelle quotidienne. Les bordures noires sur les côtés rappellent donc ce que l'image cache. Cette notion intrusive du regard est néanmoins redéfinie avec Kyla, qui fait son entrée sur scène en ayant *la permission* des protagonistes. Avec Kyla, le spectateur en vient à corriger cette perception intrusive découlant de l'intimité nouée avec l'autre, et sent qu'on lui souhaite la bienvenue.

Ce format d'image nous permet aussi de concentrer notre regard sur les visages des personnages. Dans *Mommy*, ils nous sont montrés d'une façon ouverte et sincère. Les longues séquences dirigées vers les visages et le cadre parfaitement carré permettent l'accentuation du visage en premier plan sans les distractions de l'arrière. L'intimité est si forte entre les personnages que les masques (les masques sociaux et performatifs argumentés par Goffman 1991) tombent tôt dans le film. En effet, le film nous montre ces visages « uniques » et « infinis » grâce aux détails du visage enregistrés en gros plan, les témoignages de la vie intime des personnages et les multiples états émotifs présentés.

Chez Roger Hallas (2009, p. 22), ce concept de visages « uniques » et « infinis » est encadré par l'empathie du spectateur vers un « autre » observé qui ne devient pas un objet pour autant. Au contraire, les visages, explorés dans une trame narrative comme celle de *Mommy*, entraînent le spectateur vers l'univers « unique et infini » de l'autre, avec tout ce que cela implique : ses côtés publics et intimes, délimités par les mystères, les formes et les mouvements du visage de l'autre.

En somme, la notion du masque permet à l'individu à la fois d'occulter et de dévoiler son intimité aux autres en utilisant des systèmes performatifs (Goffman 1991), et s'avère être « l'essence même de la civilité et de la sociabilité » (Sennett 1979, p.202). Cette notion est utilisée dans nombre de films. Le masque représente la valve entre l'intérieur et le monde extérieur du personnage.

Dans le cas de *Mommy*, nous avons la scène où Steve se retrouve dans une soirée de Karaoke ; le contexte social de la situation est contrasté par l'incapacité de Steve de maintenir son masque, sa civilité. Steve chante avec timidité et malaise jusqu'à devenir violent envers les autres clients du bar. Le montage qui précède l'éclat nous illustre cette notion entre l'être interne, l'influence externe, et les répercussions sur la sociabilité. En effet, les moyens performatifs du

cinéma ont favorisé le développement de plusieurs outils pour mettre en évidence ces mondes intérieurs qui sont normalement en conflit avec le monde extérieur.

### **1.3. Le cinéma entre les cultures : *cinéma et identité culturelle***

La mise en image des rapports intimes et interpersonnels du film, à l'aide de dispositifs cinématographiques, peut alors favoriser davantage l'établissement d'un lien entre cultures. En utilisant le domaine de l'intime, on arrive à la frontière entre les uns et les autres ; l'espace plus proche de l'*interité*, cette place où les actions des autres peuvent fortement nous changer. Langage et culture sont étroitement imbriqués et ils sont aussi intimement liés à notre façon d'imaginer nos identités comme société et comme individus.

Il semblait donc naturel que le cinéma, technologie-art par excellence du XXe siècle, en vienne à une compréhension des thèmes identitaires et culturels à l'aide des dispositifs qui lui appartiennent. Ce film vise à stimuler l'imagination du spectateur, qui actualise une connexion avec les personnages. De même, les réalisateurs livrent leur vision culturelle et utilisent leur imagination pour raconter une histoire de « ce que nous sommes », les récits de nos valeurs, nos priorités, nos langues, nos peurs et nos codes.

Au Québec, Christian Poirier a bien documenté le rapport du cinéma national à l'identité, sous deux points de vue distincts, dans *Vol I : L'imaginaire filmique* et *Vol II : Les politiques cinématographiques* (2004). D'ailleurs, Poirier nous rappelle que « l'État québécois établissait, en 1982, que son “engagement prend racine dans une seule et même réalité qui est le lien indéniable unissant, aujourd'hui, le cinéma et l'identité nationale” » (p. 2). Dans Mommy, cependant, nous avons vu, ancrés dans le milieu culturel québécois francophone, des éléments qui traversent aisément les frontières culturelles et qui touchent le cœur des habitants d'autres provinces et pays.

Dans une classe d'études cinématographiques à l'Université de Montréal, j'ai demandé aux étudiants présents combien d'entre eux ont choisi un réalisateur d'une culture autre que la leur pour leur présentation. La majorité, moi y compris, avait choisi un réalisateur d'une autre culture. Au moment où nous nous engageons avec ces films, le rapport est unique et interculturel. Nous reviendrons sur ce sujet dans le troisième chapitre. Or, il y a des films qui ont tenté de montrer ce rapport interculturel de manière diégétique et comme une représentation du monde pluriculturel que nous habitons. Nous en verrons deux exemples dans le prochain chapitre.

## Chapitre 2

### Interculturalité dans la production et diégèse — *Dheepan* (2015) et *Tangerine* (2015)

Est-ce qu'un film multiculturel est nécessairement interculturel ? Dans l'introduction, j'ai parlé de films, comme *Birth of a Nation* ou *Of the North*, qui montrent d'autres cultures que celle du réalisateur à l'écran, tout en excluant ces dernières du processus créatif. Ces films ont quand même un impact sur les cultures exclues. La littérature à ce sujet est nombreuse et variée<sup>7</sup>, et la puissance du cinéma et des médias pour influencer l'imaginaire des nations été bien compris pendant le XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Le présent chapitre traitera d'un aspect moins étudié des films qui nous montrent diverses cultures à l'écran. Je me suis notamment intéressé au cas inverse. Que se passe-t-il quand un film montrant différentes cultures à l'écran est le produit de l'inclusion d'individus issus de ces cultures dans le processus créatif ?

Si après l'analyse de *Mommy*, on a vu l'*interité* agir dans un film uniculturel, nous nous demandons maintenant comment cette *interité* agit dans un cinéma entre différentes cultures. Comment arrivons-nous à un cinéma interculturel, du point de vue de la création ? Deux films ont été choisis pour cette démarche : *Dheepan* (2015), du Français Jacques Audiard, et *Tangerine* (2015) de l'Américain Sean Baker. À la différence de *Mommy*, ces films montrent au spectateur des cultures et des langues différentes dans un même récit cinématographique. Les comédiens sont eux-mêmes issus de cultures différentes de celle du réalisateur. L'effet de ce rapport interculturel est alors tout à fait présent sur l'écran. Nous verrons également comment l'intimité et les visages des protagonistes jouent encore un rôle essentiel dans cette *interité* au cinéma, désormais entre cultures.

---

<sup>7</sup> Voir, par exemple, *Wiping the war paint off the lens : Native American film and video* (Singer 2001) ou *Movies in the age of Obama : the era of post racial and neo-racist cinema* (Garret 2015)

<sup>8</sup> Voir par exemple : *War, politics and superheroes : ethics and propaganda in comics and film* (DiPaolo 2011) ou *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : écrans sous influence*. (Muller et Wieder 2008)

*Dheepan* raconte la vie d'un réfugié du même nom, originaire du Sri Lanka, qui prend l'identité d'un défunt avant de s'exiler en France. Avec une femme et une jeune fille, Dheepan fait semblant d'être le patriarche d'une famille de réfugiés afin de quitter un pays ravagé par la guerre. La famille est composée par Yalini, qui sera désormais sa femme, et Illayal (9 ans) qui, elle, prendra désormais le rôle de sa fille. Une fois qu'ils sont installés en France, le film démontre leurs points de rencontre et de désaccord avec leur société d'accueil. *Tangerine*, pour sa part, est un portrait presque documentaire de deux amies transsexuelles, afro-américaines et prostituées, Sin-Dée et Alexandra, dans la ville de Los Angeles. Le film se déroule à la veille Noël. Les deux films nous montrent des rapports interculturels de manière diégétique, et les récits abordent des personnes souffrant de la discrimination.

## **2.1. Le cinéma, une histoire pluriculturelle**

À l'aide de la technologie qui est la sienne, le cinéma a toujours émerveillé le monde et ses différentes cultures. Les technologies du transport et les migrations ont également permis de rencontrer physiquement diverses audiences et différents créateurs. À Paris, le cinématographe des frères Lumière (1895), par exemple, a pris seulement quelques mois à parcourir New York, Londres et Bruxelles. En août 1896, il arrivait au Chili, dans la pointe australe du monde, et en 1897, le début du premier film chilien était signé par le réalisateur Luis Oddó, lui-même fils d'immigrants français.

La réalité pluriculturelle des États-Unis fut aussi explorée dans ces premiers films, comme c'est le cas du film *The Homesteader* (Oscar Micheaux 1915), où un fermier noir est amoureux de la fille d'un colon blanc écossais, ou *Romance of a Jewess* (D.W. Griffith 1908), qui explore la vie d'un immigrant dans un foyer familial juif à New York. À ce sujet, les premiers *westerns* d'Hollywood fournissent un exemple intéressant. Ces films utilisaient de vrais acteurs autochtones, qui avaient vécu la défaite sur les champs de bataille, et qui devaient maintenant les représenter pour l'industrie d'Hollywood. Que ces acteurs fussent la proie de la tristesse, la dépression et l'alcoolisme était un fait bien établi à l'époque (Singer 2001, p. 14).

Young Deer, lui-même autochtone et metteur en scène de batailles, est un acteur devenu réalisateur, puis directeur général du bureau de production *Pathé West Coast Studio*, une filiale de la compagnie française Pathé Frères. Au Québec, quelques années plus tard, le réalisateur et explorateur Robert Flaherty signait le film *Nanuk of the North*. Œuvre considérée trop réaliste pour les standards de l'époque, le film a rivalisé avec la vision simpliste qu'entretenait l'industrie cinématographique à l'encontre des autochtones. Distribué lui aussi par Pathé Frères, ce film permit à Flaherty d'atteindre tout un succès commercial et d'être acclamé par la critique (*Ibid.*, p. 15-17).

À l'heure actuelle, les films avec une production et une diégèse interculturelles font la norme. L'ampleur des (co) productions internationales et les marchés de distribution témoignent que c'est bien le cas. Les créateurs ont des bagages culturels divers, résultant des parcours personnels et professionnels au sein d'un monde interconnecté.

Alejandro Gonzales Iñárritu incarne cette nouvelle réalité : lauréat du prix Oscar au meilleur réalisateur en 2016 grâce à *The Revenant*, le film met en vedette des comédiens américains, canadiens, québécois, français et autochtones. De même, le film a été tourné au Canada et en Argentine, avec une mise en langue plurilingue (anglais, français, langues autochtones), et fut distribué internationalement.

Dans ce chapitre, j'analyserai deux films contemporains dont le travail de production et la diégèse sont fortement interculturels, où la vie intime des personnages est fort complexe et leur identité est définie en fonction de leur contact avec les groupes sociaux qui leur inspirent à la fois de l'aversion et de l'affection. Ce sont des films où les personnages évoluent dans des réalités qui leur sont étrangères. Il s'agit de films plurilingues et pluriculturels.

## **2.2. Films plurilingues**

À la différence de *Mommy*, ces films montrent au spectateur des cultures et langues différentes dans un même récit cinématographique. En effet, on peut entendre plusieurs langues dans ces films et les sociétés représentées sont plurilingues. Dans le cas de *Dheepan*, on entend parler en français, en tamoul et en arabe, entre autres. Dans le cas de *Tangerine*, on entend parler en anglais, en espagnol et en arménien.

Certains aspects de ce plurilinguisme sont présentés sous forme de « bruit », un concept utilisé par Sanaker pour illustrer l'idée d'une incompréhension de la langue de l'autre. D'autre part, les sous-titres permettent, de manière générale, que les dialogues plurilingues soient partie intégrante de la trame narrative du récit. La traduction du dialogue révèle des informations clés pour le spectateur, mais permet aussi de laisser l'intonation et la personnalité de la voix. Des histoires à première vue étrangères s'actualisent avec ces nouvelles informations.

### **2.3. Communication Interculturelle**

Dans le domaine de la communication interculturelle, le concept de bruit est utilisé pour analyser l'influence de la culture de chacun lors de l'établissement des rapports interpersonnels. En effet, dans les deux films, on constate la complexité identitaire des personnages. L'identité comporte ainsi plusieurs couches de solidarité et d'oppression, où la distinction entre « vous » et « nous » devient complexe.

Dheepan trouve des alliés en France, mais trouve également des ennemis au sein de la communauté tamoule migrante, ceux-ci désirant poursuivre une guerre dont Dheepan ne veut plus. Cette situation le mène, lors d'une scène, à s'enfermer, à boire et à chanter de vieilles chansons nationales de guerre, avant de sombrer enfin dans le désespoir. Dans *Tangerine*, les personnages cherchent à obtenir des petites victoires au sein du contexte culturel qu'ils habitent. Appartenant à la communauté afro-américaine, les personnages sont aussi des transsexuels et des prostitués. Ils trouvent ensuite de l'acceptation ou de la confrontation avec d'autres communautés, à chaque coin de rue. Dans ce film, le concept de bruit, l'influence des cultures qui ne permet pas le dialogue entre elles, est toujours là, menaçant.

Au demeurant, il faut voir dans ces films des récits où les protagonistes n'ont pas choisi leurs circonstances ; ils devront les braver et les affronter. La mise en scène, les dispositifs cinématographiques utilisés, le scénario et les comédiens nous permettent différents niveaux d'empathie avec ces personnages. Ces histoires donnent une voix à ces visages qui investissent toutes les villes du monde. Ces récits racontent comment ils sont capables de surmonter les problèmes et les situations auxquels ils ont été confrontés. Celui qui est différent et marginalisé assumera dorénavant le rôle de protagoniste, et il prendra la parole.

#### **2.4. Dheepan — *La violence, la réalité et le héros***

Jacques Audiard a soutenu qu'il voulait réaliser un film semblable au film de Sam Peckinpah, *Straw Dogs*. Il voulait créer un film racontant la vie d'une petite famille dont le commencement, plutôt doux, contrasterait avec une fin marquée par la violence. Le projet du réalisateur s'est vu ainsi radicalisé, si bien qu'il a décidé de mettre en scène des protagonistes appartenant à une culture tout à fait différente de la sienne.

On choisit les Tamouls, une communauté très minoritaire en France, car leur histoire, ne faisant pas partie du passé colonial de la France, n'était pas très connue. La recherche d'un autre ne relève pas de l'arbitraire, selon le réalisateur : « I feel like a bad team player for saying that. But I like to think that the whole point of cinema is to show you the world as it is. And we're only getting a faint impression of that. When I open my front door and step out into the street, I'm not seeing French cinema walk by. It's all about representing different faces, languages, idioms, pronunciations—the lot.»<sup>9</sup>

Cependant, Jacques Audiard a fait l'objet de critiques pour cette représentation de « l'autre », ainsi que pour l'illustration qu'il livre d'une société marquée par une diversité

---

<sup>9</sup> Romney, Jonathan. 3 avril 2016. *Jacques Audiard: "I wanted to give migrants a name, a shape ... a violence of their own"*. <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/03/jacques-audiard-interview-dheepan-prophet-rust-done-director>

complexe. Par exemple, «Audiard's film is ultimately irresponsible and politically dangerous.»<sup>10</sup> dit un journaliste du Guardian, soutenant en référence à la langue: «Audiard's characters speak French when it suits him, because they aren't anchored in reality. He isn't actually interested in adaptation, or processes of integration—language is a mere tool to reiterate his dark view of a world in which no one understands each other.» et «if we are to see murder shown on screen, it seems only reasonable to ask that it not burden the underprivileged with the stigma of lawlessness.»<sup>11</sup>

En fait, le processus d'écriture et de production du film nous montre une réalité plus intéressante que celle que ses critiques aperçoivent. La culture tamoule et la guerre civile au Sri Lanka n'avaient reçu qu'une faible couverture de la part des médias français. Le réalisateur y a trouvé un contexte adéquat pour dépeindre la violence cinématographique qu'il recherchait. Avec ses scénaristes, il a contacté les membres de cette petite communauté, mené une recherche sur le contexte actuel de la guerre au Sri Lanka, sur le processus d'acceptation des réfugiés, et entendu une panoplie de témoignages et de récits.

Puis, il a trouvé la distribution parmi les membres de ces communautés pour les rôles pertinents en France et à l'étranger. Kalieaswari Srinivasan, qui incarne la femme de Dheepan, est une actrice professionnelle de théâtre à Chennai. Antonythasan Jesuthasan, Dheepan, n'est pas un acteur professionnel, mais un romancier immigré en France, et un ancien combattant de la guerre civile au Sri Lanka. Il est alors un témoin vivant de la réalité que le film cherche à illustrer.

Les deux acteurs ont vu un nombre important de microphones et caméras après la première du film. Srinivasan en a discuté avec des journalistes anglais: «It's a story told with a lot of truth, and integrity, and there's a lot of soul of all of us in the story [...] the main thing

---

<sup>10</sup> Salmon, Caspar. 20 avril, 2016. *Why Dheepan's take on immigration isn't helpful*. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2016/apr/20/dheepan-immigration-depiction-selective-jacques-audiard-multiracial-france>

<sup>11</sup> Salmon, Caspar. *Ibid.*

would be go watch it because of the truth in the story. »<sup>12</sup> Jesuthasan parle aussi du processus: «Audiard shot in Tamil, which is a language he doesn't know, so it was a big challenge for him [ ... this film] is an icon of the refugee problem and it has exposed to the world the problems that the refugees face.» Et après la projection au TIFF (Toronto International Film Festival), il ajoute: «I am not a professional actor but I knew Jacques's work, when I knew it was his film, I had full trust in him [...] He had a script and I helped him with it, with the slang, and culture and I talk to him a bit about the Sri Lankan landscape. »<sup>13</sup>

Ce travail de connexion et de compréhension entre cultures au moment de la production ne doit pas être sous-estimé : l'intimité présente dans le film, la façon dont les personnages agissent, les regards de plaisir d'un homme vers une femme que le hasard lui a donné pour épouse, la peur qu'ont un nouvel immigrant et une adolescente de fréquenter une école située dans un univers culturel étranger, l'humiliation de vivre dans une société où l'on est perçu comme de la racaille, les codes sociaux qu'on ne comprend pas, les paroles, le sens et les intonations nuancés des chansons de guerre, les rêves des protagonistes. Enfin, l'humanité de l'autre est chiffrée dans ce film ; ceci est présenté à travers un processus interculturel.

Dans le cas des vieux films *westerns* d'Hollywood, on parle souvent de l'humanité sacrifiée des Amérindiens. Dans *Dheepan*, en revanche, la présence physique à l'écran des corps, des visages, des émotions, est le produit d'une véritable confiance vouée au réalisateur : on constate une concordance entre la vision du monde d'Audiard et le souhait du témoin de mettre en récit une histoire réelle. Même si le scénario écrit par Audiard et ses collaborateurs encadrerait l'action, le langage et la mise en scène, les témoignages de la communauté tamoule en France sont présents dans l'ambiance créée par le film. Jacques Audiard a fourni des précisions supplémentaires sur les intentions qui ont animé son film : « J'avais envie de parler de gens qui ne sont pas [comme] moi, moi je me connais et je ne pense pas que je sois très intéressant. Donc,

---

<sup>12</sup> Interview par Sailesh Ram. 2015. London Film Festival. <https://youtu.be/myw3Azz9KQ>

<sup>13</sup> Toronto International Film Festival. 2015. Q & A après la première. <https://youtu.be/KB2yIayRe2w>

j'enfonce mon intérêt vers des gens que je ne connais pas, qui viennent de très loin, qui ont une autre façon de parler, d'autres visages, d'autre regard que moi. »<sup>14</sup>

Certes, la violence est toujours là. Le film commence avec la mort et l'incinération de corps au Sri Lanka. Après, Yalini cherche et prend une petite fille qui n'a pas de parents dans un campement de réfugiés. Ils arrivent en France et Dheepan est obligé de vendre des bagatelles dans la rue. Il est contraint à fuir constamment la police. Ils sont finalement arrivés tous les trois dans une banlieue parisienne où la vie est tout aussi violente. Il y a de la drogue, des trafiquants, des armes. Aux yeux de Dheepan, qui comprend mal cette société d'accueil et sa langue, cette situation se fait encore plus violente, plus chaotique, plus accablante.

Habituellement, au cinéma, on trouve des héros qui ont la légitimité de choisir la violence comme outil d'action. Bien entendu, cela renvoie à des archétypes du récit où le héros est le vainqueur moral. Dans les vieux *westerns*, les héros étaient les hommes blancs. De nos jours, si nous voyons un film de guerre en Occident, les héros seront (presque toujours) des hommes occidentaux. Les films policiers ou d'action permettent d'apercevoir les raisons de ces violences.

En revanche, *Dheepan*, pourtant un film occidental, c'est l'histoire d'une famille de réfugiés de guerre provenant de l'Asie du Sud, confrontée à une rude épreuve, celle de la violence présente dans leur société d'accueil. Une famille touchée par la pauvreté, formée par des réfugiés, non blanche, qui doit faire face à cette violence et devenir les héros de leur propre histoire. La notion de héros véhicule les désirs et les obstacles de cette famille pauvre dans un pays de l'Europe occidentale. Le monopole de la violence est contesté, car ce n'est plus seulement l'homme blanc qui a le droit à porter les armes sous la bannière du bien.

## **2.5. Tangerine — *L'autre sexe dans le récit du héros***

---

14 TIFF. 2015. *Ibid.*

Pour sa part, dans le film *Tangerine*, les deux principales protagonistes, en plus d'être transsexuelles, sont des prostituées, et l'une d'entre elles vient d'être remise en liberté après un séjour en prison. D'autres personnages du film sont les membres d'une famille immigrante de l'Arménie, des chauffeurs de taxi et des proxénètes. La production du film fut achevée en 2015 et il est réputé être le premier long-métrage enregistré avec un téléphone portable.

Le récit a lieu la nuit de Noël. Sin-Dee vient de sortir de prison et rejoint sa meilleure amie Alexandra. Vingt-huit jours se sont écoulés depuis son incarcération, et Sin-Dee apprend que son copain n'a pas été fidèle. Les deux commencent une petite odyssée dans les rues de la ville de Los Angeles et ceci fournit l'occasion d'une exploration d'autres subcultures de Hollywood. Le fait que le film soit enregistré avec des téléphones portables fait aussi partie de ce parcours dans les rues.

La mobilité des caméras a permis à la fois une grande économie de ressources et un mouvement presque continu, toujours bousculé par les protagonistes, qui ne cessent d'être en mouvement. Dans une ville caractérisée par les automobiles, elles prennent l'autobus et se promènent à pied la nuit dans la rue. Cette esthétique *mobile* nous montre comment son usage peut aussi favoriser une réception plus intéressante de l'histoire de l'autre : dans un monde interconnecté, où la technologie audiovisuelle mobile façonne les interactions personnelles, des aspects diégétiques et extradiégétiques sont mélangés dans une esthétique du quotidien qui s'apparente à la vie intime et sociale des spectateurs.

Comme on l'a vu dans *Dheepan*, les rapports interculturels sont explorés par la caméra. Des rencontres avec d'autres personnages nous montrent la complexité des identités des protagonistes en même temps que le traitement que d'autres leur accordent. Ainsi, elles peuvent être acceptées comme travailleuses sexuelles par leurs clients, tout étant perçues différemment dans d'autres sphères de leur vie. Sean Baker explore ces mondes du point de vue d'une recherche de la dignité, telle qu'elle est définie par ses protagonistes. C'est un monde bizarre et étranger pour la plupart d'entre nous.

Par ailleurs, la réalité plurilinguistique de Los Angeles est mise en évidence par l'utilisation de plusieurs langues dans le film. Diverses communautés sont ainsi représentées, en particulier la communauté arménienne, symbolisée par le personnage de Razmik, un chauffeur de taxi et père de famille qui visite des prostituées transsexuelles. La réalité de ce personnage se divise donc en deux sphères : celle de sa vie familiale (sa femme, sa belle-mère, son petit bébé, etc.) et celle de sa vie sexuelle, prenant la forme spécifique d'une préférence sexuelle pour les prostituées transsexuelles. Les différentes langues — toujours avec sous-titres — ont pour rôle de nous montrer ces deux mondes et les différences culturelles entre le foyer arménien et les rues de la ville américaine.

De manière comparable à Audiard avec *Dheepan*, Baker a fait un travail de *distribution* où « l'autre » est représenté à l'écran par un comédien qui l'est également dans la vraie vie. Si dans *Dheepan* le protagoniste est un réfugié de la guerre de Sri Lanka qui habite en France, les personnages dans *Tangerine* sont joués par des comédiennes transsexuelles habitant les quartiers qu'investit le film. Tout comme dans *Dheepan*, les comédiens ont apporté aussi des commentaires et corrections au scénario.

En effet, la comédienne transsexuelle Mya Taylor (Alexandra dans le film) a démystifié le monde de travailleuses du sexe tel que vécu par les transsexuelles. Elle lui a présenté enfin la comédienne transsexuelle Kiki Rodriguez, qui incarne Sin-Dee dans le film. Rodriguez a imposé des conditions au réalisateur: «I trust you, I want to make this movie with you, but you have to promise to show the harsh reality of what goes on out here. These women are here because they have to be, and I want you make it hilarious and entertaining for us and the women who are actually working the corner. »<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Smith, Nigel M. 10 juillet 2015. *Tangerine is a big deal, not just because it was shot on an iPhone*. <https://www.theguardian.com/film/2015/jul/10/tangerine-film-iphone-buddy-comedy-transgender-prostitutes>

Cette vision était différente de celle que le réalisateur avait à priori, soit de faire un film plus dramatique et sombre. Mais la perspective d'intégrer des éléments comiques permet d'atteindre une audience élargie, en même temps de donner de la valeur à la perspective de vie de celles qui sont protagonistes de l'histoire. De ce fait, les conditions établies par Rodriguez ont beaucoup contribué au succès qu'a connu le film.

Le film aborde en somme une pléthore de thèmes : la sexualité, la fraternité, l'hypocrisie, et surtout la dignité des individus. Dans ce film, cette dignité est liée à la liberté, ou non, de montrer certains aspects de l'intimité, notamment l'intimité transgenre dans un monde social fortement défini par des conventions cisgenres. L'un des sous-récits du film, par exemple, nous montre les désirs d'Alexandra de chanter dans un petit club, devant des amis et des inconnus. Pendant tout l'après-midi, Alexandra a essayé de donner des invitations pour ce petit événement de Noël. Nous pouvons alors constater la signification qu'elle attribue à cet événement, bien que pour les « autres » l'acte de chanter en public soit dénué de toute importance.

La nuit de l'évènement, personne n'étant venu au bar pour l'écouter chanter, une tristesse profonde la tourmentera. Le désir de chanter, et d'être par le fait même accepté, constitue un élément déterminant d'une métaphore de la reconnaissance et de la dignité que nous cherchons à retrouver dans les yeux des autres, ainsi que l'importance que revêt le fait d'être écouté par autrui. Dans un bar presque vide, elle commence à chanter. Finalement, sa seule amie, Sin-Dee, est arrivée (accompagnée de la femme avec laquelle son ex-copain l'avait trompée) et ensuite les sourires, l'inspiration et le bonheur insufflent la performance de cette artiste amatrice.

Dans les dernières minutes du film, on voit un groupe d'hommes blancs jeter de l'urine sur la protagoniste, et quelques secondes après, comment son amie lui vient en aide, en lui apportant des soins et du courage. Le fait que cette scène soit l'une des dernières du film nous rappelle une réalité qui continuera de se reproduire par la suite. Les liens d'amitié et les situations de discrimination illustrées dans le film viennent surdéterminer les personnages, en lui

attribuant des éléments tragicomiques. Entre la discrimination et l'affirmation de soi, nous voyons de l'aventure et la dignité de vivre qui se cristallisent dans ce récit audiovisuel.

## **2.6. Le cinéma entre les cultures : l'individu et le monde**

Le cinéma offre donc des possibilités réelles et précises pour tendre un pont vers la réalité d'autres cultures et exprimer cette dernière à l'écran. Même s'il s'agit de cultures assez différentes de la nôtre, le cinéma est capable de montrer une réalité extérieure aux personnages dans ses composantes subjectives en utilisant, pour ce faire, certains dispositifs cinématographiques. Ces films utilisent l'ample répertoire des outils du cinéma afin de dépasser une réalité perçue comme unilatérale et atteindre celle des autres.

À l'heure actuelle, nous commençons à voir, d'une manière plus habituelle, que les protagonistes de réalités sociales « autres » sont recherchés par les réalisateurs pour les aider à montrer cette autre réalité qu'ils désirent raconter, qu'ils l'aient vécue ou non. Dans les deux films que nous avons analysés, il est intéressant de noter que, bien qu'ils soient des fictions, les comédiens ont déclaré que ces films prétendent à une certaine « vérité ».

Dans le cas de *Tangerine*, tout comme son personnage, la comédienne Mya Taylor a aussi dû travailler dans le commerce du sexe transsexuel.<sup>16</sup> Dans le cas de *Dheepan*, Jesuthasan est, lui aussi un ancien combattant de la guerre au Sri Lanka, puis réfugié en France. Il a également parlé de « vérité » au moment de donner son avis sur le film et le monde des réfugiés. Dans les deux cas, les comédiens voient dans le film l'illustration de leurs expériences ; leur contribution a été, en ce sens, fondamentale à la réalisation du film. Dans nos films, le bagage culturel des protagonistes, qu'il soit historique, sexuel, ethnique, etc., semble constituer un obstacle les marginalisant du reste de la société.

---

<sup>16</sup> Berry, Jennifer. 7 août 2015. *10 reasons the film tangerine is a game changer*. <http://www.flare.com/celebrity/10-reasons-the-film-tangerine-is-a-game-changer/>

De la même façon qu'un enfant utilise son imagination pour reconstruire le monde qu'il habite, le spectateur utilise l'information fournie par les réalisateurs et les comédiens pour reconstruire un monde virtuel, à l'aide d'histoires et de personnages fantomatiques qui sont mis à dure épreuve. Émotions et enjeux fictifs sont alors au rendez-vous dans le but de favoriser une identification vers l'autre au moyen de l'empathie. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment le spectateur joue aussi un rôle dans ces rapports interculturels, et préciserons des caractéristiques de l'empathie, alors vouée à un visage différent.

## Chapitre 3

### Empathie et interculturalité chez le spectateur — *Human* (2015)

Le dernier film de cette analyse, *Human* (2015) du réalisateur Yves-Arthus Bertrand, nous aide à réunir les différents éléments de ce mémoire et les appliquer au spectateur pour arriver à une *interité* cinématographique ancrée sur le visage de l'autre, l'intimité de l'autre et la culture de l'autre. Quel est le rôle du spectateur dans une analyse sur l'interculturalité du cinéma ? Quels sont les conditions ou attributs nécessaires au spectateur pour comprendre un film multiculturel ? Comment le pont entre le spectateur et le personnage appartenant à un groupe culturel autre que le sien est-il créé ? Quelles sont les conditions pour que le spectateur puisse avoir confiance, ou, au contraire, risque de faire preuve de méfiance envers un film multiculturel ?

Ayant consacré une partie importante de son œuvre à la représentation de la nature, le photographe Yann Arthus-Bertrand voit dans celle-ci un environnement *humain* inexploré. Ensuite, il l'aborde comme une *thématique universelle*. Pour ce faire, il utilise les visages en tant que dispositifs visuels et les témoignages en tant que récits. *Human* est le produit de près de deux-mille entretiens à travers le monde et d'une combinaison de paysages naturels vus du ciel. Les visages sont cadrés de façon à ce qu'ils soient présentés toujours face à la caméra, donc au spectateur, et les récits nous présentent les aspects plus intimes des expériences humaines. Dans *Human*, j'explore alors les rôles du visage et de l'intimité dans un cinéma multiculturel du point de vue du spectateur.

#### 3.1. Identifier le visage

Les bébés sont capables de reconnaître la forme basique des visages. Il s'agit en effet d'un outil fondamental pour la survie que de pouvoir reconnaître les visages de ceux qui peuvent

les aider au moment le plus fragile de leur vie (Estela Runner, *The Beginning of Life*, 2016). La reconnaissance des traits élémentaires des visages est donc vitale, et ce, dès la naissance même de l'enfant, de façon à savoir avec qui, et de quelle façon, ils pourront créer un lien d'attachement vital (*Ibid*, 2016). En ce sens, on peut dire que les humains sont des experts en l'analyse des visages et que nous sommes, en fait, « programmés » pour le faire. Les visages représentent l'une des données les plus importantes de l'environnement social dont nous disposons pour le comprendre, et ils transmettent des informations sociales révélatrices de l'identité, de l'âge, du genre et des émotions (Simion and Di Giorgio 2015).

Mais si le jeune enfant a un cerveau en développement qui est continuellement influencé par le contact social et affectif des autres, le cerveau adulte, quant à lui, possède des caractéristiques distinctes. Il utilise des stratégies spécifiques d'analyse des visages (spécialisation fonctionnelle) qui s'opèrent par l'entremise des régions spécifiques du cerveau (spécialisation structurelle ou neurale). Il s'agit donc d'un système préférentiel qui détecte d'abord la présence d'un visage, puis essaie de le reconnaître, puis, s'il échoue, tentera de lui donner une identité. Il peut être vital alors de savoir qui est l'autre et si je peux me fier ou m'identifier à lui ou non.

### **3.1.1. L'empathie et le cerveau du spectateur**

Dans le cerveau adulte, la prédisposition à l'empathie est fortement influencée par les rapports qu'entretiennent les groupes sociaux (Zuo et Han, 2013). Les recherches menées par Johnson et coll. (2002) et Drwecki et coll. (2011) mettent en évidence ce fait. Dans la première étude, des étudiants universitaires blancs sont encouragés à ressentir de l'empathie envers les accusés d'un procès pénal et à se prononcer sur les peines imposées. Cette expérience a montré que les sujets ont été moins sévères envers les accusés appartenant au même groupe social et racial. Dans la deuxième étude, des étudiants de médecine prescrivent des médicaments pour soulager la douleur à de faux patients montrant des niveaux de douleur comparables. Tout

comme dans la première étude, les étudiants ont fourni davantage des soins et de médicaments lorsque le patient appartenait à leur groupe social et racial (Zuo et Han, 2013).<sup>17</sup>

La partialité raciale du sentiment d'empathie advient quand l'autrui est perçu comme un symbole d'un groupe plutôt qu'une personne individuelle. Un autre « symbolisé », à l'avis de Sheng et Han (2012), affaiblit l'empathie que l'on ressent, car on n'a plus accès à sa situation personnelle particulière, et l'on voit à sa place une entité abstraite et peu connue. De la même façon, des expériences auprès d'individus de groupes différents enrichissent et améliorent un processus d'individuation du visage. Ainsi, ces expériences interculturelles facilitent-elles à priori l'identification de l'individu plutôt que sa symbolisation, et renforcent par le fait même la prédisposition à l'empathie entre membres des groupes différents.

Le partage d'expériences, la communication émotionnelle et le portrait de visages constituent une dimension fondamentale du cinéma depuis ses débuts jusqu'à YouTube. Si l'écran et la technologie du cinéma n'étaient pas parvenus à transmettre l'état émotionnel du comédien au spectateur, il est fort probable que le cinéma, tel que nous le connaissons, n'aurait jamais existé.

### **3.2. *Human* — le visage et l'environnement**

Dans le film *Human*, les visages sont tous bien composés et nets. Les gens parlent directement à la caméra et l'arrière-plan noir demeure inchangé. On constate, cependant, quelques différences. D'abord, le recours à une utilisation sonore pour évoquer des espaces à partir desquelles nous parlent les personnages. Dans l'extrait où l'on interviewe un homme dans une prison, on peut entendre les bruits de métal, de barres, de lourdes portes qui s'ouvrent et se ferment au loin. De même, dans l'extrait où une paysanne prend la parole, on entend en arrière-plan les bruits distants de certains animaux de ferme. On retrouve également une fine photographie aérienne et la musique.

---

<sup>17</sup> La partialité raciale s'est vue réduite significativement grâce un travail de conscientisation empathique vers l'autre et à la valorisation de sa perspective. (*Ibid* 2013).

Il faut s'attarder aussi au travail de maquillage et à l'utilisation des costumes. On y voit des gens portant des vêtements traditionnels, des visages maquillés, de belles coiffures. Ces éléments jouent un rôle important dès que nous autres, spectateurs, essayons d'identifier les visages. Nous n'avons que quelques secondes pour résoudre un problème évolutif qui revêt une importance vitale : puis-je me fier à cet autre, ou dois-je en revanche me méfier de lui ? Notre cerveau est programmé pour répondre à cette question en quelques secondes parce que notre survie en dépend. De nos jours et comme adultes, nous nous posons la même question, même si les conséquences peuvent différer. Notre interaction continue avec d'autres membres de la société, que ce soit pour le travail, le plaisir ou en d'autres circonstances, nécessite que nous soyons attentifs au visage de l'autre.

Chez *Human*, une centaine de personnes parlent une douzaine de langues différentes, dans la réalité qu'est le monde. Les sous-titres ont été traduits dans environ 30 langues, ce qui assure que les langues étrangères ne soient pas considérées comme du « bruit ». Or, le film ne montre pas les noms des gens ni leur pays d'origine.<sup>18</sup> Le film met en scène un nombre considérable de locuteurs qui parlent leur langue maternelle dans un montage déterminé, et les spectateurs, quant à eux, peuvent interagir avec le film de différentes façons. Ils peuvent faire confiance au film, ils peuvent se méfier du réalisateur sans douter des vraies intentions des locuteurs, ou ils peuvent se méfier du film en entier, y compris les histoires et les visages présentés.

### **3.2.1. Méfiance du spectateur**

Bien que *Mommy* utilise des bordures noires qui nous rappellent fortement notre position de spectateur, *Human* vise à construire une illusion où il n'y aurait pas un monde interstitiel entre les deux côtés de l'écran. Le film nous demande de lui faire confiance que les représentations des visages sont les vraies expressions de ces gens, que ce sont leurs vrais vêtements, et enfin, que

---

<sup>18</sup> À moins qu'on voie le film sur YouTube où il est possible de visualiser les noms et les pays d'origine du locuteur.

ces personnes à l'écran représentent de toute évidence un échantillon légitime de l'espèce humaine, ce qui justifierait d'appeler ce film *Human*.

Néanmoins, l'intervention d'un tiers invisible, c'est-à-dire le réalisateur, dans une interaction entre inconnus (le spectateur et le locuteur) peut produire aussi un résultat inverse. En utilisant le visage et le témoignage de l'autre, cette insistance sur l'empathie peut provoquer une méfiance du spectateur et annuler toute capacité du film de le toucher. Il s'agirait d'une instrumentalisation de cette empathie où le spectateur peut arriver à s'offusquer de recevoir une vision, ou un discours, plus en ligne avec celle du réalisateur qu'avec celle des locuteurs. L'instrumentalisation devient alors une manipulation.

D'ailleurs, l'instrumentalisation de ces visages et témoignages peut être vue comme une façon de dépolitiser le contenu de ces entrevues et de les transformer en une plateforme d'émotions déracinées. De ce fait, construire une pensée politique et engagée avec les thèmes sociaux soulignés par les locuteurs résulterait en l'impossible.

Ces questions sont importantes dans le domaine de l'interculturalité parce que dès que nous ne pouvons pas faire confiance à un visage, le pont d'empathie émotionnel devient difficile. Il convient donc de nous demander si le film parvient à déjouer la lecture adulte des visages comme symbole d'un groupe social identifié ; si le film arrive à montrer l'autre comme un individu avec lequel le spectateur pourrait construire un parallèle avec sa propre vie et non comme une entité symbolisée. Nous avons vu différentes critiques en ligne pour évaluer s'il y a eu un contact intime entre le spectateur et les interviewés.

### **3.2.2. Critiques en ligne**

Étant donné qu'un des objectifs du film était de bâtir un pont de compréhension entre les humains de différents coins du monde, sur une cause commune (l'identification avec une notion

inclusive du genre humain), nous pouvons constater que le film a réussi, au moins en regardant le degré d'acceptation générale du film.<sup>19</sup>

Dans le site web d'IMBD, les titres des critiques sont intitulés :

«The antidote to prejudice: *Human* shows how we're all connected» (Japan),  
«A magnificent experience and way to expand your view of humanity» (Australia),  
«A stunningly beautiful love letter to empathy» (Allemagne),  
«A stunning and emotionally gripping act of love towards mankind» (l'Italie),  
«Artistically beyond reproach» (Pays-Bas),  
«A powerful documentary» (Brazil).

Sur dix-sept critiques d'utilisateurs, quinze sont extrêmement positives. Deux sont extrêmement négatives :

« Meticulously Overrefined, Unequivocally Hyperlegant. Also Creepy » (États-Unis)  
« Total Rubbish » (l'utilisateur n'a pas donné son pays).

Il faut remarquer qu'il n'y a pas de critique qui donne une qualification moyenne ou équilibrée.<sup>20</sup>

Par contre, la presse spécialisée a, dans certains cas, fort critiqué le film :

---

<sup>19</sup> IMBD. *Human* (2015). Critique d'un utilisateur du site: «Learning, to me, goes beyond understanding the mechanics of our environment. It includes the development of habits, such as introspection, critical thinking, and empathy. The moment we came screaming into this world, our brains started making sense of things. What is love? What is trust? What are other people? » <http://www.imdb.com/title/tt3327994/>

<sup>20</sup> IMBD. Critiques par utilisateurs (pris le 8 mars 2017) : <http://www.imdb.com/title/tt3327994/reviews?start=0>

« Si l'indignation du spectateur semble la cible de *Human*, et il parvient sans mal (montage et musique concourent à ce chantage émotionnel), le film n'alimente guère la réflexion quant aux maux qui rongent les sociétés (conflits religieux, ethniques, politiques, géostratégiques...) »<sup>21</sup>

« L'enfilade de portraits se contente de stimuler, à grands renforts musicaux, au mieux les glandes lacrymales (les pleurs de certains intervenants en plan-séquence mettent mal à l'aise), au pire le sentiment de culpabilité du public occidental, à qui le film est destiné. Sans assumer son propos inculpatoire du mode de vie des pays industrialisés (le film étant produit par la famille Bettencourt, un exemple de multinationale prompte au greenwashing), *Human* titille la mauvaise conscience des "riches" du monde vis-à-vis des laissés pour compte à moindres frais, déchargeant le collectif de ses responsabilités pour faire porter le fardeau à l'individu. »<sup>22</sup>

Dans cet univers des critiques, la cible est aussi le réalisateur, Yann Arthus-Bertrand :

« Parce que, de toute évidence, ces centaines de personnes sont extirpées de tout contexte politique, géographique, existentiel, et il faut, pour chacun, supputer de quel pays et de quelle économie, de quel conflit, de quelle strate sociale il ou elle parle. Ce qui compte, c'est moins l'intelligence des situations que la grand-messe des larmes et des sourires, la litanie des horreurs et le baume des petits bonheurs et lambeaux d'amour traînant dans un fleuve indistinct de tragédies contemporaines. »<sup>23</sup>

Et en plus, comme nous avons vu, la dépolitisation du discours politique :

« Arthus-Bertrand est très critiqué pour son double langage en matière d'écologie, alors qu'il s'associe avec les plus grands groupes du capitalisme mondial. Pigeon voyageur faisant le lien

---

<sup>21</sup> Michel, Ursula. <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/human/>

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Peron, Didier. « Arthus Bertrand, et moi et moi émoi » (publié le 11 septembre, 2015) : [http://next.liberation.fr/cinema/2015/09/11/cine-arthus-bertrand-et-moi-et-moi-emoi\\_1380610](http://next.liberation.fr/cinema/2015/09/11/cine-arthus-bertrand-et-moi-et-moi-emoi_1380610)

entre les fortunes industrielles et les mendiants photogéniques, il arrose la planète d'images pieuses tranquillement dépolitisées. »<sup>24</sup>

Finalelement :

« Dans cette volonté un peu vaine de faire du “beau” à tout prix, Arthus-Bertrand aplatit tout ce qu’il regarde en réduisant visages, paroles et décors [...]. Du haut de ses 3 h 11, ce *Human* aux pieds d’argile nous apparaît comme une petite chose insignifiante. »<sup>25</sup>

Les critiques, soient positives ou négatives, sont alors dans les extrêmes. Si l’objectif du film était de provoquer une empathie indifférenciée envers tous ceux qui sont interviewés et plus largement envers tous les êtres humains pour créer cette connexion, il semble que la réception est assez binaire : ou il y a une connexion ou, au contraire, il n’y en a pas. Ce que les locuteurs disent est compris par le spectateur comme une chose avec laquelle il peut s’identifier ou pas de tout.

Les dispositifs performants du film sont tous alignés avec l’idée de créer ce pont entre le visage du personnage et le regard du spectateur. Mais ceux qui critiquent négativement le film délégitiment aussi les interviewés, leurs paroles, leurs larmes et leurs bonheurs. Ils font de ces personnes des poupées soumises aux désirs manipulateurs du réalisateur ou à l’argent derrière. Ces critiques les appellent « mendiants photogéniques » et considèrent le cumul des visages, des témoignages, des langues et des paysages comme « une petite chose insignifiante. » Sans l’empathie, le film n’existe pas. D’après ces critiques, l’ensemble de décisions cinématographiques prises par le réalisateur est en cause, et ensuite le témoignage de l’autre perd en importance. En délégitimant cet espace de rencontre cinématographique avec l’autre, le lieu

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Baurez, Thomas. Publié le 12 septembre 2015 [http://www.lexpress.fr/culture/cinema/video-dans-human-yann-arthus-bertrand-aplatit-tout-ce-qu-il-regarde\\_1713100.html](http://www.lexpress.fr/culture/cinema/video-dans-human-yann-arthus-bertrand-aplatit-tout-ce-qu-il-regarde_1713100.html)

de l'autre dans cet espace sera aussi délégitimisé et, en conséquence, le rapport empathique extradiégétique entre le spectateur et les locuteurs devient inexistant.

Guy Lodge, certes, adresse le sujet avec un prisme technologique, en valorisant les témoignages, mais pas nécessairement le montage et la réitération. Lodge suggère alors que peut-être sa version sur YouTube (et non la version au cinéma) est la version plus appropriée, étant donné que « After more than three hours of uniformly presented short-form interviews, however, these stories retain little individual power or resonance, while the pic's sporadic interludes of lush landscape lensing risk aestheticizing the personal struggles in question [...] 'Human' might breathe more easily in small doses.»<sup>26</sup>

### 3.2.3. Intimités chez le spectateur

Si la confiance envers l'autre a lieu, le témoignage permet ensuite un travail d'identification avec les aspects les plus intimes et personnels d'un autre. Les témoignages prennent aussi une valeur incontestable au moment d'évaluer la réalité sociale et culturelle de nos imaginaires collectifs. Dans *Human*, le spectateur entend les témoignages de gens qui, pour la plupart, n'ont jamais eu un canal d'expression, et encore moins la possibilité de faire entendre ces témoignages ou de les enregistrer. *Human* donne un accès assez direct à ces visions et perceptions les plus intimes. Le cinéma nous permet, étonnamment, de construire des imaginaires qui incluent cette intimité d'un autre *human*, même s'il reste anonyme.

Register et Henley (1992) ont identifié un nombre des éléments qu'on peut transposer au cinéma, au moment d'expliquer l'intimité, notamment comme une expérience. Ces éléments sont regroupés par Pelletier (2008) : 1. *la communication non verbale* ; 2. *la présence d'un autre* ; 3. *le temps* « qui cadre l'expérience intime et en délimite un début et une fin » ; 4. *la frontière*, entre les uns et les autres, qui est brisée lors d'une expérience intime ; 5. *le corps*, ou la conscience du

---

<sup>26</sup> Lodge, Guy. Film Review "Human". <http://variety.com/2015/film/festivals/film-review-human-1201595734/>

corps ; 6. *le destin et la surprise*, ou plus précisément la combinaison paradoxale de ces deux éléments et ; 7. *la transformation*, un changement chez, ou une modification du lien entre, les personnes participant à l'expérience intime (2008, p.4). Ces éléments nous aident ainsi à comprendre l'intimité entre les personnages du film ou entre les personnages et le spectateur.

Au début du film nous entendons, par exemple, le témoignage d'un homme noir, auteur de deux homicides, qui nous parle d'amour, et comment il l'a trouvé après d'avoir tué une femme et son enfant. Il semble y avoir des contradictions dans ce récit, mais il continue son témoignage et nous continuons de l'écouter. Ensuite, nous entendons la première fois qu'une transsexuelle est tombée en amour, la description de la situation et les petits détails de cette rencontre. Ou l'histoire d'un homme qui n'a jamais fait l'amour, ses justifications, son visage au moment de nous raconter cette réalité intime.

L'amour entre deux survivants de la bombe nucléaire au Japon est aussi exploré dans un des témoignages : nous voyons le visage blessé du locuteur survivant de l'explosion nucléaire en même temps que nous entendons son histoire romantique. Ce sont des témoignages complexes et courts, et si les premiers témoignages nous parlent de l'amour, ce ne sont pas nécessairement des récits faciles, ou légers. Plutôt, il s'agit de locutions intimes et personnelles, au point où ils n'auront de grande valeur pour le spectateur que s'il sent que ces témoignages font partie de son monde aussi, qu'il a quelque chose à retenir, à apprendre d'eux.

Les éléments identifiés par Register et Henley, comme la communication non verbale, la présence d'un autre, et la présence du corps de l'autre, nous l'avons vu, sont déjà là. Le visage blessé du survivant de la bombe nucléaire, les sourires de la femme qui fut née homme, les larmes de l'homme noir emprisonné. La *corporalité* de l'autre est représentée par ses yeux, ses cheveux, sa peau, et d'autres éléments physiques et absurde ment différents et variés que nous pouvons regarder. Nous sommes, dans la mesure où le cinéma le permet, en présence d'un autre. Le spectateur fait face aux visages qui portent, enfin, les qualités physiques les plus identifiantes et communicatives de notre biologie sociale.

Les plans et les séquences du film donnent un *temps* à l'expérience, une durée « qui cadre l'expérience intime et en délimite un début et une fin » (Pelletier, p.4). D'ailleurs, le concept de *frontière*, transposé au cinéma, devient l'écran, l'espace entre l'autre projeté et le spectateur qui regarde. L'écran, certes, ne permet pas une réciprocité entre le regardeur et le regardé, mais la réciprocité n'est pas essentielle pour avoir un rapport intime. Les auteurs citent en exemple l'expérience d'un père qui voit son enfant dormir ou quelqu'un qui a une expérience intime avec des divinités lorsqu'il priait. Or, grâce aux technologies du XXI<sup>e</sup> siècle, l'écran prend également de multiples formes que nous pouvons porter et même avec lesquelles nous pouvons parfois interagir. Finalement, nous avons la notion de *destin et surprise*, entremise, dans le cas du cinéma, par le récit et le montage. Le sens de destin et de la surprise sont d'ailleurs des éléments essentiels de toute fiction.

Finalement, plusieurs critiques positives parlent spécifiquement du pouvoir *transformateur* du film<sup>27</sup> en construisant un lien avec les réalités de ceux à l'écran. Ces interviewés, pour la plupart, n'ont pas la capacité de production cinématographique ou médiatique pour partager leur histoire avec des inconnus.<sup>28</sup> Arriver à parler *au monde*, à travers les multiples systèmes de distribution d'*Human*, déshabille certains rapports de pouvoir dans le média à un niveau global. Ce processus agit sur le spectateur d'une façon transformatrice, justement parce que les personnes présentes n'ont ni l'espace de diffusion ni les moyens de production pour partager avec des audiences massives.

Le film est distribué gratuitement sur YouTube, avec un bon financement et une tournée de festivals et d'émissions de télévision. Le film propose enfin d'interagir, cinématographiquement et intimement, avec des gens qui offrent une perspective assez rare dans nos imaginaires visuels, et, par biais de l'empathie de ces situations racontées, d'arriver à un

---

<sup>27</sup> IMDB reviews «Something very deep inside me has changed after watching this movie » [http://www.imdb.com/title/tt3327994/reviews?ref\\_=tt\\_urv](http://www.imdb.com/title/tt3327994/reviews?ref_=tt_urv)

<sup>28</sup> L'une d'exceptions est l'entrevue avec M. José Mujica, ancien président d'Uruguay (2010-2015)

dialogue interculturel. Il est très possible, d'ailleurs, que ceux qui ont fait les entretiens, et même ceux qui sont en caméra, ont eu des moments transformateurs aussi au moment de recueillir ces témoignages.<sup>29</sup> L'expérience de faire un film du point de vue intime ne se compare pas avec l'expérience de regarder un film comme spectateur.

### **3.3. Apathie et subversion de l'intention des réalisateurs**

Il faut remarquer que tous les films qui ont des représentations interculturelles ou des éléments interculturels n'ont pas automatiquement comme objectif de prédisposer à l'empathie envers un groupe social différent. Il y a plusieurs exemples du contraire. Entre eux, *The Birth of a Nation* (1905). Ici, l'objectif du film était de montrer « l'aberration » que représentent des Afro-Américains libres. Le film a donné un nouveau souffle à un Ku Klux Klan moribond (qui avait été fondé en 1866), et a donné aussi de nouvelles idées aux audiences racistes pour terroriser les Afro-Américains, comme de brûler une croix, pratique inédite pour le KKK, mais bien répandue après le succès du film et jusqu'à nos jours (une trentaine de fois par année).<sup>30</sup> Les rapports interculturels précédaient le film, mais le film les a changés.

Également, en 2016, 111 ans plus tard, Nate Parker a réalisé un film du même titre sur la rébellion des esclaves de 1831 en Southampton County, Virginia. Nous pouvons y voir une reconstitution historique et cinématographique de l'expression *Birth of a Nation*. Le réalisateur prend le nom du film original et construit un récit où c'est la condition indigne du peuple afro-américain qui est en conflit avec les propriétaires d'esclaves à l'époque. Le réalisateur prend le titre du film antérieur pour contester la notion de l'origine sociale de la nation américaine et il utilise une plateforme cinématographique pour essayer de réévaluer les rapports interculturels concernant la construction sociale, historique et actuelle des États-Unis.

---

<sup>29</sup> Comme producteur de documentaires, j'ai pu constater que ce n'est pas rare de faire des entrevues qui ont un fort impact émotionnel tant pour l'interviewé que pour l'intervieweur.

<sup>30</sup> Kirchner, Lauren. 14 janvier, 2014. *Cross Burning Is More Common Than You Think*. <https://psmag.com/cross-burning-is-more-common-than-you-think-b88c0aef1a27#.4awzd158t>

Il est important de noter aussi que dans d'autres cas, les expériences du spectateur et le contexte où il vit donnent aux films des caractéristiques nouvelles, pas nécessairement pensées par les réalisateurs. Le film documentaire *Chuck Norris vs le communisme* (2015) d'Ilinca Călugăreanu explore l'importance du cinéma et son interprétation par les Roumains sous le régime dictatorial de Nicolae Ceaușescu. Sous ce régime, il n'y avait qu'une seule chaîne de télévision et de la censure partout. D'après les réalisateurs, la distribution de vidéocassettes avec des longs-métrages de fiction des années 1970 et 1980 a contribué à la chute du dictateur. Cette distribution était illégale et clandestine, mais toute une génération a été marquée par les visions différentes — économiques, iconographiques, sociales — portées par ces vidéocassettes.

La mise en langue de ces vidéocassettes pour sa distribution en Roumanie est aussi remarquable. Une femme, maintenant reconnue comme une figure maternelle et iconique de la nation, faisait les voice-over de *tous* ces films et de *tous* les personnages. Sa voix faisait le pont de traduction, verbal et émotionnel, entre les films étrangers et son peuple, isolé du monde par la dictature. Des films comme *Le Dernier Tango à Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Critters* (Stephen Herek, 1986), ou *Rocky* (Sylvester Stallone, 1976), vus par ces spectateurs, ont pris un sens différent et activement interculturel, même si ce n'était pas l'intention directe des réalisateurs.

### **3.4. Le cinéma entre les cultures : *Human***

Nous savons reconnaître l'importance des visages dans nos mondes sociaux et certaines études neurologiques nous disent que plus il y a de contact interculturel, plus grande est la capacité de l'individu à ne pas *symboliser* le visage de l'autre. Comme représentant visuel d'un groupe différent, l'autre « symbolisé », n'est plus un individu avec une situation personnelle particulière, mais il devient plutôt un autre abstrait. De la même façon, des expériences avec des individus de groupes différents augmentent et améliorent le processus d'individuation des personnes d'un groupe différent à l'écran, et diminuent la tendance de voir l'autre « symbolisé ».

*Human* est un film paradigmatique du monde interconnecté, médiatique et interculturel que nous habitons. C'est un monde où un réalisateur français parcourt le monde et interagit avec des gens de différentes contrées. Il utilise le fonds de la Fondation Betancourt, mais proclame une totale liberté de création, qu'il aide ou non l'image publique de la Fondation. Il utilise pratiquement tous les modes de diffusion : la projection en salle de cinéma et dans les festivals, la télévision, et l'internet avec pour chacun des versions adaptées — notamment sur YouTube, avec sous-titres en 30 langues disponibles gratuitement, et la possibilité de voir les entrevues sans édition, de voir la version longue de trois chapitres, et même d'en savoir plus sur les locuteurs du film. Cependant, c'est l'œil (le cerveau et les expériences de vie) du spectateur qui permet que le contact interculturel empathique ait lieu. La projection imaginaire dans une relation intime avec personnes filmées dépend aussi fortement des expériences, des notions d'identité et des compétences d'empathie chez le spectateur.

Les nouvelles technologies nous permettent aussi de voir le film sur notre téléphone intelligent, dans une classe, lors d'une projection avec des amis, avec différents groupes sociaux, ou seul dans un contexte plus intime. Également, la portabilité donne virtuellement une infinité de lieux et de contextes où les yeux rencontreront l'écran. Nous ne pouvons plus parler seulement de « projections », « d'émissions », de « festivals », il faut ajouter d'autres lieux comme « le lit », « le parc », « le métro ».

À toute cette portabilité, on ajoute les états émotionnels et physiques du spectateur. Est-ce qu'il va au travail à 7 h le matin ou est-ce une soirée de vendredi ? La facilité avec laquelle l'image et le contenu cinématographique échappent aux rituels habituels et sortent dehors de la salle de cinéma implique une relation plus personnelle avec l'écran. Nous avons fait des parallèles entre ces expériences cinématographiques et les expériences intimes. Un des commentaires en ligne, par exemple, illustre ce processus personnel à la rencontre de *Human* sur YouTube : « After stumbling across a short clip and being lead to the entire production on

YouTube, I feel I've been given a tremendous gift. What has been presented for us is a clear window into the souls of those we live with but never normally see. »<sup>31</sup>

Tous ces facteurs jouent son rôle dans ce rapport interculturel qui peut se créer entre le film et le spectateur. J'ai vu une version du film avec des amis formant un mélange pluriculturel (Français, Québécois, Catalan, Chilien, Cubain) dans un foyer à Montréal, projeté sur un grand écran, mais dans une ambiance informelle. Or, j'ai vu des extraits à l'université, avec une autre composition pluriculturelle (Français, Belge, Québécois) dans un contexte d'études cinématographiques. J'ai vu une autre version du film sans compagnie, en utilisant mon téléphone au bureau. Une autre version avec ma conjointe chez nous. Dans chacun de ces moments, j'ai vu une version du film sur un écran différent, avec un groupe de gens différents (ou seul), et le rapport avec le film est devenu aussi distinct : les dialogues, la distance avec l'écran, les commentaires de l'audience pendant le film, le contexte social de la projection, les possibilités de voir plus d'interviews sur YouTube ou de s'arrêter. Ma propre réaction émotionnelle et rationnelle face au film a changé dans chacun de ces moments.

---

<sup>31</sup> IMDB, auteur : mattcolcombe de Japan. 15 décembre 2015. [http://www.imdb.com/title/tt3327994/reviews?ref\\_=tt\\_urv](http://www.imdb.com/title/tt3327994/reviews?ref_=tt_urv)

## Conclusion

### *Intérité* culturelle du cinéma

Comme l'a bien dit Demorgon, l'*interité* est le concept pour démêler une complexité en apparence inabordable en face à l'interculturalité. C'est une nouvelle notion où « l'entre » vient avant le « culturel » (2005 p.40-41). Elle nous indique qu'une culture ne peut pas exister sans la rencontre continue et interconnectée avec d'autres cultures différentes, et qu'un individu ou un groupe social spécifique doivent, pour se définir, avoir une interaction avec d'autres individus et groupes. Ainsi, l'*interité* nous amène à constater que toutes sortes d'interconnexions existent dans le paysage humain, et ce, avant même de la culture. En conclusion, l'*interité* entre individus et groupes différents est essentielle pour, finalement, créer des cultures.

Tout au long de notre mémoire, nous avons utilisé un prisme de l'interculturalité qui prend en compte cette réalité évolutive pour la situer dans le domaine des études cinématographiques. C'est un processus de rencontres et de survie culturelle et biologique qui précède le cinéma, les États et les frontières. Mais qu'investit le médium qu'est le cinéma pour s'exprimer et partager des codes entre communautés différentes d'une façon multimédiatique, et ce, dans un monde qui l'est tout autant. Pour comprendre l'*interité* proposée par Demorgon au cinéma, nous avons utilisé les concepts de l'intimité et du visage. Ceux-ci nous ont permis d'analyser des interactions humaines sur l'écran à partir de films uniculturels, comme *Mommy*, tout comme des films multiculturels, comme *Dheepan*, *Tangerine* et *Human*.

À maintes reprises, nous avons parlé de cultures et de groupes sociaux d'une façon assez générale ; la culture québécoise ou les réfugiés, par exemple. Encore faut-il comprendre que ceci ne regarde qu'une partie des identités incarnées par les personnages et les spectateurs, dont l'identité comporte plusieurs couches de contact et de tension. De même, les notions référant à l'identité sont influencées par diverses communautés, et ce, à des niveaux distincts

d'appartenance. Ces nouveaux systèmes d'interaction humaine et ces nouvelles significations de l'identité sont définis à l'heure actuelle comme des formes flexibles, adaptables, changeables et formidablement dynamiques (Bauman 2004 ; Dervin 2013, p. 83).

Ces nouveaux systèmes d'interaction humaine, transposés au rapport entre cultures, nous font parler du concept d'interculturalité fluide, selon lequel ce n'est pas seulement l'État-nation où nous sommes nés qui définit notre identité culturelle, mais aussi toute une panoplie d'éléments culturels transnationaux et identitaires qui sont en jeu. Aujourd'hui, la technologie d'écrans mobiles, de caméras légères et accessibles et les réseaux de données, amplifient et reflètent cette communication interculturelle plus fluide et dynamique.

Notre analyse filmique a confirmé que chaque film de notre corpus d'étude éclaire une nouvelle situation d'*interité* culturelle. Dans *Mommy*, l'utilisation du visage et de l'intimité pour illustrer les réalités de leurs protagonistes a permis de traverser finalement les barrières culturelles proposées par le monde serré du film. À l'analyse de films qui sont le résultat d'un travail créatif interculturel, comme *Dheepan* et *Tangerine*, nous commençons à voir à quel point le cinéma a des points en commun avec les cultures qui l'utilisent pour s'exprimer. Le cinéma offre la possibilité, par exemple, de montrer la tension entre les désirs de l'individu et les contraintes du monde extérieur. Ce rapport intérieur/extérieur est partagé par l'humanité tout entière et peut être exprimé et compris de façon cinématographique. Dans la mesure où le cinéma explore ces conflits, les films pourront établir un rapport interculturel avec des spectateurs appartenant à d'autres cultures, dépositaires d'identités diverses.

Dans *Human*, nous avons confirmé que les humains sont en fait des experts de l'analyse des visages, et que ceux-ci représentent l'une de plus importantes données de l'environnement social. Les visages constituent une partie *sine qua non* du cinéma depuis ses débuts jusqu'à l'ère de YouTube, et l'écran et la technologie du cinéma sont capables d'exprimer l'état émotionnel du personnage devant un spectateur. La présence du visage et du corps de l'autre peut permettre ainsi un rapport plus intime chez le spectateur, influencé par une transformation personnelle.

Également importantes sont la quantité et la qualité des rapports interculturels expérimentés par le spectateur, qui se révèlent comme un facteur décisif de la réception interculturelle du film.

Nous avons vu aussi comment des auteurs utilisent des néologismes pour tenter de comprendre l'interculturalité verbale dans un film. Cette analyse de la mise en langue s'avèrera très importante de nos jours, alors que la majorité de la population mondiale parle plus d'une langue (De Bot 1992), et que des sociétés complètes ont été définies par un mélange de langues<sup>32</sup>. La langue à utiliser à l'écran est devenue un facteur important à considérer. Ainsi, un film plurilingue dispose de différents aspects pour traiter la mise en langue, soit le « bruit » (une incompréhension de la langue de l'autre), soit des sous-titrages. Dans ce dernier cas, la traduction du dialogue révèle les informations narratives clés pour le spectateur, mais aussi permet de laisser l'intonation et la personnalité de la voix de ces personnages. Ces histoires à première vue étrangères s'actualisent avec ces nouvelles informations.

Dans certains films multiculturels, il s'avère que la réalité de « l'autre » est vitale pour la construction du récit. C'est le cas de *Tangerine*, où la comédienne Mya Taylor, comme son personnage, a dû travailler dans le commerce du sexe transgenre à Los Angeles. C'est aussi le cas de *Dheepan*, joué par Anthony Jesuthasan, qui est lui aussi un ancien combattant de la guerre au Sri Lanka et un réfugié en France. Dans les deux cas, les comédiens définissent leur film en ayant recours à la devise anglaise « speak the Truth » et, dans les deux cas, leur contribution a été fondamentale à la production du film. Cependant, dans certains films, comme les vieux westerns d'Hollywood, on parle souvent de l'humanité sacrifiée de l'autre, dans ce cas, les autochtones. Ce type de film existe encore de nos jours.

Le cinéma offre donc des possibilités réelles et précises de tendre un pont vers la réalité d'autres cultures et d'exprimer cette dernière à l'écran. Même s'il s'agit de cultures assez différentes de la nôtre, le cinéma est capable de montrer une réalité extérieure aux personnages, dans leurs composants subjectifs. Ces films utilisent l'ample répertoire des outils du cinéma afin

---

<sup>32</sup> Comme la communauté latino-américaine aux États-Unis, par exemple. Ou Canada, qui a deux langues officielles.

de dépasser une réalité perçue comme unilatérale et atteindre celles des autres. La description audiovisuelle d'une ou plusieurs cultures à l'écran nourrit ainsi notre imagination comme spectateurs, et avec elle, nos conceptualisations des cultures décrites. D'ailleurs, les expériences et les contextes du spectateur donnent aux films certaines caractéristiques interculturelles auxquelles les réalisateurs n'ont pas nécessairement réfléchi. Que ce soit par les conditions sociales, psychologiques ou géopolitiques du spectateur, par le type d'écran utilisé ou par le contexte dans lequel se déroule le film, les spectateurs peuvent expérimenter des émotions et des pensées différentes de celles originalement imaginées par les réalisateurs.

Il serait donc possible d'affirmer qu'aujourd'hui, ce rapport entre cultures s'exprime de façon multimédiatique et interpersonnelle, sur un grand réseau d'interactions continues, à différents niveaux d'*interité* et de contact. À fur et mesure que ces codes, images et sons sont partagés à travers l'écran, dans le processus de production, d'écriture ou de distribution du film, il y a une conséquence pour les groupes impliqués dans ces interactions. Également, le rôle du visage au cinéma est majeur, tout comme la capacité de transformation émotive des spectateurs. La technologie sera sans doute une grande protagoniste de ce siècle, mais nous avons vu en même temps la résilience du besoin de communiquer avec un autre différent. La résilience du visage agit comme première ligne de cette rencontre et le besoin des rencontres plus intimes sert à nous définir. Le cinéma est extrêmement bien équipé pour comprendre cette interaction entre la technologie et ces résiliences autour de l'intimité et du visage.

Finalement, il est important de noter qu'un cadre analytique basé uniquement sur la notion de « les uns et les autres » n'a pas suffi pour nous aider à définir les conflits internes et externes des protagonistes dans les contextes culturels interconnectés illustrés. Dès qu'on parle de différentes cultures en interaction, il faut laisser tomber ce cadre analytique binominal, car il laisse dans l'ombre les *positionalités*, la complexité des pouvoirs, les contextes historiques et les combinaisons théoriques et expérimentales qui nourrissent la réalité culturelle des protagonistes. Pour comprendre l'*interité* culturelle dans ce siècle au cinéma, il faut donc être attentif à ces réalités sociales, aux déséquilibres de pouvoir et aux différents contextes culturels.



## Bibliographie

- Ambridge, B., & Lieven, E.V.M. 2011. *Language Acquisition: Contrasting theoretical approaches*. Cambridge: Cambridge University Press.
  
- Antonio, Anthony L. , Mitchell J. Chang, Kenji Hakuta, David A. Kenny, Shana Levin, Jeffrey F. Milem. 2004. « Effects of Racial Diversity on Complex Thinking in College Students. » *Psychological Science*, vol. 15, n° 8, p. 507-510. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00710.x>
  
- Banque RBC. 2015. *2015 Diversity and Inclusion Report*. [http://www.rbc.com/diversity/docs/2015\\_RBC\\_Diversity\\_and\\_Inclusion\\_Report\\_ENG.pdf](http://www.rbc.com/diversity/docs/2015_RBC_Diversity_and_Inclusion_Report_ENG.pdf)
  
- Banaji, Mahzarin et Anthony G. Greenwald. 2013. *Blindspot: Hidden Biases of Good People*. New York : Delacorte Press.
  
- Bauman, Zygmunt. 2010. *Identité*. Paris : L'Herne.
  
- de B'éri, Boulu Ebanda, (dir.). 2010. *Les cultural Studies dans les mondes francophones*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
  
- Black, Shameem. 2010. *Fiction Across Borders. Imagining the Lives of Others in Late Twentieth Century Novels*. New York : Columbia University Press.
  
- Bovet, Jeanne. 2007. « Du Plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime ». *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p.43-62.
  
- Carmiol, Ana M. et Alison Spark. 2014. « Narrative development across cultural contexts: Finding the pragmatic in parent-child reminiscing. » *Pragmatic Development in First Language*

- Acquisition (Trends in Language Acquisition Research)*, p.279-293. Amsterdam : John Benjamins Publishers.
- Chen, G.-M. et W.J. Starosta, (dir.). 2004. « Dialogue Among Diversities ». *International and Intercultural Communication Annual*, vol. 27. Washington DC: National Communication Association.
  - Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge : MIT Press.
  - Coronil, Fernando. 1995. « Prólogo a Fernando Ortiz » *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham : Duke University Press.
  - De Bot, K. 1992. *A bilingual production model: Levelt's 'speaking' model adapted*. *Applied Linguistics*, 13 (1).
  - Defays, Jean-Marc. 2014. « Face à la globalisation : De l'interculturalité implicite à l'interculturalité engagée ». *Les Interculturalités : État des lieux et perspectives, théories et pratiques*. Bruxelles : Proximités.
  - Demorgon, Jacques. 2002. *L'Histoire Interculturelle des Sociétés. Une information monde*. Paris: Economica.
  - Demorgon, Jacques. 2005. *Critique de l'interculturel : L'horizon de la sociologie*. Paris: Economica.
  - Dervin, Fred. 2013. « International Sociodigital Interaction: What Politics of Interculturality? » *Language and Intercultural Communication in the New Era*. New York : Routledge, Taylor and Francis group.

- DiPaolo, Marc. 2011. *War, politics and superheroes : ethics and propaganda in comics and film*. Jefferson, N.C. : McFarland & Company.
- Dreyer, Carl Th. 1983. *Réflexions sur mon métier*. Collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris : Éditions de l'Étoile
- Eid, Cynthia et Fadel, Fady, eds. 2014. *Les Interculturalités : État des lieux et perspectives, théories et pratiques*. Bruxelles: Proximités.
- Fox, Jo. 2007. *Film propaganda in Britain and Nazi Germany : World War II cinema*. Berg Editions.
- Froger, Marion. 2001. « À la découverte d'un cinéma de l'intime. Vies Les Glaneurs et la Glaneuse ». *Ciné-Bulles : Le cinéma d'auteur avant tout*, vol. 19 no. 2. Association des cinémas parallèles du Québec.
- Garret, David. 2015. *Movies in the age of Obama : the era of post racial and neo-racist cinema*. Lanham : Rowman & Littlefield.
- Gordon, Ronald. « The Wisdom Circle Process : Community, Story and Spirit. » *International and Intercultural Communication Annual*, vol. 27, p. 43-61. 2004. Washington DC: National Communication Association.
- Goffman, Erving. 1991. *Les cadres de l'expérience*. Paris : Éditions de Minuit.
- Grau et Veigl, eds. 2013. *Imagery in the 21st century*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

- Hallas, Roger. 2009. *Reframing Bodies: Aids, Bearing Witness, and the Queer Moving Image*. Durham : Duke University Press.
  
- Heinz, Bettina. 2004. « Shifting Meaning Between Cultures : a Phenomenological Inquiry into Bilingual Lesbians' Identity Constructions. » *Dialogue Among Diversities. International and Intercultural Communication Annual. Volume XXVII*.
  
- Heinz, Bettine. 2001. « Blurring boundaries. » *The Journal of International Communication*, Vol. 7:1, p. 55-72, <http://dx.doi.org/10.1080/13216597.2001.9751899>
  
- Heffelfinger et Wright. 2011. *Visual Difference: Postcolonial studies and intercultural cinema*. New York : Peter Lang Publishing.
  
- Johnson, Wagner, Yu et Vulpiani, (dir.). 2014. *China's iGeneration : Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*. New York : Bloomsbury.
  
- Kurzweil, Ray. 2005. *The Singularity is Near*. New York: Viking Books.
  
- Laurent, Marie. 2009. Le (dé) goût des autres. « Le cinéma français et l'exclusion culturelle.» *Double jeu, Théâtre / Cinéma. Représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma*. Montréal : Presse Universitaires de Caen.
  
- Lemetyinen, Henna. 2012. « Language Acquisition. » En ligne. [www.simplypsychology.org/language.html](http://www.simplypsychology.org/language.html)
  
- Lee, Robert. 2003. *Multicultural American Literature: Comparative Black, Native, Latino/a and Asian American Fictions*. Jackson: University Press of Mississippi.
  
- Manning, Philippe. 1992. *Erving Goffman and modern sociology*. Cambridge : Polity Press.

- Manzanas, Ana Ma. et Jesus Benito (dir.) 2011. *Cities, Borders, and Spaces in intercultural American Literature and Film*. New York : Routledge, Taylor and Francis group.
  
- Muller et Wieder, eds. 2008. *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : écrans sous influence*. Paris : Presses universitaires de France.
  
- Nagib, Lucia et Anne Jerslev (dir.) 2014. *Impure cinema : intermedial and intercultural approaches to film*. New York : I.B. Tauris.
  
- Nakayama et Halualani (dir.). 2010. *The handbook of Critical Intercultural Communication*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
  
- Neale, Margaret A., Katherine W. Phillips et Gregory B. Northcraft. 2006. « Surface-Level Diversity and Decision-Making in Groups: When Does Deep-Level Similarity Help? ». *Group Processes & Intergroup Relations*, vol. 9, n° 4, p. 467-482. DOI: <https://doi.org/10.1177/1368430206067557>
  
- Nederveen Pieterse, Jan. 2007. *Ethnicities and Global Cultures: Pants of an Octopus*. Lanham : Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
  
- Ogay, Tania et Doris Edelmann. 2016. « ‘Taking culture seriously’: implications for intercultural education and training. » *European Journal of Teacher Education*, vol. 39:3, p. 388-400, <http://dx.doi.org/10.1080/02619768.2016.1157160>
  
- Ortiz, Fernando. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham : Duke University Press.

- Pelletier, Émilie. 2008. « L'accomplissement de l'intimité en présence d'autrui ». Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences en sciences de la communication. Montréal : Université de Montréal.
  
- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois, à la recherche d'une identité? Vol I : l'imaginaire filmique. Vol II : les politiques cinématographiques*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
  
- Quaghebeur, Marc. 2014. « Comment sortir de l'Un qui hante et paralyse les Francophonies ? » *Les Interculturalités : État des lieux et perspectives, théories et pratiques*. Bruxelles : Proximités.
  
- Register, Lisa. M. et Tracy B. Henley. 1992. « The phenomenology of intimacy ». *Journal of Social and Personal Relationships*, 9, 467-481. SAGE Social Sciences Collections.
  
- Ruiz, Raoul. 1995. *Poétique du cinéma*. Paris : Dis Voir.
  
- Sanaker, John Kristian. 2010. *Le rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France - Maghreb*. Québec : Les presses de l'Université de Laval.
  
- Sharifian, Farzad and Maryam Jamaran. 2013. « Language and Intercultural Communication: From the old Era to the New One ». *Language and Intercultural Communication in the New Era*. New York : Routledge, Taylor and Francis group.
  
- Salzmann, Zdenek, Stanlaw James, et Adachi Nobuko. 2012. *Language, Culture and Society: an Introduction to Linguistic Anthropology*. Boulder : Westview Press.
  
- Sennett, Richard. 1979. *Les tyrannies de l'intimité* [The Fall of the public man]. Paris : Seuil.

- Simion, Francesca et Elisa Di Giorgio. 2015. « Face perception and processing in early infancy: inborn predispositions and developmental changes. » *Frontiers in Psychology*. 2015; 6: 969. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00969. (<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4496551/>)
  
- Singer, Beverly. 2001. *Wiping the war paint off the lens : Native American film and video*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
  
- de Singly, François. 2003. *Les uns et les autres, Quand l'individualisme crée du lien*. Paris : Armand Colin.
  
- Thiéblemont-Dollet, Sylvie, (Dir). 2008. *Dans Art, médiation et interculturelité*. Nancy : Presse Universitaire de Nancy.
  
- Thiéblemont-Dollet, Sylvie (Dir.). 2009. *Minorités interculturelles et Médias*. Nancy : Presse Universitaire de Nancy.
  
- Vinsonneau, Geneviève. 2005. *Contextes pluriculturels et identités : Recherches actuelles en psychologie sociale*. Fontenay-sous-Bois : SIDES
  
- Zipes, Jack. 2012. *The Irresistible Fairy Tale : The Cultural and Social History of a Genre*. New Jersey : Princeton University Press.
  
- Zuo, X. et Shihui Han. 2013. « Cultural experiences reduce racial bias in neural responses to others' suffering », *Brain and Culture*, Vol. 1, Issue 1, p. 34–46. <http://link.springer.com/article/10.1007/s40167-013-0002-4>



## Filmographie principale

- Attal, Yvan. *Ils sont partout*. 2016.
- Arthus-Bertand, Yean. *Human*. 2015.
- Audiard, Jacques. *Dheepan*. 2015.
- Baker, Sean. *Tangerine*. 2015.
- Benyamina, Uda. *Divines*. 2016.
- Călugăreanu, Ilinca. *Chuck Norris vs le communisme*. 2015.
- Dolan, Xavier. *Mommy*. 2015.
- DuVernay, Ava. *13th*. 2016.
- Fontaine, Anne. *Les Innocentes*. 2016.
- Furman, Brad. *The infiltrator*. 2016.
- Gallenberger, Florian. *Colonia*. 2015.
- Griffith, D.W. *Birth of a Nation*. 1905.
- Iñarritu, Alejandro. *The Revenant*. 2016.
- Moore, Michael. *Where to Invade Next*. 2016.
- Prochaska, Andreas. *Das Attentat - Sarajevo*. 2014.
- Rambaldi, Julien. *Bienvenue à Marly-Gomont*. 2015.
- Renner, Estela. *The beginning of life*. 2016.

## **Scénario: Mobilité**

## 5. Note d'intention

Pour mon projet de création, j'ai travaillé sur un scénario appelé *Mobilité*. Il s'agit d'un scénario de fiction susceptible d'être adapté à divers formats de production. Au sens le plus conventionnel, *Mobilité* est une série policière portant sur une jeune fille portée disparue au Québec. C'est un *film à suspense* de détectives et de voleurs, qui se déroule dans un Montréal mystérieux et incompréhensible pour ses habitants, une ville à l'activité fébrile, portée par les visages anonymes et divers qui la constituent. Plus précisément, ce travail de mémoire s'attarde à la condition urbaine des êtres humains, telle qu'elle s'exprime à l'heure actuelle, et à la mobilité comme leitmotiv social et personnel du XXI<sup>e</sup> siècle. Par là, j'entends autant la mobilité de l'individu dans l'espace que sa mobilité sociale dans le contexte d'une ville complexe et retentissante. Il s'agit en effet d'une ville pleine de communautés culturelles travaillant de concert à l'amélioration de leurs conditions de vie.

Le scénario explore également l'utilisation des nouvelles technologies mobiles, où l'image est continuellement enregistrée par de multiples caméras et diffusée sur des écrans de toutes sortes, où les cellulaires sont utilisés pour localiser et espionner les autres, et où la disparition de personnes, qui semble à première vue impossible, a cependant lieu à répétition. Dans une réalité qui promet liberté et mobilité, il semblerait que les espaces deviennent de plus en plus restrictifs et nos champs d'action, plus limités. Si les nouvelles technologies continuent de promettre un nouveau monde pour l'avenir, elles sont aujourd'hui déjà utilisées — pour le meilleur comme pour le pire — par des gens ordinaires.

La trame narrative de *Mobilité* se déroule alors dans un Montréal mouvementé, où la corruption sévit et où une minorité s'est emparée du pouvoir politique et économique : les grandes usines, les postes politiques et la bureaucratie de l'État sont sous le contrôle de cette élite. Cela étant, la diversité sociale et culturelle de la ville est sous-représentée et un tiers de la population, quelle que soit son origine culturelle, vit sous le seuil de pauvreté. Bien que soumise à une série de rudes épreuves (températures extrêmes, pauvreté, chômage, décrochage, corruption et mafias), tout le monde adore Montréal et l'aime selon ses propres paramètres. C'est

un Montréal fictif qui prend des éléments contemporains et essaie de créer un imaginaire plus sombre et fragmenté de la ville. Ainsi, c'est une ville fictive qui permet d'actualiser le genre, en lui donnant un contexte interculturel, politique et technologique moderne.

Le récit commence avec la disparition et la mort de Julianne Arsenault, une jeune élève québécoise de 15 ans. Sa tante, Carole des Rossiers, âgée de 65 ans et Française de naissance, redoute que le coupable soit un ancien amoureux à elle. Ignorée par les policiers et avec peu de ressources financières, elle se fait conseiller d'engager un individu un peu excentrique qui l'aidera à retrouver sa nièce : Olivier Moluanda. Âgé de 45 ans et ancien professeur de criminologie à l'Université de Lulushanda, Moluanda a dû se contenter de travailler à Montréal comme chauffeur de taxi pendant sept ans. Après son arrivée à Montréal, l'une de ses filles a également disparu avant d'être finalement retrouvée morte.

L'enquête nous mène à rencontrer plusieurs personnages agissant dans ce monde sombre et hors de leur contrôle. Dominic Sauvageau (60 ans), intelligent et cynique, est l'animateur d'une émission de radio. Harshwardhan (42 ans), costaud et de confession hindouiste, est un ancien détenu pour crimes violents. Lucie Tremblay (35 ans), l'une des rares femmes chauffeuses de taxi à Montréal, est une amie et collègue de Moluanda et semble être liée à Julianne d'une certaine manière. Javier Quijada (22 ans) est un travailleur originaire du Guatemala, engagé par des agences du travail à la réputation douteuse. Valérie Duchamp (25 ans) est l'amie de la disparue. Marie-Pier Bordeleau (30 ans) est une jeune procureure qui rêve de faire incarcérer le premier venu. Finalement, il y a Chappie (40 ans), Haïtien de naissance, fondateur d'un gang pendant sa jeunesse et ancien soldat des *Hells Angels*, devenu une personne clé dans la fragile alliance entre les motards, la mafia italienne et les gangs de rue de Montréal.

Le fil du récit est de voir qui a tué cette jeune fille, mais le scénario positionne les personnages entre des barrières et des ponts culturels, et place en situation de confrontation ceux qui veulent atteindre des objectifs personnels contradictoires. Les quêtes des personnages et les moments intimes du quotidien sont traités aussi dans la construction narrative des personnages.

La mise en scène et le cadrage cherchent à utiliser de petites caméras mobiles qui peuvent être placées sous différents angles et dans divers espaces pour réaliser une notion d'observation discrète, à la fois stylisée et hyperréaliste. De même, le scénario est intrinsèquement lié à la ville de Montréal, à ses endroits et recoins, connus ou pas, mais toujours photogéniques. Finalement, le scénario utilise des éléments numériques et cartographiques pour mieux comprendre et visualiser la ville, et mettre en évidence les enjeux entre les personnages.

### **5.1. Recherche - Création**

Après l'analyse filmique de ce mémoire et de l'*interité* culturelle trouvée au cinéma, la question se pose à savoir comment l'écrivain ou créateur voit ce processus, quels sont les défis pour décrire les enjeux et la sensibilité de l'autre, comment nous nous retrouvons dans un monde fictif qui essaie d'incorporer différents points de vue. Finalement, on cherche à trouver où repose la propre vision de l'écrivain : dans ce cas, où repose ma vision comme créateur, envers moi-même, ou envers ceux qui sont près de moi. Le lien entre la recherche et l'écriture de fiction est devenu plus clair au fur et à mesure que ces enjeux deviennent mots sur la page et que la construction du scénario prend forme.

Nous avons aussi pu remarquer l'importance de la langue choisie, non pas nécessairement pour le résultat final du film, mais surtout au moment de l'écriture. Nous avons vu, après Sanaker, pourquoi un écrivain dans un milieu culturel plurilingue choisirait seulement une langue au moment d'écrire son scénario. Ces enjeux, même s'ils viennent d'une réalité pluriculturelle et plurilingue, sont difficiles à décrire sans une langue forgée par l'écrivain et avec laquelle il peut inculquer une réponse artistique à ces réalités.

Dans les quatre films analysés se trouvent des éléments transposés à ce projet de la création. Du film *Tangerine*, j'emprunte la variété visuelle et la capacité esthétique de la portabilité de caméras. Ces dernières suivent les protagonistes autour de la ville et nous montrent de façon parallèle la ville comme une extension des personnages. De *Human*, je prends l'utilisation du visage et du témoignage comme plateforme du récit pour entrer dans le monde

intime des personnages. J'utilise aussi de longues paroles descriptives, pour donner l'espace aux comédiens d'interpréter ces mots et ajouter leur rhétorique et leur contenu. Du film *Mommy*, je tire la notion des rapports interpersonnels intimes, dynamiques et intenses. Finalement, des films comme *Dheepan* et *Tangerine* nous indiquent comment travailler avec d'autres cultures pour leur donner un sens de responsabilité envers le résultat final de la production.

Le scénario est donc pensé comme une structure ouverte à des représentations subjectives du monde diégétique et les interactions des comédiens sont toutes ouvertes aux interprétations artistiques et sociales de ceux qui y participent. Ainsi, même s'il y a une structure générale comportant divers personnages (nous prenons ici la position de Sean Baker dans *Tangerine*), les réalisateurs laissent aux comédiens le soin d'influencer le travail créatif du film, soit par les paroles, les gestes, les expressions, les accents, ou même par le langage. Comme nous l'avons vu dans le cas de *Tangerine*, cette influence peut même changer le ton du film, où la vedette a transformé un film sombre en un film plutôt comique.

Je ne prétends pas présenter une vision pour mieux comprendre la réalité des migrants à Montréal ou ma propre trajectoire dans la ville. Il s'agit simplement de personnages fictifs, joués par divers comédiens qui devront nous montrer leurs compétences professionnelles. Si le besoin du récit est de travailler avec des gens qui n'ont pas beaucoup d'espace dans le milieu culturel local, la production elle-même devient interculturelle. Une interaction cinématographique incluant cette diversité pourrait nous mener à de nouveaux espaces de création. Comme un Français ne représente pas *tous* les Français, je ne cherche pas avec ce scénario une représentation de toute une communauté culturelle par un seul personnage. Le monde interculturel d'aujourd'hui nous dit que « l'autre » est toujours là, et si nous allons faire les premiers pas pour comprendre cette interaction, nous devons aussi retirer le poids de représenter toute une culture à ceux qui sont différents. Le cinéma d'aujourd'hui, vu à partir des concepts du visage et l'intimité, permet cette confluence d'identité et cultures.

## Scénario

Mobilité 

Par

Camilo Lanfranco

EXT. CONGO. FORÊT TROPICALE. FLEUVE. JOUR.

Écran noir. Nous entendons le doux son d'un fleuve qui coule. Puis, la voix d'un homme.

HOMME (VO)  
Alors tu veux aller au Canada...  
Aux pays du Nord...

Nous voyons maintenant un fleuve, c'est la forêt tropicale.

HOMME (VO)  
T'es sur Oliver ? Comme tu veux...  
vas-y...

INT. SALLE AVEC UN ÉCRAN. JOUR.

Une photo sur l'écran : le visage d'une jeune fille, elle est morte dans un parc. La salle est peu éclairée. C'est une salle ordinaire, mais l'éclairage lui donne un air baroque de clair-obscur.

Un cellulaire enregistre en vidéo à CAROLE DES ROSSIERS (65 ans, Française). L'écran en arrière nous montre une série de photos.

CAROLE DES ROSSIERS  
Elle fut trouvée par une petite  
bande d'enfants, ma nièce. Battue,  
sanglante, ils ont trouvé son corps  
sans vie... Votre nom est..?

OLIVER MOLUANDA (45 ans, Africain) est assis en face de Carole des Rossiers.

OLIVER MOLUANDA  
Moluanda, Oliver Moluanda.  
D'habitude, je travaille avec des  
gens disparus, Madame, pas avec des  
homicides. Par contre, j'ai un  
doctorat en criminologie de  
l'Université de Lulush...

CAROLE DES ROSSIERS  
Elle est apparue dans le parc,  
voyez-vous, près du Mont-Royal. Ces  
câbles que vous voyez autour son  
cou sont des fils de fer barbelés.  
Ils ont dit que l'assassin était un  
immigrant, mais moi, j'ai une autre  
théorie : Dominic Sauvageau.

Oliver Moluanda regarde les dessins de couleurs sur le mur.

OLIVER MOLUANDA  
Sauvageau?

CAROLE DES ROSSIERS  
Vous le connaissez?

INT. BAR BUENA. L'AUBE.

DOMINIC SAUVAGEAU (60 ans) boit du Scotch dans un bar. Il en prend un autre avant de partir.

OLIVER MOLUANDA (VO)  
J'ai connu Dominic quand il était journaliste de radio je l'ai beaucoup admiré. Il faisait de bonnes émissions, était à la recherche du Québec libre. Un homme intelligent.

EXT. BAR BUENA. L'AUBE.

Dominic Sauvageau sort du bar. Il fait froid, l'air semble gris à Montréal. Il est petit dans une ville indifférente.

CAROLE DES ROSSIERS (VO)  
Il était une personnalité de radio importante. Il était un petit gars pour cette affaire de la crise d'octobre de 1970. La connaissez-vous, la crise d'octobre ?

Dominic Sauvageau continue de marcher en passant des maisons de cols bleus. Quelques drapeaux pendent aux fenêtres. Il entre dans un salon de massage.

INT. SALON DE MASSAGES. MATIN.

Une rangée de femmes, de différentes cultures et pays. Elles sont une à côté de l'autre. Elles ne portent pas beaucoup de vêtements.

CAROLE DES ROSSIERS (VO)  
Il voulait construire une société libre des Anglais. Et libre des Français aussi. Mais voilà, il est tombé en amour avec une Française, on a eu une belle romance.

Dominic Sauvageau arrive à choisir l'une des femmes.

INT. SALON DE MASSAGES - CHAMBRES. MATIN.

Dominic Sauvageau est dans une chambre sombre et sans fenêtre. Il ferme les yeux. En face de lui se trouve la femme qu'il a choisie.

CAROLE DES ROSSIERS (HC)  
 Maintenant que je le raconte, c'est  
 comme si c'était un peu à l'endroit  
 du rêve mais c'est complètement  
 réel. Nous avons vécu la folie...  
 l'amour...

La femme lui fait un massage et Dominic Sauvageau ouvre les yeux pour un instant.

INT. SALLE AVEC UN ÉCRAN. JOUR.

Carole des Rossiers pleure.

OLIVIER MOLUANDA  
 Je suis désolé, madame.

Olivier lui offre un mouchoir.

CAROLE DES ROSSIERS  
 Ses vêtements, tout mouillés, tout  
 sales, tout sanglants... Ce bâtard  
 ! Ce con de merde ! Je sais que...

OLIVIER MOLUANDA  
 Pensez-vous vraiment que Dominic,  
 ce journaliste idéaliste,  
 intelligent, son père finalement,  
 pourrait faire une atrocité comme  
 celle-ci, madame Des Rossiers ?

CAROLE DES ROSSIERS  
 Oh monsieur Moluanda, ça fait  
 longtemps, longtemps de ça. Les  
 gens bougent, les gens changent, la  
 ville change, rien ne reste fixe,  
 tout est mobile et relatif, et cet  
 homme de merde n'a pas changé pour  
 le mieux...

INT. CELLULE DE PRISON. JOUR.

HARSHWARDHAN (42 ans, Hindi) se rase devant un miroir. Il est un grand Hindou; il est habillé avec un 'sweat-shirt' de prisonnier. Il est dans une cellule de prison. Nous entendons des coups sur les barreaux.

PRISION GUARD (V.O.)  
 Hey Harsh-ward-han, belle journée,  
 hein? The sunniest day in a year?  
 Here're your clothes.

Des vêtements sont jetés dans la cellule. Harshwardhan s'approche. On entend une sirène, une lourde porte métallique s'ouvre.

INT. COULOIRS DE PRISON. JOUR.

Harshwardhan marche à travers les couloirs de la prison. Il est maintenant vêtu tout comme un gentleman, et ce, même si les vêtements sont de toute évidence vieux. C'est un costume fait sur mesure.

Il passe chaque point de sécurité dans un profond silence. On lui donne ses affaires; parmi elles, des bagues d'or. Les points de sécurité continuent, l'un après l'autre. Ses mains montrent une impatience grandissante. Ensuite, ce sont les yeux qui montrent plus d'impatience. Quelques lourdes portes métalliques de plus. À la dernière porte, il trouve un gros malin.

PRISION GUARD (V.O.)  
 You know little Harsh, if it would  
 be up to me, I wouldn't let you go.  
 In fact, hey, it's up to me! Wanna  
 stay for a little longer?

Harshwardhan reste calme et en silence. Il place le mouchoir dans la poche de son costume. Enfin, une sirène retentit et la porte s'ouvre. Harshwardhand marche vers la liberté et le soleil dans la cour.

EXT. COUR EXTERIEUR DE LA PRISON. JOUR.

Harshwarhan finalement est sorti du bâtiment et ferme les yeux. Il goute sa propre mobilité, ses jambes, ses bras, il fait de petits étirements. Harshwardhan est en plein petit bonheur sous soleil, les yeux fermés, quand il est interrompu.

MARIE-PIER BORDELEAU (HC)  
 Coucou, petit...

C'est MARIE PIER BORDELEAU (35 ans), elle sourit, et elle est vêtue comme une avocate.

INT. CAFÉ LE MUNDIAL. JOUR

Marie-Pier Bordeleau et Harshwardhan discutent dans un café.

MARIE-PIER BORDELEAU

You're not happy to see me...

HARSHWARDHAN

Is that a trick question? I've spent a year in jail, with no charges laid because of you.

MARIE-PIER BORDELEAU

I know it was hard, but you are free now. They can't prosecute you again until they find new evidence and that won't happen. You should be grateful.

La serveuse arrive et prend leur commande.

SERVEUSE

Vous voulez quoi?

HARSHWARDHAN

A bit of love and a decent bed to sleep, but it seems that's just a little beyond what is possible.

Marie-Pier Bordeleau éclate en rire.

HARSHWARDHAN

You know that camembert cheese you have there? I would like you to put it inside that fresh strawberry croissant you baked this morning. Then place it in the oven for 5 minutes, and bring it here with a double espresso. Merci. Elle paie.

MARIE-PIER BORDELEAU

You murder people Harsh, you had to pay, some way or another, you had to do some time. Otherwise, the whole system...

HARSHWARDHAN

I shouldn't have to tell you, that top murders dont get solved in this city. You could build a wall of sorrows with all of the names of petit little scumbags that walks this Earth no more. You think any

HARSHWARDHAN  
of them complained for justice? To  
the system? They were all scumbags,  
there are no innocent people in my  
line of work. You screwed me over,  
Marie-Pier.

MARIE-PIER BORDELEAU  
You didn't catch up to any of your  
bosses, and I needed to put someone  
in.

Le croissant d'Harshwardhan entre dans le four. Le croissant grille alors que le fromage fond.

MARIE-PIER BORDELEAU  
Harsh... I need you to come to the  
police station.

HARSHWARDHAN  
Are you out of your mind?

MARIE-PIER BORDELEAU  
I need to save face and give you a  
final little shouting of my own.

La serveuse arrive avec le croissant rougi par les fraises et plein de fromage fondu.

HARSHWARDHAN  
What a great fucking city.

INT. LE TAXI D'OLIVIER MOLUANDA. NUIT.

Moluanda écoute un des podcasts de Dominic dans son taxi. Il roule seul et voit les gens dans la nuit. Il y a des freaks, des hommes, la diversité des milieux urbains. Il y a aussi des rues où l'on ne voit personne. Olivier Moluanda suit une voiture.

DOMINIC SAUVAGEAU (VO-PODCAST)  
Cela fait maintenant exactement un  
an depuis la mort de ma  
belle-fille. Le coupable a  
maintenant les pieds dans la rue.  
La cour a dit que le processus ne  
peut pas continuer vu que cette  
preuve n'était pas légalement  
obtenue, la police aurait poussé  
Harshwardhan à s'impliquer, comme  
il est connu, après avoir reçu des  
« tips » de sources « crédibles ».  
Bon, pas trop crédibles, nous le

DOMINIC SAUVAGEAU (VO-PODCAST)  
 voyons. Mais les traces de  
 violence? Sur le dos, les épaules,  
 une grosse coupure au ventre ?

EXT. DÉPANNÉUR. NUIT.

La voiture qu'Olivier Moluanda suit se stationne face à un  
 dépanneur. Nous voyons Dominic Sauvageau qui descend et  
 entre dans le dépanneur. Le podcast continue :

DOMINIC SAUVAGEAU (VO-PODCAST)  
 Les fils de fer barbelés autour son  
 cou... Ce sont les faits, comment  
 ne trouvent-ils pas de preuve? Des  
 publicités et on revient avec ce  
 spécial sur l'affaire de Julianne  
 Arsenault...

INT. FERME DE MISHKIN. NUIT.

JAVIER QUIJADA (18 ans) travaille sur l'équipe de nuit. Il  
 balaye les planchers. Il fait le ménage. Il écoute aussi  
 l'émission de Dominic sur des écouteurs. Il est déconcerté  
 par la vitesse de la publicité en français !

Dominic Sauvageau revient avec l'émission.

DOMINIC SAUVAGEAU (VO-PODCAST)  
 Bienvenue à La nuit, Montréal,  
 votre émission où nous voyons les  
 nouvelles criminelles et policières  
 sur la ville. Cette édition est  
 consacrée à une affaire qui, vous  
 le savez bien, me touche  
 personnellement : l'affaire  
 Arsenault, voire le meurtre de  
 Julianne Arsenault. Au cas où vous  
 auriez habité sous une roche  
 pendant la dernière année, Julianne  
 Arsenault est ma belle-fille.  
 Étudiante au cégep, elle avait 17  
 ans quand on a découvert son corps  
 sans vie. Ça fait un an, et  
 personne est en ce moment derrière  
 les barreaux pour cette affaire. Le  
 principal suspect, un criminel  
 connu simplement comme  
 Harshwardhan, est sorti de sa  
 détention de presque 12 mois vu que  
 la Couronne...

INT. CHEZ OLIVIER MOLUANDA. NUIT.

Olivier Moluanda rentre chez lui. Nous voyons beaucoup de livres, deux ordinateurs portables, des appareils cellulaires et un tableau blanc où mettre des notes et organiser des idées. Il y a aussi des photos : une femme, deux filles. Il prend son téléphone cellulaire et le branche à son ordinateur. Il copie les fichiers, puis il en ouvre un, clique PLAY et une vidéo de l'interview avec Mme Des Rossiers débute.

INT. CHEZ OLIVIER MOLUANDA - CHAMBRE. NUIT

En écoutant la vidéo, il entre dans une habitation toute décorée par une adolescente, regarde, sourit et ferme la porte... On entend sur la vidéo de l'ordinateur :

OLIVIER MOLUANDA (HC)  
 Votre nom, adresse, nationalité et  
 date de naissance, s'il vous plait.

INT. CHEZ OLIVIER MOLUANDA. NUIT.

Olivier Moluanda prend quelque chose du frigo et le met sur le poêle.

CAROLE DES ROSSIERS (HC)  
 Je suis Française, Carole Des  
 Rossiers...

Olivier Moluanda lit des nouvelles sur sa tablette numérique et met un peu de musique pop africaine sur son système de son.

OLIVIER MOLUANDA (HC)  
 Merci. Vous m'avez dit sur le  
 téléphone qu'il s'agit en fait de  
 l'affaire Julianne Arsenault ?  
 Racontez-moi, je vous en prie, tout  
 ce que vous savez...

Olivier Moluanda s'assoit et mange en écoutant la radio et la vidéo à la fois.

CAROLE DES ROSSIERS (HC)  
 J'ai connu Dominic dans un bar...

Moluanda continue à manger et regarder les nouvelles. Il ajoute à tout le bruit, le son de la radio et ses commentaires d'opinion. Moluanda mange, il écoute la musique, mais d'un coup, il ferme la radio.

CAROLE DES ROSSIERS (HC)

Oh monsieur Moluanda, il y a  
longtemps, longtemps de ça. Les  
gens bougent, les gens changent, la  
ville change, ...rien ne reste  
fixe, tout est mobile...

Moluanda ferme toutes les distractions et fixe les yeux sur  
la vidéo :

OLIVIER MOLUANDA (HC)

C'est Julianne ?

On voit que la caméra bouge et nous montre l'appartement de  
Carole, jusqu'à arriver aux photos d'un jeune enfant.  
Julianne semble avoir être née homme. Les photos nous  
montrent différentes étapes de son enfance.

CAROLE DES ROSSIERS

Oh oui... Ma petite Julianne... Si  
intelligente, si belle, si pleine  
d'énergie. Toujours passionnée par  
l'art, le dessin. Elle voulait être  
créatrice de mode , quel beau monde  
aurait été possible...

L'alarme d'un cellulaire sonne. Olivier Moluanda regarde  
l'heure et prend son manteau.

INT. TAXI DE OLIVER MOLUANDA. NUIT.

Olivier conduit le taxi. Différent individus prennent place  
sur le siège arrière : un riche, un pauvre, un blanc, un  
noir. Olivier Moluanda sourit, mais il pense aux mots de Mme  
Des Rossiers :

CAROLE DES ROSSIERS (VO)

La ville change, rien ne reste  
fixe, tout est mobile et tout est  
relatif.

Il prend l'argent des clients, et sans se rendre compte il  
commence à rêvasser.

INT. UNIVERSITY OF LULUSHANDA (CONGO) - COULOIRS/SALLE DE  
CLASSE. JOUR.

L'Université de Lulushanda. Il fait beau et on entend les  
voix des étudiants. Moluanda sort de son bureau, "Olivier  
Moluanda, PhD, Criminologie" sur la porte. Il salue quelques  
étudiants dans le couloir. Il donne son cours face aux  
étudiants vivement intéressés.

OLIVIER MOLUANDA

Il y a différentes explications que le criminel prend pour justifier ses actes. Il y a la passion, la folie. Il y a le nationalisme, la peur ou l'idéalisme qui nous fait mépriser les lois en place, et ouvre le criminel à l'idée de la subversion... la subversion morale, la subversion économique. Mais la plus commune de toutes, la plus ordinaire des justifications, c'est la raison la plus simple, mes amis. C'est la même raison pour laquelle vous êtes ici... La Mobilité sociale.

INT. OLIVER MOLUANDA'S TAXI. NUIT.

Le klaxon d'une voiture interrompt les pensées d'Olivier Moluanda juste à temps pour prévenir une collision. On entend les insultes de l'autre conducteur et le visage de peur du client est comique. Olivier Moluanda continue à rouler et laisse le client. Il prend une petite pause. Il se prend la tête avec les deux mains, avant d'ouvrir la boîte à gants, et regarde une petite photo. C'est sa famille. Quelques secondes après, le taxi démarre en faisant un large virage.

EXT. SALON DE MASSAGES. NUIT.

Nous voyons des lumières au néon : Massage Exotique. Le vent est froid et bruyant. Une voiture arrive. C'est Olivier Moluanda dans son taxi. Il regarde l'entrée, jusqu'à ce que Dominic Sauvageau sorte. Il le regarde alors qu'il marche vers sa voiture, en essayant de ne pas trop se mouiller. Mais la pluie tombe fort, surtout sur Dominique qui voit que les pneus de sa voiture sont à plat. Il vocifère toutes sortes d'expressions d'étonnement, mais surtout de colère. Heureusement, il y a un taxi qui semble libre sur le coin de la rue. La nuit devient froide et humide et Dominic fait des signes au taxi.

INT. LE TAXI D'OLIVER MOLUANDA. NUIT

OLIVIER MOLUANDA

Vous me semblez fatigué.

DOMINIC SAUVAGEAU

De fois la vie, les énergies, les besoins, les désirs... Ils ne s'équilibrent pas, et ils nous aveuglent.

Dominic Sauvageau s'arrête, il s'incline pour voir la photo de Moluanda et lire son nom dans sa fiche sur le tableau.

DOMINIC SAUVAGEAU

Vous venez d'où ? M. Moluanda...

OLIVIER MOLUANDA

La nuit où votre fille est disparue, vous n'avez pas enregistré votre émission. Pourquoi?

DOMINIC SAUVAGEAU

C'est quoi cette merde?

OLIVIER MOLUANDA

Or, votre voiture, une Nissan « full size » fut prise par des caméras du parking, à cinq rues de l'école de Carmélites. Les câbles que vous décrivez tellement chaque fois que vous parlez étaient particulièrement utilisés pendant les années 80 sur des émissions de radio.

DOMINIC SAUVAGEAU

Tu dit que j'ai tué ma fille? Qui diable es-tu ?

Caché de la vue de Dominic Sauvageau se trouve une petite boîte noire, avec des petites lumières dessous. Nous voyons aussi qu'il y a des petites caméras qui enregistrent partout.

OLIVIER MOLUANDA

Olivier Moluanda. Mme des Rossiers m'a parlé de votre aventure interdite. Julianne, c'était votre fille. Ou plutôt, votre fils. Julian. Vous avez abandonné l'enfant par manque de tolérance. Vous étiez honteux. 10 ans plus tard, elle a vous retrouvé. Et votre réponse fut un homicide, M. Sauvageau.

DOMINIC SAUVAGEAU

Dominic, s'il te plaît. Comme ça je peux t'appeler Olivier, c'est ça? Olivier? Carole a beaucoup aimé Julian, ou Julianne si tu veux. Elle l'a toujours vu comme sa

DOMINIC SAUVAGEAU  
propre fille. Toute cette affaire a  
été très dur pour elle, elle  
délire...

OLIVIER MOLUANDA  
L'avez-vous tuée? Répondez,  
Dominic. Nous deux savons la  
quantité de détails que vous n'avez  
pas dit aux policiers.

DOMINIC SAUVAGEAU  
Bon, c'est toujours le cas, non ?  
On ne raconte jamais tout à la  
police. On ne devrait jamais, en  
tout cas. Ils ne sont pas très  
fiables. Le coupable, par exemple,  
est déjà trouvé. Et ce, malgré tes  
accusations irresponsables. Mais la  
police a utilisé des tactiques de  
cochon pour le trouver, et  
maintenant la cour ne vas pas le  
juger.

OLIVIER MOLUANDA  
Il est sorti hier. Vous le savez ?

DOMINIC SAUVAGEAU  
Oui, je sais.

OLIVIER MOLUANDA  
Alors? Vous allez lui donner tout  
le blâme.

DOMINIC SAUVAGEAU  
Julianne est la fille que Carole a  
toujours voulue, selon elle. Mais  
quand elle l'a eu, il a été né  
homme. C'est elle qui l'a abandonné  
et moi qui ai finalement pris la  
responsabilité de l'enfant. Après  
la mort de ma femme, je... J'avais  
besoin d'une famille, on pourrait  
dire. Et Julianne était presque une  
orpheline.

OLIVIER MOLUANDA  
Quand l'avez-vous vue pour la  
dernière fois?

Le téléphone de Moluanda vibre. Il regarde son téléphone.  
C'est une alarme programmée, mais Moluanda fait comme s'il  
s'agit d'un message texte.

OLIVIER MOLUANDA  
Désolé, je dois prendre ça.

Moluanda change quelques paramètres du mobile et celui-ci commence à charger et donner des messages : « Connexion avec nouvel appareil. Cloner média, appels, messages. Statut : en cours... » Moluanda fait comme s'il venait d'envoyer un message avec le mobile.

OLIVIER MOLUANDA  
La petite mignonne de la famille.  
Vous disiez... quand avez-vous vu  
Julianne pour la dernière fois?

DOMINIC SAUVAGEAU  
J'ai vu Julianne la dernière fois  
quand je l'ai menée à l'école.

Moluanda est frappé par la réponse. Il a un flashback.

INT. ECOLE DE MOUNT CARMELITE. JOUR.

Olivier Moluanda est en train d'emmener sa petite fille à l'école. La fillette marche vers l'école. Moluanda voit son dos et ses cheveux.

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)  
Elle est disparue après ça.

EXT. CHEZ DOMINIC SAUVAGEAU. MATIN.

Olivier Moluanda et Dominic Sauvageau sont arrivés chez Dominic. Sur l'écran du mobile de Moluanda, on voit le message : « Transfert de dossiers - Statut : Complété »

OLIVIER MOLUANDA  
Une dernière question : elle  
préférerait Julianne ou Julian?

DOMINIC SAUVAGEAU  
Julianne, toujours Julianne  
Arsenault. Toujours. Julianne  
Arsenault.

Dominic descend et Moluanda quitte. Dominic prend une photo de son numéro de plaque avec son mobile.

EXT. PARC. JOUR.

Olivier Moluanda est dans le parc où le corps de Julianne a été trouvé. Il y a des clôtures en fils barbelés partout et de vieux câbles déchirés par le temps restent sur le sol. Il s'enregistre sur son téléphone.

OLIVIER MOLUANDA

Le corps de Julianne Arsenault a été trouvé le matin du 21 novembre 2016. Multiples marques de force, et violence... Mais ce parc-là ne semble pas l'endroit parfait pour emmenotter et torturer une personne...

Il est en train d'enregistrer quand il voit au loin un parc industriel vide. Il se dirige par là.

INT. UNIVERSITÉ DE LULUSHANDA (CONGO) - SALLE DE CLASSE.  
JOUR.

Olivier est en face de ses étudiants, c'est une grande salle universitaire.

OLIVIER MOLUANDA

La Mobilité permet alors de justifier non pas les intentions de l'individu, mais de celui qui veut avancer dans l'échelle sociale. Si la société élargie permet la mobilité sociale, pourquoi je ne peux pas faire ce qui me semble nécessaire pour y arriver?... Les rapports sociaux? La loi ? La relation avec les autres ? Ils sont des éléments fragiles que le système utilise pour filtrer qui a le droit à la mobilité. Ils deviennent, enfin, les règles du jeu...

EXT. PARC INDUSTRIEL. JOUR.

Moluanda est arrivé dans son taxi au parc industriel. Tout est en béton. Dans le taxi, Moluanda essaie de se mettre dans les systèmes sans-fils de l'usine. Dans l'écran on voit 'Wifi, nié'. 'Mobiles, nié'. 'Ports, sécurité, nié, nié'. Tout à coup, une alarme. Un nouveau fichier en train de se télécharger sur le mobile. 'Téléchargement complété'. Tous les systèmes s'arrêtent. Moluanda s'énerve. Rien ne fonctionne. Il voit des camions qui s'approchent. Le voiture ne démarre pas. Les camions sont plus proches. Moluanda

prend le mobile et le jette sur l'asphalte et réessaie de démarrer la voiture... rien.

Il descend, prend le mobile et le met devant la roue de la voiture. Il relâche le frein à main et il court derrière l'auto, et pousse, et pousse, et... Le mobile est totalement détruit sous la roue. Il monte encore dans la voiture. Elle démarre, Moluanda enfuit, mais il prend un virage serré et à toute vitesse revient vers les camions. À la hauteur du mobile détruit, il ouvre la porte de la voiture et le prend.

INT. CHEZ JAVIER QUIJADA. JOUR.

Le visage de Javier est enregistré par la caméra d'un mobile. Dans un sous-sol pas très commode et sombre, mais organisé, il parle en espagnol avec sa famille.

JAVIER QUIJADA (EN ESPAGNOL)

Bon, voilà mon nouvel endroit. J'ai un matelas, un four micro-ondes, c'est chaud, même si ce n'est pas très beau. J'ai trouvé aussi un nouveau boulot. Bien meilleur que l'agence. Alors je vais commencer finalement à pouvoir envoyer un peu d'argent. Comment va Amanda ?

La femme lui répond. Dans les yeux de Javier, on voit comment il voudrait être là avec sa mère et ses petites sœurs. Ils rient et Javier montre sa nourriture à sa famille.

JAVIER QUIJADA

Pas comme ta cuisine, mamon!

Ils pleurent...

JAVIER QUIJADA

Je dois partir mamon, la pile est presque vide, je dois travailler tôt demain. Je t'aime. Je t'embrasse. Je t'aime beaucoup mamon...

INT. CHEZ OLIVIER MOLUANDA. JOUR.

Chez lui, Moluanda a mis la puce du mobile dans un verre d'un liquide transparent. Il est connecté par de petits fils. L'écran indique 'toute communication désactivée', 'erreur'. , il tape. On voit le log., il l'imprime, il lit le log et le suit avec le doigt... 'activation...' 'autorisation...' téléchargement...'leLoop.app'

Moluanda prend une pause, un souvenir dans la tête.

INT. UNIVERSITY OF LULUSHANDA (CONGO) - SALLE DE CLASSE.  
JOUR.

OLIVIER MOLUANDA

La mobilité peut être nourrie des  
meilleures des intentions, c'est ce  
rêve d'être dans un endroit  
meilleur, de devenir quelqu'un de  
meilleur, avoir des nouvelles  
possibilités de vie, de donner ces  
possibilités à nos enfants. C'est  
faire un pari pour l'avenir.

INT. GARAGE DES TAXIS. JOUR.

Olivier Moluanda arrive au garage des taxis. LUCIE TREMBLAY  
(32 ans) est au comptoir.

LUCIE TREMBLAY

Tu n'as pas retourné mes appels,  
mon chum... Qu'est-ce qui se passe?

OLIVIER MOLUANDA

Je ne peux pas, Lucie.

LUCIE TREMBLAY

C'est inédit, ou quoi ? T'es  
professeur, t'es détective, merde.  
T'as enfin un bon cas et toi, tu  
vas le laisser tomber. T'es plus  
con que je le pensais. C'est de  
l'argent facile.

OLIVIER MOLUANDA

Merci Lucie. (Souriant) C'est quoi  
ça?

LUCIE TREMBLAY

C'est le nouveau système du RIDE,  
t'aime ça, non? C'est tout GPS.

EXT. RUES DE MONTREAL. SOIR.

Il est 4h du matin. On écoute la radio, c'est Dominic.

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)

... Mes amis auditeurs, j'ai commis  
une erreur formidable dont j'ai  
honte en ce moment. Je dois vous  
avouer, plus j'attends, plus c'est  
dangereux. C'est une affaire de vie  
ou mort, et j'ai besoin de votre  
aide.

INT. TAXI DE OLIVIER MOLUANDA. SOIR.

Deux passagers entrent dans le taxi de Moluanda.

OLIVIER MOLUANDA  
Vous allez où ?

PASSAGER 1  
Passé la ligne ferroviaire, et vers  
St. Jérôme... S'il vous plait,  
monsieur.

OLIVIER MOLUANDA  
J'ai besoin d'une adresse ou d'un  
coin de rue pour mettre dans le  
système, c'est un système de...

PASSAGER 1  
Passé la ligne ferroviaire, euh...  
Candice et Ste-Marie. Merci,  
allons-y.

Dominic raconte dans la radio.

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)  
La mort de ma belle-fille, vous  
Savez, c'est pas un cas résolu. Une  
année a passé, et la police ne  
donne aucune réponse...

Olivier Moluanda continue de rouler.

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)  
... alors nous avons des nouvelles  
exclusives à cette émission. Nos  
sources nous indiquent qu'un  
chauffeur de taxi pourrait être  
impliqué dans l'enlèvement et le  
meurtre de Julianne Arsenault...

Les passagers écoutent aussi la radio avec attention.

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)  
En fait, il s'agira d'un Québécois  
d'origine congolaise...

Un des passagers prend l'initiative :

PASSAGER 2  
Vous êtes d'où, vous ? Africain  
quand même ? Haïtien ?

Les passagers regardent la photo et le nom du chauffeur.

OLIVIER MOLUANDA  
Moi, oui, je suis Africain. Du  
Congo, en fait.

PASSAGER 1  
Est-ce que vous connaissez qui  
aurait pu faire ça, enlever et tuer  
une jeune fille comme ça ?

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)  
L'homme en question, il répond au  
nom de...

Moluanda ferme la radio.

PASSAGER 2  
Hein! Laissez-la, on veut écouter !

OLIVIER MOLUANDA  
Nous sommes là, nous sommes arrivés  
messieurs. C'est 13 dollars et 75,  
s'il vous plait.

Un des passagers sort un couteau, et le met sur la gorge de  
Moluanda.

PASSAGER 2  
Roulez, et mettez la radio, calice.

EXT. RUES DE MONTREAL. SOIR.

Le taxi part vers l'obscurité, la radio laisse entendre la  
voix de Dominic.

DOMINIC SAUVAGEAU (HC)  
Nous espérons que la police peut  
arriver à éclairer le rôle de  
Monsieur Moluanda dans ce cas. Nos  
sources indiquent que...

Dans une ruelle sombre de la ville, les passagers battent  
Moluanda. Puis, ils s'en vont en prenant la voiture.

INT. POSTE DE POLICE - SALLE D'ATTENTE. JOUR.

Dans une obscure salle d'attente, Moluanda est tout détruit  
et abattu. Il peut voir la photo du Premier ministre, du  
chef de la police provinciale et du chef de la police de la  
ville. Ils sont tous très bien mis, même si les murs  
eux-mêmes sont sales. Moluanda a la tête ensanglantée. Il  
utilise ses vêtements pour stopper le saignement. On entend  
du brouhaha, des téléphones et des disputes.

TOM INOUE (HC)  
Avez-vous vu les auteurs... les  
malfaiteurs ?

Moulanda lève la tête, en face à lui se trouve un mince  
autochtone en vêtements de police: TOM INOUE (30 ans)

OLIVIER MOLUANDA  
Je ne comprends pas comment vous ne  
les trouvez pas ?

On avait un nouveau système du GPS ! Avec toutes les caméras  
de sécurité de cette ville !

TOM INOUE  
Ha ! vous êtes foutu, amigo.  
Remplissez ces papiers. Et signez  
là... et là...  
s'il-vous-plait-merci...! ah,  
c'était un Lincoln, ouch ! Mais,  
bon, entre nous deux, les gars ne  
seront pas trouvés. Mais la voiture  
c'est plus probable. Tu peux vivre  
avec ça, non ? Haha.

Tom continue de traiter les dossier et de mettre des  
renseignements sur la base de données.

TOM INOUE  
Avez-vous quelqu'un pour venir vous  
chercher ?

OLIVIER MOLUANDA  
Oui. J'ai une amie. M. Inoue,  
est-ce que vous avez accès aux  
dossiers de type 3S4?

TOM INOUE  
Mais oui! Comment est-ce que vous  
savez...?

OLIVIER MOLUANDA  
Pouvez-vous chercher dans le  
système, 92588201101, c'est la  
fiche.

TOM INOUE  
Écoutez monsieur, attendez une  
seconde. Vous avez dit que vous  
étiez chauffeur de taxi. Je ne peux  
pas vous aider, je m'excuse.

OLIVIER MOLUANDA  
Ça vient de Mme des Rossiers. C'est  
un homicide. C'est sa nièce.

TOM INOUE  
Vous avez un peu de fric ?

OLIVIER MOLUANDA  
Rien quand même. Écoutez... Je peux  
trouver les auteurs du meurtre, et  
la preuve. Je travaille pour Carole  
des Rossiers. Donnez-moi le  
dossier.

Tom tape quelques mots et quelques chiffres.

TOM INOUE  
Non, monsieur, impossible.

OLIVIER MOLUANDA  
C'est comme si rien ne marchait !

Olivier Moluanda prend une seconde pour respirer. Ensuite,  
il fixe son regard sur Tom Inoue.

OLIVIER MOLUANDA  
Tu l'as vu? Tu sais de quoi je  
parles, je te vois. Qui l'a  
vraiment trouvée? C'était  
Dominic? C'était Dominic!

Olivier Moluanda est déçu. Il prend ses choses et part...

TOM INOUE  
Vos documents M. Moluanda.

Olivier Moluanda se retourne pour prendre les documents. Sur  
l'une des feuilles est écrit : HARSHWARDHAN.

TOM INOUE  
C'était l'immigrant. C'est lui qui  
l'avait trouvée.

En plus, sur la feuille, il y a un # de salle: MB542-1

OLIVIER MOLUANDA  
Il est ici?

INT. POSTE DE POLICE - SALLE D'INTERROGATION. JOUR.

Sur une feuille de papier le mot, et devant elle l'homme, Harshwardhan. C'est une salle d'interrogation. D'un côté, il y a la procureure, Marie-Pier Bordeleau.

MARIE-PIER BORDELEAU

Comment est-ce que t'as fait pour  
sortir après seulement un an ?  
Comment est-ce que tu l'as fait ?  
Je ne crois pas cette merde que la  
preuve n'était pas suffisamment  
claire !

HARSHWARDHAN

I don't speak French, remember...  
we've been through this.

MARIE-PIER BORDELEAU

C'était le port? Le syndicat?  
...Chappie?

INT. POSTE DE POLICE - COULOIRS. JOUR.

Olivier Moluanda marche vite en cherchant la salle. Tout à coup, il la passe. « Occupé » indique la porte. Des policiers arrivent dans le couloir. Olivier se retourne, mais on entend aussi les bruits de quelqu'un qui s'approche de l'autre côté.

INT. POSTE DE POLICE - SALLE D'INTERROGATION. JOUR.

Marie-Pier regarde Harshwardhan en attendant une réponse. Olivier Moluanda entre dans la salle et point le doigt vers Harsh.

OLIVIER MOLUANDA

Lui, c'est mon client. Il n'a rien  
à faire ici. Alors, je vous en  
prie, Monsieur Harshwardhan, come  
with me.

MARIE-PIER BORDELEAU

Et vous êtes?

OLIVIER MOLUANDA

Olivier Moluanda. Et vous?

MARIE-PIER BORDELEAU

Marie-Pier Bordeleau.

OLIVIER MOLUANDA

Enchanté.

Harshwardhan est en train de sortir la salle.

MARIE-PIER BORDELEAU

Vous êtes avocat avec qui?

OLIVIER MOLUANDA

Non, madame, je suis chauffeur de taxi. Voici le client. Merci, bonne soirée.

Les deux marchent rapidement. Deux policiers sortent aussi d'une porte à côté.

MARIE-PIER BORDELEAU

On ne peut pas le retenir, c'est la loi.

EXT. FLEUVE DU SAINT LAURENT. NUIT.

Harshwardhan et Olivier Moluanda parlent fort. Ils boivent, il y a des bouteilles vides. Ils sont sur le bord de la rivière. Ils rigolent.

HARSHWARDHAN

Police are like interbred dogs. You know what I mean? They won't solve a case by themselves, but they'll find a juicy steak if it falls right in their jaws. I was the steak, bro. I'd done smuggling, I'd done some muscle, but I hell didn't kill no little girl. It was a setup. I was dreaming like a baby when they knocked the door down, pointed guns at me, I had to tell one to breath, to relax, that I wasn't gonna do anything that would merit getting shot, you have my word, I told him. It worked, the kid didn't shoot me. State defender, a bum, prosecutor, a fucking genius, with ambition, smart, with legs. 20 years to life they gave me. A year later, there's a mistrial, new information came to light, I'm off. They're trying to convince me not to sue. Ha! What a joke.

OLIVIER MOLUANDA  
But you saw her, you were there...

HARSHWARDHAN  
That's a busy, dark part of town.  
It was only by chance that it was  
me who found her...

Olivier Moluanda prend sa bouteille et boit.

HARSHWARDHAN  
A lot of deals but also troubled  
kids go around, you know? I'm no  
saint but these kids just seem so  
lost sometimes, you know? You know  
what I mean? So, it's a bloody  
minefield, a sacred space for all  
sorts of shit to go awfully wrong.  
Step in the wrong corner, say the  
wrong thing, you're not stepping  
out.

EXT. AU FLEUVE ST-LAURENT. NUIT-PLUS TARD.

OLIVIER MOLUANDA  
They shoot them?

HARSHWARDHAN  
Not necessarily the weapon of  
choice, you don't want to alert the  
whole area. Knives, strangling.

OLIVIER MOLUANDA  
Just like Julianne.

HARSHWARDHAN  
I know what you're thinking, it  
wasn't Dominic. I was there when  
the deal was made.

OLIVIER MOLUANDA  
What deal?

HARSHWARDHAN  
A year ago, Dominic was hiring to  
do a full search on Mme Des  
Rossiers's place. Breaking and  
entering. Retrieving files and hard  
drives. He never did it though. The  
whole Arsenault thing happened. I  
never saw him again, but he was  
with me, when her step-daughter was  
murdered.

OLIVIER MOLUANDA  
This case is turning into mud, a  
whole lot of mud.

HARSHWARDHAN  
I'll let you know what I find, ok?

OLIVIER MOLUANDA  
Use this number.

HARSHWARDHAN  
Not your cell, eh?

OLIVIER MOLUANDA  
Beeper.

Moluanda et Harsh continuent de boire, parler, et rire dans  
la nuit à côté du St-Laurent.

EXT. FLEUVE DU CONGO. JOUR.

On entend des images du Congo. Il y a la guerre, de la  
violence. Ce sont des images digitales, mais elles sont  
fondues avec le visage de Moluanda. Il écoute la voix d'une  
femme :

FEMME (VO)  
Il faut que tu y ailles, que tu  
trouves un monde meilleur.

La voix de Moluanda répond,

OLIVIER MOLUANDA (VO)  
Je ne partirai pas sans toi, ni  
sans toi ni sans les filles.

FEMME (VO)  
Vas-y, mon amour, vas-y. Il faut  
que tu y ailles, que tu trouves un  
monde meilleur.

Et des voix de radio reviennent...

VOIX DE RADIO  
Encore vingt-trois morts. La guerre  
se poursuit au Luhushanda où la  
plus mortelle fusillade des  
derniers...

INT. CHEZ OLIVIER MOLUANDA. NUIT.

Un fort bruit s'écoute et Moluanda saute sur son lit. C'est la police qui est arrivée.

POLICE 1

Où est Aisha, où est ta fille, hein ?

OLIVIER MOLUANDA

Qu'est que vous voulez dire? Ça fait des jours que je vous dis de la chercher, je suis désespéré de la retrouver.

Un des policiers est un peu nerveux, et sa main semble aller à son pistolet.

OLIVIER MOLUANDA

SVP, monsieur, ne touchez pas à l'arme, je ne suis pas armé, je ne ferai rien. C'est ma fille, je ne pourrais jamais la blesser ou lui faire du mal.

Une alarme sonne, de plus en plus fort. Coupé à :

INT. CHEZ MOLUANDA. JOUR.

C'est le beeper de Moluanda, il est sur son lit. Pas de police. Il se lève rapidement et s'habille.

EXT. RUES QUARTIER ST- MICHEL. JOUR.

Olivier Moluanda rencontre Tom Inoue sur les rues. Nous entendons :

OLIVIER MOLUANDA

T'as des balls, monsieur !

TOM INOUE

Ce ne sont pas de bonnes nouvelles. Elle a été trouvée avec une balle dans la tête. L'intrus a utilisé l'escalier de secours... Olivier... Ils ont vu ton entrée dans le système, ils vont trouver le contrat de services et...

OLIVIER MOLUANDA

Elle est où, Carole ?

TOM INOUE  
 Moluanda, tu m'as bien compris ?  
 T'es un suspect, un 'target', quoi.  
 Ils n'arrêteront pas jusqu'à ce  
 qu'ils trouvent quelque chose. Tu  
 sais ce que cela veut dire ?

Olivier Moluanda met les mains sur sa tête....

TOM INOUE  
 24 heures tout au plus. Elle est au  
 Bon Secours...

Moluanda part et partout les gens sur la rue sont sur leur  
 mobile.

INT. HÔPITAL - SALLE D'ATTENTE. NUIT.

Il pleut de l'autre côté d'une petite fenêtre dans une  
 grande salle d'attente. Olivier Moluanda est au comptoir.  
 Une personne parle à travers un microphone.

COMPTOIR  
 J'ai reçu de l'information que la  
 patiente Mme des Rossiers est dans  
 un état critique, elle a été  
 vraiment...

Olivier essaie de retrouver la voix, mais il ne réussit pas,  
 et s'en va.

INT. HÔPITAL - COULOIRS. NUIT.

Olivier Moluanda se met une blouse blanche. Ensuite, il  
 trouve un masque, des gants, et d'autres protections  
 chirurgicales. Il met tout.

INT. HÔPITAL - SALLE DE LITS. NUIT.

Olivier Moluanda regarde Mme Carole des Rossiers. Elle  
 respire doucement, presque rien du tout.

CAROLE DES ROSSIERS  
 J'ai pensé que j'étais morte. Pas  
 si pire...

Olivier Moluanda s'approche.

CAROLE DES ROSSIERS  
 C'est le bonheur, hein, le Canada ?  
 Est-tu content? T'es content d'être  
 venu?

OLIVIER MOLUANDA  
 Qui est le tireur Madame ? Carole,  
 est-ce que vous l'avez vu?

CAROLE DES ROSSIERS  
 Mais oui, Monsieur Moluanda... Mais  
 vous ne me croirez pas si je vous  
 dit que c'était un ange.. C'était  
 Julianne... C'était ma Julianne...

Olivier Moluanda recule, les systèmes connectés à la femme se mettent à faire toutes sortes de bruits. Carole des Rossiers est morte. Mais dans la main d'Olivier, Carole a laissé quelque chose : une petite carte de données.

EXT. RUES - PONT. JOUR.

Il pleut et Olivier Moluanda arrive à la voiture de Dominic Sauvageau. Dominic sort de la voiture.

DOMINIC SAUVAGEAU  
 C'est toi!? C'est toi putain!? Ce  
 con, cette affaire de merde.

OLIVIER MOLUANDA  
 J'ai vu la vidéo, MOTHERFUCKER. Une  
 petite enfant, avec une caméra,  
 morte de peur, cachée de sa  
 famille.

DOMINIC SAUVAGEAU  
 Ah, tu veux jouer, d'accord. Je ne  
 joue pas, et tu vas te faire  
 foutre.

OLIVIER MOLUANDA  
 Écoute, j'ai été battu par deux  
 inconnus, j'ai perdu mon auto du  
 travail, et je vais être payé pour  
 mes malheurs, d'accord.

DOMINIC SAUVAGEAU  
 T'as vu la preuve, hein ? Est-ce  
 que t'as vu la vidéo ? C'est faux,  
 ce n'est pas vrai. Elle l'a  
 inventée. C'est ça la raison que je  
 devais la détruire.

OLIVIER MOLUANDA  
 Moi, je m'en fous, j'ai besoin  
 simplement de la paie. Tu  
 comprends? Et tu devrais être  
 heureux de que je ne t'aie pas tué

OLIVIER MOLUANDA  
 sur le champ pour m'avoir donné au  
 police et au public comme ça, hein?  
 Tu ne penses pas?

DOMINIC SAUVAGEAU  
 Il y a un an qu'ils ont tué ma  
 fille, et toi tu crois quelqu'un a  
 fait une vraie enquête ? Des jeunes  
 femmes et jeunes hommes  
 disparaissent tout le temps, et la  
 police ne fait rien. Pourquoi tu  
 crois que ça arrive?

Le beeper de Oliver Moluanda sonne.

OLIVIER MOLUANDA  
 Combien coute mon silence?

DOMINIC SAUVAGEAU  
 On peut arriver à un accord...  
 Disons... 10 000.

Sur le beeper de Moluanda se trouve une adresse, mais aussi  
 un nom : Valerie Duchamp.

EXT. RUES - MONTREAL NORD. NUIT.

Nous voyons des visages de la ville. C'est la nuit. Le  
 voiceover d'Olivier Moluanda à ses étudiants :

OLIVIER MOLUANDA (V.O.)  
 Pendant que la mobilité est  
 récompensée par la société,  
 l'immobilité est la cause de tous  
 les maux comme individu.

Moluanda voit ce qu'il cherchait... Un lieu de hotdogs,  
 vide, ouvert 24 heures.

INT. LIEU DE HOTDOGS. NUIT.

Moluanda rentre et deux vieux hommes au comptoir  
 l'observent. Il arrive au comptoir,

OLIVIER MOLUANDA  
 Je cherche une jeune fille, son nom  
 est Valerie, Valerie Duchamp.

HOMME 1  
 Vous n'êtes pas de la police.

OLIVIER MOLUANDA  
Je ne suis pas son père non plus.

Les hommes rient.

OLIVIER MOLUANDA  
Mais sa vie est en danger, j'ai ses  
médicaments. Je suis son docteur,  
Dr. Moluanda.

Plus sérieux, finalement, ils disent:

HOMME 2  
Enchanté...

OLIVIER MOLUANDA  
J'ai sa recette ici.

Moluanda montre un papier imprimé.

HOMME 1  
Bon elle entre ici les jeudis  
Midis. Elle prend le spécial  
demi-prix.

OLIVIER MOLUANDA  
Je dois la voir vraiment dès que  
possible.

HOMME 2  
Je sais où elle est, j'ai un ami  
qui fait le ménage là-bas. Mais  
c'est pas possible d'entrer.

OLIVIER MOLUANDA  
Donnez-moi l'adresse, je vous en  
prie.

INT. TOUR D'UNE ÉGLISE. NUIT.

C'est un grande salle dans un clocher. VALERIE DUCHAMP (25 ans) est assise devant des ordinateurs et de multiples écrans. Les vies privées d'une douzaine de citoyens sont exposées sur les écrans. Des familles, des moments intimes, de sexe. Des conversations, des appels vidéo. Des galeries de médias sont téléchargées. Des messages texte sont lus par des algorithmes. Sans tourner la tête, Valerie remarque la présence d'Olivier.

VALERIE DUCHAMP  
Monsieur Moluanda. Quel plaisir.

OLIVIER MOLUANDA  
 Valerie Duchamp. Je cherche  
 l'assassin de Julianne. Est-ce que  
 tu peux m'aider?

INT. CHEZ MARIE PIER BORDELEAU. JOUR.

Magnifiquement illuminée par le soleil du matin, Marie-Pier Bordeleau se réveille, prend son mobile et voit les messages et d'autres bêtises en ligne, pendant qu'elle va à la salle de bain et après à la cuisine. Elle se sert un petit déjeuner et clique sur la galerie d'images de son portable. Quelques photos, et après, une photo de Harshwardhan et une autre. Avec lui pour le dîner, quelques selfies drôles, une promenade dans la ville. Ils sourient, une petite vidéo, les yeux de Marie-Pier se mouillent. Elle efface la vidéo, après les autres photos, une à une. La nuit d'hier disparaît avec le simple toucher d'un doigt.

HARSHWARDHAN  
 Deleting the evidence? Or the  
 memories?

MARIE-PIER BORDELEAU  
 We've been through this before. If  
 someone ever saw us together like  
 this, it would be the end of my  
 c...

HARSHWARDHAN  
 And maybe the beginning of "us".

Harsh la tient dans ses bras. Il lui parle doucement en français.

HARSHWARDHAN  
 Peux-tu imaginer, toi et moi, nous  
 pouvons aller en Inde, manger des  
 fruits frais et délicats, acheter  
 une maison à Montréal, avec une  
 terrasse et des vignes pour donner  
 de l'ombre, on boirait du champagne  
 froid sous les nuits chaleureuses  
 de l'été...

INT. TOUR D'UNE ÉGLISE. JOUR.

Nous voyons les photos de Harshwardhan et Marie-Pier sur l'écran. C'est Valerie qui opère et les montre à Moluanda. Ils sont à l'église et le soleil du matin est arrivé.

OLIVIER MOLUANDA

Qu'est-ce qui se passe?

VALERIE DUCHAMP

Ils sont en train d'effacer les images. Marie-Pier est l'un de nos dossiers, alors toutes ces images ont été déjà téléchargées. C'est dommage, tu sais, elle n'aura plus ces souvenirs, mais nous si, et si elle arrive à voir ces photos de nouveau, ça sera pour de l'extorsion, pour la pousser à faire des choses qu'elle ne voudrait pas faire, mais qui sont moins terribles que de voir exposée cet affaire-là. L'époque de l'information est fascinante, monsieur.

OLIVIER MOLUANDA

Et Julianne a appris tout ça? C'est pour ça qu'elle a été tuée? Vous avez Dominic Sauveageau en faisant le crime ?

VALERIE DUCHAMP

Julianne était... elle était ma meilleure amie, tu sais? Nous nous comprenions absolument, tout le temps. J'aime les ordinateurs moi, et elle, les dessins et les arts. Elle ne voulait pas faire partie de tout cela.

OLIVIER MOLUANDA

Quand était la dernière fois que tu l'as vue ?

VALERIE DUCHAMP

Je ne peux pas trop vous dire, M. Moluanda. Vous comprenez, je suis une employée, simplement.

OLIVIER MOLUANDA

Tu sais... J'avais une famille il y a longtemps. J'avais deux filles au Congo, une belle et magnifique femme. Après toute la violence là-bas, nous avons eu l'opportunité de venir ici. Seulement moi et la plus jeune de mes filles pouvions partir. Pour nous, c'était tout

OLIVIER MOLUANDA  
 pour améliorer nos vies. Mais ce  
 n'est pas comme ça que ça s'est  
 passé. On est arrivés ici, et  
 quelques mois plus tard, elle fut  
 enlevée et tuée par un psychopathe  
 solitaire. Si tu sais quelque chose  
 sur l'affaire de Julianne, je peux  
 t'aider. Je sais ce que c'est de  
 vivre plein de douleur...

Valerie hésite...

VALERIE DUCHAMP  
 Olivier...

INT. TOUR D'UNE ÉGLISE. JOUR.

CHAPPIE (45 ans) fait son entrée.

OLIVIER MOLUANDA  
 Chappie, c'est ça ? J'ai entendu  
 une histoire sur vous, plusieurs en  
 fait. C'est très impressionnant,  
 l'apparat que vous avez ici. Mais,  
 il me semble de façon générale que  
 c'est un peu trop passif, non?

CHAPPIE  
 Tout à fait, monsieur Moluanda,  
 vous êtes un vrai détective, et je  
 dis cela comme un compliment. Mais,  
 oui, des fois il est utile d'aller  
 un peu plus loin. On doit  
 réellement entrer chez le 'target,'  
 ses systèmes, sa vie, ses finances,  
 tout.

EXT. FERME INDUSTRIELLE HORS MONTREAL. JOUR.

Javier Quijada arrive à la ferme dans un minibus, sept  
 autres descendent aussi. Ce sont 6 ou 7 minivans qui  
 arrivent. Et le monde descend et entre dans la ferme.

INT. FERME INDUSTRIELLE HORS MONTREAL. JOUR.

Le monde cherche les bottes à utiliser. Après les blouses,  
 les tabliers et les casques. Mais Javier Quijada est  
 différent des autres. Il a une clé USB cachée dans les  
 mains. Il se sépare du lot et trouve la salle qu'il  
 cherchait. Il ferme la porte et trouve un ordinateur; il  
 surpasse les contrôles de système et installe la clé UBS  
 avec le logiciel, Loop.App, en mettant hors de service les  
 systèmes de sécurité locaux.

CHAPPIE (VO)

La technologie nous a fait libres d'espionner les autres et d'avoir des façons pour influencer les hautes sphères, ça paie. Alors, la réalité est que tout le monde le fait : le gouvernement, la police et les agences internationales. En fait, des fois c'est la même police qui nous achète les informations! C'est plus efficace que de le faire eux-mêmes et de faire une vraie enquête, hahaha. La vie est bizarre.

INT. TOUR D'UNE ÉGLISE. JOUR.

OLIVIER MOLUANDA

Est-ce que t'as l'enregistrement du meurtre de Julianne?

CHAPPIE

Tu sais, les hommes sont toujours rapides pour voir en l'autre la culpabilité de ce qu'ils ne comprennent pas. C'est un réflexe d'automoralisation, je suppose, un moteur d'émotions, surtout la peur, surtout la peur de perdre beaucoup plus de ce qu'ils ont déjà laissé tomber sur le chemin. Je peux te dire une chose, et je te le dis avec la conscience tranquille et avec l'espoir que tu comprends : l'impossibilité de changer les choses du monde est basée sur ce concept de mobilité. Moluanda, connais-tu la Mobilité?

On pense qu'on va faire les choses différemment, que ce sera toi ou moi. La réalité est que la puissance de la mobilité, d'être dans un endroit meilleur, ça ne veut pas dire que la réalité changera. Le rêve de mobilité permet que tout reste, en fait, pareil. Maintenant, tu sais ce qui se passe dans la ville, chaque seconde enregistrée. Mais ça ne changera pas la ville, cela va simplement te changer, toi, et pas beaucoup.

OLIVIER MOLUANDA

On réagit toujours au monde,  
résiste si tu veux, et survis.

CHAPPIE

M. Moluanda, nous avons toutes vos  
conversations en ligne. Nous savons  
aussi que ce n'est qu'une question  
de temps avant que la police  
n'arrive à votre porte pour le coup  
contre Carole. On va, en tout cas,  
vous fermer la gueule.

INT. VOITURE NOIRE. JOUR.

Chappie, Olivier Moluanda et Dominic Sauvageau sont dans la  
voiture.

OLIVIER MOLUANDA

Tu sais, il y a eu quelques Moments  
idiotiques ces derniers jours, où  
j'ai pensé honnêtement que je  
réussirais ce putain de cas...

CHAPPIE

Ça ne sera pas long.

OLIVIER MOLUANDA

Et Valerie?

CHAPPIE

Elle va bien. T'inquiète pas.

INT. FERME INDUSTRIELLE. NUIT.

Harshwardhan arrive à la ferme. Il regarde les ouvriers, il  
trouve Javier et il lui donne quelques coups au visage. Il  
l'emmène à un autre coin de la ferme. C'est l'abattoir.

INT. FERME INDUSTRIELLE - L'ABATTOIR. NUIT.

Javier est accroché à l'envers, prêt à être saigné à mort  
comme les cochons autour d'eux. Dominic Sauvageau, Olivier  
Moluanda, Chappie et ses hommes arrivent.

CHAPPIE

C'est comme ça que vous avez  
imaginé que cette affaire finirait  
quand vous avez commencé à mettre  
votre nez dans mes affaires, M.  
Sauvageau?

Dominic regard Harshwardhan intensément.

DOMINIC SAUVAGEAU  
C'est toi qui a tué ma fille? Hein?

Chappie demande à ses hommes de prendre Dominic et Moluanda.

CHAPPIE  
J'admire votre radio, tout à fait,  
mais ne nagez pas contre le  
courant, dans ce cas-ci souterrain.  
Vous deux m'avez couté cher en  
crédibilité. (vers Harshwardhan)

Deux balles chaque, dans la tête. Chappie se retourne pour partir et entend les 4 coups de feu. Il se retourne pour voir les hommes morts, mais à sa place il voit le pistolet de Harshwardhan dirigé vers lui. Les hommes de Chappie sont morts.

HARSHWARDHAN  
You thought I wouldn't find out you  
were spying on us. What you are  
thinking of doing to Marie-Pier...

Harshwardhan tire et Chappie tombe par terre. Puis, il libère Dominic et Olivier de leurs menottes.

DOMINIC SAUVAGEAU  
C'est toi qui a tué ma fille? Hein?  
Réponds!

OLIVIER MOLUANDA  
Pas lui, non. Mais je sais qui.

EXT. ÉGLISE - MONTREAL. JOUR.

Nous entendons de la musique, quelques notes de guitare. Nous voyons Dominic Sauvageau et Valerie Duchamp qui se parlent, l'église en arrière.

VALERIE DUCHAMP  
C'est moi qui ai tué Carole.

DOMINIC SAUVAGEAU  
Quoi?

VALERIE DUCHAMP  
Carole avait tué Julianne. Quand  
elle a vu que...

DOMINIC SAUVAGEAU  
C'est la fameuse vidéo.

VALERIE DUCHAMP  
 La vidéo montre comment Julian  
 devient Julianne...

DOMINIC SAUVAGEAU  
 C'était ma petite...

À la guitare s'ajoute la mélodie d'une voix qui chante.

INT. CHEZ DOMINIC SAUVAGEAU. NUIT.

Dominic Sauvageau chante une vieille chanson québécoise des pêcheurs du XIXe siècle. Il y a un écran, les lumières se ferment... Dominic continue la chanson, plus doucement, sans regarder l'écran. Sur l'écran:

JULIANNE ARSENAULT  
 Bienvenu à ma vie. Ma belle vie. Je  
 fais les dessins de mon amoureuse  
 et je chante et couds des sacs à  
 main...

Valérie Duchamp est aussi dans la chambre. Elle regarde la vidéo, les larmes aux yeux. Dominic Sauvageau arrête de chanter, il regarde l'écran pour la première fois.

JULIANNE ARSENAULT  
 Je suis orpheline. Je n'ai jamais  
 connu mes parents... Ils me disent  
 que je suis "Arsenault," mais je  
 sais qu'ils ne sont pas mes vrais  
 parents... Ils sont les deux  
 morts...

EXT. CIMETIÈRE. LEVER DU SOLEIL.

Olivier regarde la tombe de sa fille et laisse des fleurs.

OLIVIER MOLUANDA (VO)  
 La mobilité prend différentes  
 formes. Peut-être aucune n'est plus  
 affreuse que la que la  
 transformation même de nos destins.  
 De savoir qu'il y a des choses à  
 changer dans ce monde...

INT. ÉCOLE - SALLE DE CLASSE. JOUR.

Olivier est face aux étudiants inuits. C'est une petite salle de classe.

OLIVIER MOLUANDA

.... De prendre le courage de le faire. Sans aucun sentiment de Récompense, sauf de vivre sans regrets. Et sans excuses. C'est tout pour aujourd'hui. Merci, à demain.

Olivier Moluanda prend ses cahiers, met un manteau et sort de la classe.

EXT. ÉCOLE. JOUR.

Olivier Moluanda sort du bâtiment, il est dans une très petite ville au nord du Canada, il sent le petit soleil, il y a de neige partout.

FEMME (HC)

Coucou, petit!

Sa femme et fille sont là. Ils montent sur un camion et ils partent vers le paysage infini.



