

Cinéma et Tiers monde : quel regard ? **Filmmaking and the Third World: Whose View?** **Cine y Tercer Mundo: ¿Qué visión?**

Denyse Therrien

Numéro 17 (57), printemps 1987

Survivances et modèles de développement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1034376ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1034376ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lien social et Politiques

ISSN

0707-9699 (imprimé)

2369-6400 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Therrien, D. (1987). Cinéma et Tiers monde : quel regard ? *International Review of Community Development / Revue internationale d'action communautaire*, (17), 143–150. <https://doi.org/10.7202/1034376ar>

Résumé de l'article

L'auteur de cet article interroge les pratiques cinématographiques en rapport avec le Tiers monde, en particulier dans le documentaire. Il s'agit d'abord de questionner l'intérêt de bon nombre de cinéastes pour des problèmes relatifs au Tiers monde et la volonté qui semble les animer de donner des pays concernés une « certaine image », parfois très différente et parfois même contradictoire d'un cinéaste à l'autre. Ce premier questionnement débouche sur le regard posé par ces cinéastes sur la ou les réalités vues et filmées mais peu souvent vécues par eux. Le fond de la question reste la fonction du documentaire, ainsi que les problèmes de diffusion et de réception. Pourquoi, comment et pour qui filmer le Tiers monde ?

Cinéma et Tiers monde : quel regard ?

D. Therrien

La fonction du cinéma fait depuis longtemps l'objet d'une réflexion (voir à cet égard Fulchignoni, Faure, Goldman et Lafond), et cependant il me semble que la question de la responsabilité du cinéaste qui transmet des images documentaires a peu souvent été débattue. Le prétexte de la création — la traditionnelle norme de la liberté d'expression de l'artiste —, en même temps qu'il enferme le cinéaste dans une gangue protectrice, le soustrait à l'accablant de ce que doivent subir les sociologues, anthropologues, ethnologues et autres professionnels des sciences sociales qui se penchent sur les phénomènes sociaux aux quatre coins du monde pour en livrer des impressions ou produire des études qui se veulent scientifiques, objectives, rationnelles.

Mais si l'on admet qu'un film atteint un auditoire beaucoup plus vaste qu'un livre, en particulier un livre « savant », il semble nécessaire

de s'interroger sans cesse non seulement sur l'intention pré-filmique du cinéaste mais également sur le produit fini. Ici, plus qu'au cinéaste de fiction, c'est au documentariste que je pense, en particulier à celui qui rapporte des images du Tiers monde ou qui jette un regard sur ce que Michel Régner nomme, du titre de son livre, *L'Humanité seconde*.

La première question qui me vient à l'esprit concerne les raisons pour lesquelles un cinéaste occidental peut s'intéresser au Tiers monde. Si l'on met de côté les considérations triviales se rapportant aux possibilités de voyager et à l'exotisme — bien que je n'exonère pas totalement les cinéastes d'en tenir compte —, répondre à cette question n'est pas chose facile si l'on cherche plus qu'une réponse simpliste.

Je pose comme postulat qu'un regard sur le Tiers monde ne peut jamais être neutre. Il faut donc avoir

des convictions politiques, me semble-t-il, et la volonté de montrer ou de démontrer quelque chose, en particulier pour donner à voir des images d'oppression et de misère, ou, au contraire, le désir de masquer, pour ne donner à voir de ces pays que danses, chants, rituels et beaux paysages sur fond de coucher de soleil ; car si le soleil se couche en de rougeoyants horizons presque toutes les nuits au Sud, c'est plutôt sur la misère qu'il plombe à longueur de journées.

Le problème du cinéma occidental par rapport au Tiers monde m'apparaît donc surtout comme un problème de *regard* : quel regard poser qui ne déforme pas « trop » la réalité et suscite chez le spectateur moyen une attitude allant au-delà du constat d'impuissance ? C'est précisément sur ce regard, ou plutôt sur ces regards possibles, que je m'attarderai dans les lignes à venir.

Afin de ne pas me perdre dans

144 une jonglerie philosophico-politique sur le regard, la fonction et la responsabilité de ce cinéma particulier, j'ai décidé d'interroger un certain nombre de documentaires produits par l'ONF sur le Tiers monde, plus un documentaire provenant du privé qui me servira à faire un parallèle entre deux produits filmiques sur un sujet semblable : l'immigration haïtienne.

Michel Régnier, documentariste onéfien, publiait récemment un livre intéressant, *L'Humanité seconde. Un cinéaste face au Tiers monde* (Montréal, Hurtubise HMH, 1985), et je voulais confronter les propos du cinéaste à ses films. De plus, l'unilatéralité que je décelais justement dans certains documentaires sur l'humanité seconde m'apparaissait toujours dangereuse sinon malhonnête. J'ai donc voulu voir s'il existait sur le Tiers monde des films qui ne soient pas unilatéraux et, si oui, comment ces films se présentaient.

En fait, il ne s'agit pas de tirer des conclusions sur la manière de dire et de faire en de semblables cas des films valables, mais plutôt d'amorcer une réflexion sur les problèmes que pose au documentariste occidental un regard possible sur le Tiers monde. Aussi n'est-il pas question d'analyser tous les films faits à ce jour sur le Tiers monde, ce qui de toute façon serait une entreprise impossible. J'ai rejeté d'emblée les documentaires pittoresques, ceux que l'on présente dans les séries du genre « Les

Grands Explorateurs » et que je nomme « films National Geographic ». Il faudrait consacrer une étude à part à ce style particulier ou plutôt à ce genre qu'est le documentaire ethnographique.

Ce qui m'intéresse, ce sont les documentaires-témoins, allant du documentaire-constat au documentaire de lutte en passant par toute la gamme des documentaires « engagés », pour utiliser un terme obsolète mais dont on comprend encore ce qu'il veut dire.

Se pose alors la question de ma propre sélection de films. Pourquoi ceux-ci plutôt que d'autres ? En fait, il ne s'agit pas d'un choix personnel, mais d'un choix dû au hasard. J'ai simplement feuilleté le catalogue des films de l'ONF disponibles sur cassettes vidéo pour retenir tous les titres des films sur le Tiers monde, peu nombreux d'ailleurs. Le hasard a voulu qu'il y en ait quelques-uns sur la Chine : ceux de la série *Gui-Dao*, réalisés par Georges Dufaux, et *Un mois à Woukang*, de Michel Régnier. Aux deux films sur Haïti cités précédemment s'ajoutaient *Un monologue Nord-Sud*, de Jacques Godbout, dans lequel Haïti sert d'illustration aux propos du réalisateur, et, d'une tout autre facture, *Distorsions*, toujours de Godbout, qui venait compléter de façon ironique ma propre observation. C'est donc à partir précisément de ces documentaires que j'ai élaboré mon analyse.



La dialectique du vu et du montré

Il est rare, quand on aborde le documentaire, que l'on parle de

style. Et pourtant, dès que l'on voit plus d'un documentaire d'un même réalisateur, le style saute aux yeux, le style ou la manière si l'on préfère ce vocable. *Son regard s'impose*. J'y reviendrai. Cette différence dans la manière, alors que le documentaire se présente dans l'imaginaire social comme un produit sans grandes variantes, saute aux yeux lorsque l'on compare des documentaires sur un sujet semblable signés par divers réalisateurs.

Quelle configuration offrent donc les documentaires étudiés ici ? Du point de vue de la structure, au premier visionnement, tous les films — exception faite d'*Haïti-Québec* — révèlent un plan serré. Mais que ce soit par l'image, par le montage ou par la narration, tous les documentaires portent bel et bien une signature. Il est d'autant plus important de le souligner qu'à part *Haïti, canne amère*, tous ces documentaires ont été produits par l'ONF et que l'on parle généralement de style onéfien. On pourrait donc s'attendre à une neutralisation du style personnel au profit d'un style institutionnalisé, ce qui n'est pas le cas. Pas plus d'ailleurs que ne se ressemblent les propos.

Le fait donc que Dufaux et Régnier brossent de la Chine deux tableaux très différents dans des écritures différentes, ou que Godbout et Rached confrontent le Tiers monde à l'Occident (ici au Québec) de façon rationnelle dans le premier cas, émotive dans le second, relève, pourrait-on croire, de leur subjectivité. Ce constat est essentiel pour notre propos, car sans pouvoir attendre un discours progressiste d'une maison de production étatique nord-américaine, on est en droit d'exiger que l'on nous dévoile plutôt que l'on nous masque des vérités pas toujours bonnes à montrer mais qui seules mènent à une prise de conscience critique. C'est le parti pris de Godbout dans *Un monologue Nord-Sud*.

Comment montrer ce qui doit

être montré ? C'est en somme la dialectique du vu et du montré, la dialectique du regard, même si, pour paradoxal que cela puisse paraître, dans cette vitrine, la parole est aussi importante. Les entrevues, les commentaires, la voix même qui les livre, occupent un emploi stratégique puisque d'une certaine manière, ils façonnent la réception de l'image. L'analyse comparative qui suit nous aidera à mieux illustrer ces propos.



L'objectif et l'objectivité

Dans sa préface à l'excellent livre de Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible* (Paris, Payot, 1986), Léon Robel écrit : « Objectif, c'est l'oeil de l'appareil de photo qui l'est » (p. 11) ! Voilà bien longtemps que je n'avais lu une chose semblable car, en fait, l'oeil de l'appareil de photo, ou de la caméra, n'est objectif que lorsque ces derniers sont au repos. Le cinéma direct, le cinéma vérité, participaient de cette mystique du matériel, mais aujourd'hui un plus grand scepticisme amène les gens du cinéma à interroger les concepts de vérité et même de réalité dans le film. Le documentaire n'échappe plus à l'accusation de *manipulation du réel*, conscient qu'est un public de plus en plus large de l'importance du cadrage, du son et du montage (en fait de tous les éléments) dans les films, grâce en particulier aux études de Michel Chion (*La Voix au cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile, 1982) et de Dominique Villain (*Le Cadrage au cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile, 1984),

ainsi qu'aux innombrables études sémiotiques de l'esthétique du film.

Villain demande : « La façon dont on cadre un plan, une scène, n'est-elle pas liée à des structures personnelles, à des *façons de voir* autant qu'à ce que l'on voit ? » (p. 14). Cette question du réalisme dans la fiction et de la transposition du réel dans le documentaire, c'est selon Villain le « Paradoxe (...) du cinéma dans son principe, qui fait sentir comme vrai un monde recréé » (p. 106). Placer la caméra, la faire bouger, « prendre » dans le champ, sont autant de gestes significatifs et si l'interprétation que l'on peut faire d'un film de fiction relève en partie de l'esthétique de ce film, cela ne veut pas dire que le documentaire d'intervention ou de constat soit dénué de tout souci esthétique ou d'intentions précises et, partant, qu'il faille considérer le travail de la caméra comme secondaire. Simplement, dans le documentaire traditionnel (par rapport au documentaire-essai, ou autobiographique ou expérimental), le ton et la parole jouent un rôle aussi important que l'image. Je distingue bien ces deux éléments parce que le ton de l'interviewer ou du narrateur peut influencer et la réponse à ses questions et l'interprétation du spectateur de ce qui lui est donné à entendre. C'est précisément à cause de ce « ton » que je me suis penchée sur les images que Georges Dufaux et Michel Régnier ont rapportées de Chine.

L'épisode « Quelques Chinoises nous ont dit... », de Georges Dufaux, ne mit pas longtemps à m'étonner. C'était le premier documentaire que je voyais sur la Chine, à laquelle par ailleurs je m'intéresse depuis de nombreuses années. Les questions posées aux Chinoises, le ton de commisération de l'interviewer ont vite eu raison de ma patience. Cela commençait par une question anodine posée à six ou sept jeunes femmes : « Est-ce que

vous vous maquillez parfois ? » ; à la réponse négative des jeunes femmes, qui affirmaient ne jamais se maquiller dans la vie de tous les jours, l'interviewer enchaînait de façon tout aussi anodine : « Mais tout est plus détendu maintenant, vous pourriez vous maquiller ». C'était là toucher l'essentiel (la liberté individuelle) par le trivial (le maquillage).

Le ton du film était donné, mais il allait quelques minutes plus tard devenir encore plus tendancieux. Ces jeunes femmes expliquaient qu'après un premier cycle universitaire on envoyait les jeunes passer un temps variable dans les campagnes. Une d'entre elles y avait travaillé pendant sept ans, ce qui sembla terroriser l'interviewer ; celui-ci marqua alors son étonnement : « Sept ans ! Pendant ces sept années, est-ce que vous avez eu de bons moments ? » La question resta sans réponse et l'interviewer dut la reformuler : « Est-ce que vous vous souvenez de moments heureux ? » Je laisse aux lecteurs le soin d'en juger. Le ton de compassion ajoutait encore à la charge du film contre un régime qui laisse si peu de place à l'individualisme.

J'ai vu deux des trois volets de la série : « Quelques Chinoises nous ont dit... » et « Une gare sur le Yantzi », et j'ai ressenti très nettement la volonté du réalisateur de *démasquer* l'enrégimentement du peuple chinois. L'acteur principal du film devient le Parti, omniprésent dans le quotidien du peuple chinois. Les films de Dufaux laissent croire que la vie privée n'existe pas en Chine, et même que la pensée individuelle semble ne pas exister. En deuxième lieu, j'ai vu, pour ma part, une volonté de *dénoncer* en bloc la révolution culturelle sans aucune perspective historique. Cela donne l'impression que, maintenant que la Bande des quatre a été limogée, la Chine, un « peu plus libre » qu'avant, pourrait bien éventuellement, *enfin*, atteindre à la vraie

146 liberté individuelle. En attendant nous sommes en plein simulacre.

Dufaux filme de multiples scènes d'émulation chez des équipes d'ouvriers ou au sein du peuple, dans lesquelles le peuple en général ou des équipes d'ouvriers reçoivent un fanion rouge et (ou) des primes pour leur bonne tenue, leur discipline ou l'accroissement de la production trimestrielle. Chez les Occidentaux ces scènes font hausser les épaules et les récompenses semblent dérisoires voire même risibles à cause d'un manque d'information. Ainsi, lorsque, dans « Quelques Chinoises nous ont dit... », un groupe d'ouvrières se voit décerner des primes au mérite équivalent à plus ou moins 17 \$ chacune, les commentaires des spectateurs montrent assez l'insuffisance de l'image et de l'information fournie sans mise en perspective. Car si, pour nous, ce montant semble ridicule, en 1979, il représente plus ou moins le salaire d'un demi-mois pour ces Chinoises.

Ce que le réalisateur s'évertue encore à dénoncer, c'est l'ingérence du Parti dans la vie privée ainsi que le calque de la pensée personnelle sur celle du Parti, le manque de volonté et de désirs individuels, etc. La façon dont il le fait amène les spectateurs à s'apitoyer sur le sort de ces pauvres Chinois. Tels qu'ils sont réalisés, ces films n'accordent pas au public la chance de se faire sa propre idée du sort de ce peuple. Questions, commentaires et

images ne laissent pas ou guère de place à la dialectique et à l'argumentation. Le contrôle exercé par l'État sur la vie des individus, sur les naissances par exemple (on permet un enfant par couple dans ce pays où, en 1979, la population s'élevait à peu près à 970 millions d'habitants), s'il nous est montré et démontré comme le leitmotiv de l'insoutenable, c'est à cause du regard particulier de Dufaux sur la Chine, le regard de celui qui ne pourrait jamais vivre cela. Mais à aucun moment le réalisateur ne fournit les instruments intellectuels qui permettraient de comprendre ce régime pour ensuite en juger. Comme le dit un vieux monsieur dans « Une gare sur le Yantzi » : « C'est eux qui décident où on habite. Ils s'occupent de tout. C'est bien. Moi je vais où ils veulent ! »

Je prétends donc, à titre personnel, que Dufaux n'allait pas en Chine pour écouter, prêter l'oreille à ce que les Chinois ont à dire, mais pour leur soutirer des révélations qui entérineraient la perception de la majorité des Occidentaux sur la Chine, basée non sur une connaissance réelle du pays et du régime mais souvent sur quelques articles parus dans des revues à grand tirage. La séquence finale de « Quelques Chinoises nous ont dit... » illustre cette idée. Une jeune fille dont le réalisateur a choisi de suivre les traces, au terme du séjour de l'équipe de l'ONF dans la région, est censée livrer enfin le fond de sa pensée, avouer ce que personne n'a osé avouer pendant toutes ces semaines de tournage. Elle souligne les difficultés d'adaptation à la vie en commun à la gare dans les premiers temps, le fait que les travailleurs ne choisissent pas leur lieu de travail, que c'est le Parti qui décide de presque tout et qu'il est très difficile de devenir membre du Parti. Je reproduis ici la fin de cette entrevue :

— « Mais ce genre d'idées : toujours servir le peuple, toujours travailler mieux, cette sorte d'idéolo-

gie, est-ce à l'école primaire ou dans des réunions politiques (...) qu'on vous les inculque ? »

Question pour le moins embarrassante pour la jeune fille, qui la fait préciser par trois fois pour finalement constater : « On dirait que ce n'est pas une question » !

Je suis de son avis. Et j'ajoute qu'il en va de même pour la série. Les lecteurs pourront vérifier mes propos en visionnant les cassettes vidéo de *Gui Dao*, que l'on peut emprunter à l'ONF.



Un autre regard

Si je ne disposais que de la série *Gui Dao* pour faire mousser mon intérêt pour la Chine et les Chinois, ce dernier serait plutôt mince. Mais à la même époque (1980) Michel Régnier a réalisé (en faisant lui-même le travail de la caméra et du montage) un film sur la vie des habitants de Woukang, cité ouvrière : *Un mois à Woukang*. Ce film offre un point de vue très différent de celui de Dufaux et apporte des éléments de réponse à certaines questions posées par Dufaux mais laissées en plan. Régnier nous offre une image autre de la réalité chinoise. Le Parti est toujours omniprésent mais Régnier ne regarde pas les Chinois par le même bout de la lorgnette. L'impression globale qui se dégage de ce documentaire n'est pas la compassion mais une curiosité intelligente, une volonté de comprendre. Je serais prête à parier que le réalisateur aime la Chine et son peuple, et qu'il les filme pour mieux les saisir.

Premièrement, *Un mois à Woukang* nous apprend quelque chose car il fournit des informations intéressantes et importantes. Si l'État s'ingère dans la vie du couple en essayant de limiter les naissances, la politique de dénatalité qu'il applique semble logique : protection spéciale de l'État à l'égard de l'enfant unique (gratuité des médicaments, gratuité scolaire et universitaire, etc.), gratuité des contraceptifs et avortement libre.

Deuxièmement, nous suivons, tout au long du film, une famille chinoise (père, mère et trois enfants), à travers laquelle nous apprenons ce qu'il en coûte pour vivre en Chine, comment s'organisent la vie des adultes et la vie des enfants. On connaît le salaire et les dépenses. On nous dit qu'à compétence égale hommes et femmes touchent le même salaire et qu'il y a peu de postes qu'une femme ne peut remplir. Les féministes — toutes les femmes d'ailleurs — seraient sûrement fort aises de savoir qu'en Chine les travailleuses ont des droits particuliers : trois jours de congé en période menstruelle, huit semaines de congé de maternité, crèche gratuite (on y dépose les enfants, même en très bas âge), deux périodes de trente minutes de répit pour l'allaitement quand cela s'impose. À partir de 46 ans, âge moyen de la ménopause, les femmes ne font plus partie des équipes de nuit, leurs heures de travail sont réduites et on leur confie des travaux moins durs.

Quant à l'inculcation de l'idéologie du Parti, dénoncée à la fin de « Quelques Chinoises nous ont dit... », voici ce qu'en pense Régnier : chez les enfants « bientôt commence le cycle idéologie, discipline, encadrement. Mais la rigidité de cet encadrement n'empêche pas l'émergence d'un bien-être et d'un art collectifs ».

Si, dans le film de Dufaux, on avait surtout l'impression que les Chinois ne faisaient que travailler, Régnier accorde une grande place

à la fête dans son film. On voit rire les Chinois devant les acrobates de Huhan à la fête du 1er mai et l'auteur souligne la place importante que tiennent dans la vie des citoyens chinois en général l'opéra et le théâtre. *Un mois à Woukang* est également un film plein d'humour, dans lequel le montage parallèle de scènes de fêtes diverses et de scènes prises à la fonderie allège le ton sérieux. Cela n'empêche pas le réalisateur de souligner la très grande discipline de ce peuple et l'idéologie des travailleurs : « Ne décevons pas les dirigeants de nos usines, ni le Parti, ni le peuple ». Cela est dit, donné à entendre, non commenté. À nous de tirer nos propres conclusions à la lumière des informations fournies par ailleurs.

Les Occidentaux qui n'ont plus, pour ainsi dire, aucun contrôle sur le processus de production de leur travail, étant soumis à des tâches de plus en plus spécialisées et informatisées, seront sûrement intéressés d'apprendre que les Chinois fondent de petites industries locales afin de créer de l'emploi local, qu'ils ont l'habitude de fabriquer eux-mêmes la machinerie nécessaire, ce qui permet un démarrage rapide sans grands moyens, et que l'écart de salaire entre le directeur de l'usine et l'ouvrier moyen est de 13 %. La présence des artisans de toutes sortes dans les rues et la survivance des petits métiers surprend également.

Les images, les commentaires, les entrevues sont dosés de telle façon que l'on ressent à la fin du film l'impression de mieux connaître le mode de vie urbain des Chinois, d'avoir enfin appris quelque chose de constructif sur ce pays et son peuple. Le commentaire final amène inévitablement le spectateur à déboucher sur une réflexion :

Un mois à Woukang. En vous laissant je dois vous avouer ma peur que ce père et sa fille, qui m'invitaient tous les soirs à jouer avec eux (au badminton), me fassent oublier toutes leurs aspirations, tous les rêves auxquels

ils n'ont pas droit. Peur aussi de ne pas savoir dire combien la somme des souffrances de ce premier peuple de la terre sont porteuses d'espoirs qui doivent être aussi les nôtres.

Un milliard de Chinois ne peuvent pas toujours se tromper et au-delà des libertés qu'ils n'ont pas, les nôtres sont fragiles.

Cette intrusion d'auteur à la fin peut paraître mal venue dans un film qui s'efforce de rester neutre. Mais le réalisateur réussit si bien tout au long des images à nous donner une peinture nuancée de la vie des Chinois que la finale prend alors une force accrue.



D'autres exemples

Le cas de ces deux films sur la Chine ne suffirait pas à démontrer que le regard du documentariste n'est pas seulement guidé par la volonté d'informer mais aussi par sa perception personnelle de la réalité qu'il espère décrire. Aussi, une comparaison d'*Haïti, canne amère*, de Jacques Arcelin, et d'*Haïti-Québec*, de Tahani Rached, pourrait être précieuse dans le cas qui nous occupe.

Le film d'Arcelin tente d'expliquer l'exode haïtien, surtout depuis la fin des années soixante-dix, et montre les terribles conditions de leur départ, la clandestinité, le choc des camps de réfugiés aux États-Unis. Le réalisateur ne trace cependant pas un tableau misérabiliste de cette réalité. Il essaie plutôt de faire comprendre les raisons de cet exil massif. Il informe le spectateur des conditions de vie des Haïtiens dans leur propre pays, dénonce à la fois le régime politique duvaliériste (en place lors du tournage) et

148 le soutien de ce régime par les intérêts américains et canadiens (banques et industries).

De plus, le réalisateur trace brièvement l'histoire du peuple haïtien et de ses luttes, révèle des foyers de résistance à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. En dernière instance il interroge des ouvriers américains qui subissent les contrecoups de la fermeture d'usines qui vont s'établir là-bas, sur leur position face à l'immigration haïtienne aux États-Unis, les laissant exprimer leur dépit et parfois même leur colère face aux Haïtiens. Mais, et cela compte, il donne également la parole à des ouvriers américains plus politisés, qui interviennent auprès de leurs collègues pour les mettre en garde contre un racisme surgissant de la désinformation.

Haïti, canne amère est, à mon avis, l'exemple même du documentaire d'intervention intelligent. Diffusé largement, il pourrait certes informer de la meilleure façon et susciter chez les populations qui accueillent ces exilés et immigrants un intérêt plus grand pour ces nouveaux arrivants et une volonté de soutenir cette population dans la lutte qu'elle mène pour survivre. Comme le film de Régnier sur la Chine, le film d'Arcelin débouche sur une réflexion et sur une prise de conscience quant au rôle, même bénin, que chacun de nous peut avoir dans une telle lutte.

Il n'en va pas de même d'*Haïti-Québec*, de Tahani Rached. Ce

documentaire-constat sur la situation des Haïtiens au Québec n'aide en rien la cause de ces derniers. Ma critique de ce film (qui en fait était une étude thématique sur le rêve et le cauchemar dans la production cinématographique québécoise de 1985) dans le numéro 28 de *Copie Zéro* m'a valu les foudres de la réalisatrice (voir *Copie Zéro*, 29). Mais rien ne me fera changer d'avis sur ce film qui, à cause du parti pris de la réalisatrice, m'apparaît comme une oeuvre impressionniste d'une facture douteuse : le film, au lieu d'informer, donne une image partielle et partielle des relations Blancs-Noirs au Québec en dénonçant, comme l'écrit Yves Lever, le racisme des « plus épais des Québécois » (*Relations*, 519 : 89-90), ce qui prouve une fois de plus que les bonnes intentions sont insuffisantes pour faire de bons films.

Trop de non-dit, un manque flagrant de nuances dans les propos tenus de part et d'autre montrent les Haïtiens comme une « humanité seconde », pour reprendre la définition de Michel Régnier :

Or, ce que j'appelle l'Humanité Seconde peut se retrouver dans le pays le plus riche, aux technologies les plus avancées, même si cela s'applique, dans l'immense majorité des cas, aux pays en voie de développement. L'Humanité Seconde, c'est je crois la base de tous les malentendus existants dans nos rapports avec ce que nous nommons maintenant les Pays moins Avancés, avec le Dialogue Nord-Sud (que Jacques Godbout a pu justement appeler Monologue Nord-Sud), avec les marginaux, individus ou groupes, de nos sociétés dites avancées, avec certaines ethnies, certaines écoles de pensée. C'est cette façon systématique d'accepter, d'utiliser, de proposer, pour des individus, des groupes ou des sociétés, des normes que nous n'acceptons pas d'utiliser pour nous-mêmes. C'est le refus de l'humanisme tout court, le refus d'envisager les mêmes valeurs, les mêmes repères, les mêmes exigences pour certains individus, groupes ou sociétés, que pour les autres. C'est cette façon de refuser à tel groupe le bénéfice du savoir, de l'avoir, ou du pouvoir, que nous accordons pourtant à d'autres, et en premier lieu à nous-mêmes. C'est une constante déviation morale, appliquée presque rigoureusement à des groupes, des sociétés, dans des rapports politiques et commerciaux (28-29).

La réalisatrice, dans son film, ne tient aucun compte de la réalité économique actuelle, de la disparité des classes sociales chez les Blancs comme chez les Noirs, et de tous les facteurs socio-culturels qui rendent difficile l'intégration soudaine d'un grand nombre d'Haïtiens dans une société québécoise en crise. Sa volonté de dénonciation du racisme (« Y aurait-il eu un seul raciste à Montréal que je l'aurais filmé », *Copie Zéro*, 29 : 5) est telle que tous les moyens lui semblent justifiés alors qu'ils me paraissent douteux. Les propos retenus renvoient une image presque paradisiaque d'Haïti, où le soleil et la chaleur des rapports humains, dans le souvenir des immigrés, effacent le souvenir de la misère, de la peur quotidienne et de la méfiance générale, et une image cauchemardesque de leur vie au Québec. Le film m'apparaît comme un discours distordu.

Distorsions

Ces quelques exemples ne suffisent pas, bien sûr, pour tirer des conclusions, mais ils aident, je l'espère, à voir les disparités qui peuvent exister à l'intérieur d'un même genre, le documentaire « engagé », et qui vont parfois à l'encontre d'une information de qualité.

Jacques Godbout a merveilleusement illustré ce problème de déformation dans l'information dans un long métrage documentaire justement nommé *Distorsions*, dans lequel il pose l'axiome de son raisonnement : « Malgré les communications, la télévision (...), nous n'en savons guère plus aujourd'hui les uns sur les autres que nos ancêtres ». Godbout fait référence ici à un savoir non pas basé sur la perpétuation des clichés, l'information malhonnête et le folklorisme, mais plutôt sur une vraie information. Le film démontre de part et d'autre l'impossibilité de percer le mur des cultures à cause du regard obtus et des préjugés culturels de ceux qui regardent ailleurs que chez eux.

Dans ce film, qui dénonce à la fois l'image erronée de l'Afrique galvaudée par la presse occidentale et la perception un peu obtuse qu'ont du Québec les journalistes africains invités à séjourner chez nous, les commentaires des différents intervenants sont ponctués de nombreuses interventions du réalisateur en voix off : « C'est cet effort pour comprendre la culture de l'autre qui manque le plus dans l'information », ou encore « La décontextualisation des problèmes magnifie le problème ». Godbout réalise un film à tendance didactique qui désigne et dénonce les a priori et le manque de sérieux de ceux qui informent.

Le cinéaste documentariste est aussi, en quelque sorte, un genre de reporter journaliste, qui informe à sa façon. Et nous avons vu dans les pages précédentes que la façon d'informer variait d'un réalisateur à l'autre. Est-ce à dire qu'il faudrait toujours voir plusieurs films sur un même sujet pour que soit rendu intelligible le contenu informationnel de ces documentaires ?

Ainsi, pour se faire une idée à peu près juste du problème haïtien et comprendre la responsabilité des pays du nord dans ce problème, ainsi que les raisons pour lesquelles les Haïtiens qui souffrent dans le film de Rached persistent à vivre l'enfer du racisme blanc, du froid et de la solitude, il me faut voir *Haïti, canne amère* de Jacques Arcelin et *Un monologue Nord-Sud* de Jacques Godbout et Florian Sauvageau, ce dernier m'éclairant sur la fameuse aide internationale dont se gaussent les pays du Nord. Mais il n'est pas aussi facile de voir trois documentaires que de lire trois journaux de tendances diverses pour se faire une idée un peu plus objective sur quelque situation que ce soit. Les documentaires n'occupent pas une place de choix dans la programmation télévisuelle et encore moins dans le circuit des salles de cinéma commerciales. Il faut donc

faire un grand effort pour être bien informé, ce qui n'est pas loisible à tous.



Le documentaire pour qui ?

Si tous les genres cinématographiques avaient pour unique fonction de divertir, seule la fiction subsisterait. Or, des réalisateurs s'acharment, malgré la difficulté qu'ont la plupart d'entre eux à trouver des producteurs, à faire du documentaire. Pourquoi ?

Ceux qui font du documentaire « engagé » croient en la possibilité de susciter, grâce au film, une réflexion, voire même des gestes. Cela dépend de ce que l'on montre, de la manière dont on le montre et du public à qui on le montre. Michel Régnier dénonce le manque d'honnêteté intellectuelle de plusieurs réalisateurs mais reconnaît, par ailleurs, que le cinéma peut être un « outil incomparable d'éducation, au service de tous » (11). Il dénonce l'hégémonie de certains cinémas commerciaux à travers le monde tout en se gardant de prêcher pour une coopération culturelle qui établirait une fois de plus des rapports de force :

Il ne s'agit nullement, pour aider ces pays, de leur imposer des outils de formation (films, vidéos, programmes audio-visuels) conçus chez nous, pour eux. De leur proposer en somme des contenants sophistiqués, au contenu pauvre, presque ajouté en annexe, pour justifier les projets, les budgets, les profits des multinationales de l'audio-visuel. Il s'agit bien au contraire de mettre à la disposition des pays en voie de développement des outils éducatifs qui dans

certaines secteurs de l'enseignement, de la formation professionnelle, du recyclage, peuvent être très efficaces à des coûts minimes. Bref, il s'agit d'un simple transfert de technologie, qui répond à un besoin immense dans de nombreux pays. Par ailleurs, plusieurs des films qui sont réalisés sur les questions du Tiers-Monde sont destinés aux publics occidentaux, et tout d'abord aux téléspectateurs. Il s'agit généralement de films dénonçant des situations de misère et d'exploitation, dénonçant des dictatures et des répressions, ou s'il s'agit d'actions positives, de documents trop systématiquement axés sur les actions d'organismes internationaux d'aide au développement plutôt que sur des actions venant de la base, des milieux populaires. Et ces films sont avant tout des oeuvres conçues et réalisées par des Occidentaux. Les meilleurs de ces films nous donnent bonne conscience, à nous cinéastes et publics occidentaux. Mais ils ne font rien avancer dans les pays visés. Ils n'y sont ni projetés, ni discutés, ni suivis de débats, encore moins d'action. Tout au plus, certaines personnes (aisées) pourront-elles lire des comptes rendus ou critiques de ces films dans des revues ou journaux occidentaux qu'elles reçoivent, quand ces derniers ne sont pas eux-mêmes saisis par la censure ou purement interdits (13).

Cette conclusion pour le moins pessimiste pourrait laisser croire qu'il vaut mieux déposer la caméra puisque, finalement, faire du documentaire ne sert ni les causes ni les personnes qui en ont besoin. J'adopte, pour ma part, une position plus optimiste. Je crois que le cinéma joue dans nos pays mêmes un rôle important dans la formation des idées. Il est donc important de donner à voir des images qui soient le plus justes possible dans leur contenu, que le documentaire de constat, d'intervention et de combat continue de jouer son rôle d'éveilleur de consciences. Mais cela ne peut se faire que si les documentaristes eux-mêmes laissent tomber les effets de mode et sacrifient la joliesse à l'information. Dans le façonnage des mentalités, le documentaire occupe sûrement encore une place de choix et le documentariste assume une grande responsabilité puisqu'il est notoire que ce genre est perçu par le grand public comme étant plus objectif que la fiction. Le regard posé par le

150 cinéaste occidental sur le Tiers monde modulera donc en conséquence celui qu'y jettera le public. Encore faudrait-il que toutes les parties en soient conscientes.

Denyse Therrien
Université du Québec à Montréal
et Université Concordia

Les Cahiers de la Recherche sur le Travail Social

N° 10 : "FAIRE AVEC"

Quand créer c'est bricoler. Une nouvelle race d'entrepreneurs. Histoires de faire : du social innovant au social expérimentant. Faire avec le savoir-faire : plaider pour un mariage de raison. Le faire, côté cour. L'évaluation avec un oeil fermé : l'approche empirique dans la recherche en travail social. Les usages possibles et l'enjeu de la qualification dans le secteur social. Les nouveaux territoires du social : de la militance à la gestion. L'exemple des pays.
60 FF, 13 \$ can.

Numéros antérieurs :

N° 9, Les discours du social - I, 50 FF,
11 \$ can.

N° 8, Familles et conjugalité, 60 FF,
13 \$ can.

N° 6/7, Quelles solidarités ?

N° 5, Vu d'ailleurs, 45 FF, 10 \$ can.

N° 4, Réflexions sur le travail social,
45 FF, 10 \$ can.

Abonnement simple (2 numéros)

90 FF, 20 \$ can.

CRTS - Université de Caen

Esplanade de la Paix, 14032 Caen Cedex, France

Tél. : (31) 94.81.40 - Poste 3598