

L'ESPACE 'ETHNIQUE' ET MES FILMS

Paul Tana*

Abstract

Le réalisateur raconte de la difficulté de trouver des acteurs crédibles au point de vue linguistique dans le contexte québécois lorsqu'il a voulu mettre en scène des immigrants italiens dans ses films. Ce décalage linguistique constitue le point de départ pour une réflexion sur l'altérité irréductible de l'expérience migrante.

The 'Ethnic' Space and my Films

In this article, Paul Tana offers an insight into the production of his films, in the Eighties-Nineties. This Italian-Quebécois director explains the difficulties of Italian-Quebécois cinema: its novelty, in terms of scenario, did not match the Montreal social and cultural context in those days.

Lo spazio 'etnico' e i miei film

Nel presente contributo Paul Tana offre una visione 'interna' della sua produzione filmica degli anni Ottanta-Novanta. Il regista italo-quebecchese illustra le difficoltà del cinema italo-quebecchese la cui novità, dal punto di vista drammaturgico, non trovava, nel contesto socio-culturale montrealense, gli elementi necessari per la sua realizzazione.

Je me souviens

Je me souviens qu'il y a plus de trente ans je faisais mon troisième court métrage: "Les Gens heureux n'ont pas d'histoire". Dans celui-ci il y avait le personnage d'un immigrant italien de Montréal, propriétaire d'un restaurant qui, dans une scène, faisait un petit monologue où il essayait de raisonner sur sa double appartenance: d'un côté l'Italie de l'autre le Canada.

Il y avait, dans ce film, Rita Lafontaine (actrice de Michel Tremblay et André Brassard) et Marcel Sabourin qui avait beaucoup joué dans les films de Jean-Pierre Lefebvre (chef de file du jeune cinéma canadien, comme on l'appelait à l'époque).

* Réalisateur, Université du Québec à Montréal.

Ce court-métrage se déroulait dans un contexte essentiellement canadien-français avec un personnage d'immigrant qui monologuait en italien/napolitain et parlait français avec les personnages québécois. Ils partageaient tous un même espace: Montréal.

La géographie humaine de ce film s'est par la suite répétée dans tous les autres films que j'ai réalisés, des "Grands Enfants" à "La Déroute" en passant par "La Sarrasine" et "Caffè Italia, Montréal".

À l'époque, ça n'a pas été facile, pour moi, de faire ce court métrage: il y avait chez moi une pudeur, une crainte presque de révéler mon identité d'immigrant à travers cette langue et ce personnage, surtout dans ces années ultranationalistes où le mot d'ordre était le «Québec aux Québécois».

Il est intéressant de noter par contre, que malgré ce nationalisme exacerbé j'ai pu, moi, prendre la parole et, en plus, dans une langue qui n'était pas le français ou l'anglais.

Cette prise de parole a toujours été ardue dans la mesure où il me fallait des acteurs qui puissent jouer en italien ou en dialecte franco-anglo-montréalais et qui aient, surtout, l'âge des personnages.

Quand j'ai fait "Les Grands Enfants", en 1980 je n'ai pas été capable de trouver la jeune actrice italo-canadienne de vingt ans qui aurait dû, en toute logique, être la protagoniste du film. J'ai travaillé avec une jeune québécoise francophone, talentueuse mais qui ne pouvait pas avoir cette vérité documentaire si essentielle à la fiction.

J'aurais dû faire preuve de plus d'audace, j'aurais dû pousser plus loin la recherche pour trouver chez des amateurs la jeune femme capable de faire ce rôle. Je ne l'ai pas fait. Pourquoi? Encore la pudeur, la crainte probablement avec, en plus, l'inexpérience d'un jeune réalisateur à son premier long-métrage.

Personnages et acteurs en décalage

Il y a toujours eu un décalage important entre les acteurs et les personnages de mes films. C'est le problème auquel je me suis toujours confronté. On a eu recours au maquillage pour vieillir Tony Nardi dans "La Sarrasine", "Caffè Italia" ou "La Déroute"; au doublage de certains acteurs quand le budget de production le permettait; à l'engagement d'acteurs italiens (Enrica Modugno) qui pouvaient parler le dialecte lorsque leurs personnages parlaient entre eux mais qui, logiquement, avaient certaines difficultés à passer au français jouant de Montréal dans les scènes avec des personnages canadiens français.

C'est comme si la réalité sociale, culturelle, historique n'avait pas encore donné lieu à l'acteur/aux acteurs et actrices capables de faire exister de façon

vraie et juste les divers personnages possibles d'une histoire qu'un film peut raconter: le vieux, la vieille, la mère, l'adolescent/e, le père... avec leur(s) langue(s), leur manières de s'exprimer.

Le cinéma a besoin de la réalité physique pour se réaliser et cette réalité physique, si elle existait en tant qu'espace italo-montréalais (lieux, rues, maisons, cafés, visages), avait une difficulté terrible à se faire entendre, à s'incarner dans une langue et dans une interprétation juste de la part des acteurs.

Au fond il n'y a peut-être jamais eu un rapport véritablement organique entre mes films et le contexte culturel dans lequel ils ont été produits. Ils sont plutôt surgis de la tension entre mon désir de raconter une histoire 'nouvelle' avec des personnages 'nouveaux' et ce contexte culturel/historique qui n'avait pas encore exprimé, créé tous les éléments nécessaires pour raconter ces histoires au cinéma.

Si au Québec nous avions parlé anglais, il aurait été probablement plus simple de faire ces films, avec le bassin d'acteurs italo-américains qui sont à quelques centaines de kilomètres de nous, à New York par exemple. En un sens c'est vrai, mais le problème de la justesse de la langue, par exemple, se serait posé d'une autre manière: ces derniers auraient parlé le dialecte avec la pointe d'accent américain que peut avoir De Niro dans "Le Parrain" (2^e partie, je crois). Et je voulais mettre en images et en sons des Italo-montréalais parlant leur dialecte et le français de Montréal.

Il s'agissait d'imaginer/créer/faire entendre une langue sous l'influence de plusieurs: italien/dialecte/anglais/français/joual. C'est cette langue composite qui existe dans la réalité montréalaise et c'est elle que je voulais qui se retrouve à l'écran. C'est cette langue que j'avais expérimentée et que j'expérimentais, vivais et vis dans ma vie de tous les jours.

«J'vas te vacciner une table en pleine face, mon tabarnac!».

C'est ce que répond Joe Aiello à Diego, l'Indien comme il l'appelle, après que ce dernier lui ait rappelé que sa fille est «majeure et vaccinée», et qu'elle n'a plus besoin de son père pour s'occuper d'elle. C'est dans la scène du petit resto de quartier dans "La Déroute".

C'est un exemple de cette langue italo/franco/montréalaise que Tony Nardi, acteur qui interprète Joe, parle de manière organique: il se fonde dans celle-ci car ses racines sont celles de cette langue. Tout comme Tony Calabretta, l'acteur qui interprète le propriétaire du Bagel Shop qui, dans la vie, habite le même quartier.

Tant l'un que l'autre, ils ont la capacité de passer de cette langue au dialecte d'origine de leurs personnages ou à l'anglais, sans difficulté aucune et avec naturel et justesse.

Cette capacité très fluide de passer d'une langue à l'autre fait partie intégrante

de la langue (de la réalité ‘sonore’ qu’enregistre le cinéma) des Italo-Montréalais et il est important d’en rendre compte pour construire ces personnages.

L’ignorer, la traiter avec plus ou moins de justesse ce serait dès le départ nuire à leur vraisemblance, flirter avec le cliché qui surgit inéluctablement d’une démarche qui s’inspire d’une pensée générique. Par exemple: tous les Italiens parlent fort, prononcent ‘ou’ lieu de ‘u’ et gesticulent. Donc, le personnage doit gesticuler puisqu’il est Italien et dire «tu es belle...» au lieu de «tu es belle...».

Même avec deux acteurs ‘organiques’, comme Nardi et Calabretta, “La Déroute” ne s’est pas fait sans l’habituelle tension entre les acteurs et les personnages.

Encore une fois il a fallu vieillir Tony et lui fabriquer une silhouette plus lourde.

J’aurais pu faire le film avec un magnifique acteur québécois francophone (Raymond Bouchard) qui physiquement correspondait tout à fait au personnage de Joe Aiello (beaucoup plus que Tony), mais l’invraisemblance du langage aurait été mortelle.

Le personnage de Diego, l’Indien, aurait dû posséder des traits indios plus marqués que ceux de son interprète talentueux: Richard Lemire.

John Dunn-Hill, acteur québécois d’origine écossaise, joue le rôle de Bastiano. Il a un visage et un physique justes pour incarner ce gardien de nuit demeuré profondément un paysan méridional en Amérique du Nord. Mais au plan de la langue c’était une autre histoire. J’ai essayé au départ de le faire jouer avec un accent italien, car il connaissait cette langue, mais le manque de vérité était catastrophique: on sentait le jeu forcé, artificiel. Je lui ai demandé, après suggestion de Tony, de jouer dans son dialecte gaélique et d’oublier toute gestuelle italianisante. Une justesse très belle est apparue. Il a été doublé après, en dialecte calabrais, par Tony Calabretta. Et ça fonctionne magnifiquement!

Vous pourriez me dire: «mais le cinéma, c’est ça; faire du vrai avec du faux...». Mais encore faut-il que ce faux soit/ait l’air vrai!

Vous pourriez aussi me dire: «pourquoi, compte tenu des difficultés objectives qui sont inhérentes à la création d’un film de fiction mettant en scène ces personnages d’immigrants Italiens, ou Latino-Américains (à peine arrivés au fond dans leur pays d’accueil); pourquoi s’obstiner à vouloir faire de la fiction pour parler d’eux, de leur expérience; pourquoi ne pas passer par le documentaire qui n’a pas besoin d’acteurs?». Je pourrais répondre: pourquoi pas la fiction? ce qui est légitime... et ajouter que même le documentaire suscite cette tension dont je parlais plus haut.

Lorsque, avec Bruno Ramirez, j’ai fait “Caffè Italia, Montréal”, en 1985, Radio-Canada avait accepté avec une certaine circonspection/scepticisme de contribuer au financement du projet.

La crainte des responsables de la programmation était la langue: que les spectateurs ne puissent pas comprendre le français parfois approximatif des protagonistes et le problème que posait pour le spectateur moyen (et donc la cote d'écoute) l'utilisation éventuelle de sous-titres pour faire comprendre cette langue.

À sa sortie à Montréal, au grand étonnement de tout le monde, y compris de moi-même, le film a eu un grand succès en salle et ensuite à la télé. Ce succès a évidemment gommé le souvenir même de cette tension, mais personne ne peut nier qu'elle a été profondément présente tout au long de la production du film.

L'espace 'ethnique'

Je voudrais être bien compris: cette tension dont je parle n'est pas la tension inhérente à la création d'un film qui surgit de la lutte entre la réalité physique avec ses contraintes objectives et la caméra: j'ai besoin de soleil et il pleut, par exemple; ou Kurosawa, lorsqu'il tournait "Ran", grand film d'époque, qui répondait à quelqu'un qui lui avait demandé comment il avait procédé pour cadrer tel très beau plan au début du film qu'il avait placé ce cadre pour éviter à gauche l'annonce de Sony et de l'autre la cheminée d'une usine.

Ces contraintes sont le pain quotidien du cinéma de même que la tension qu'elles mettent en place.

La mienne, la tension dont je parle, est d'un autre ordre, c'est celle qui surgit du décalage important qui existe entre le personnage imaginé et l'acteur que me donne le contexte social et historique dans lequel je vis et qui devrait incarner ce personnage (Tony Nardi dans "La Déroute", par exemple); celle qui surgit de la difficulté à faire entendre une langue propre à ces personnages à cause de ces acteurs 'improbables' (amateurs) qui devraient la parler.

C'est comme si mes films, tout en étant en synchronie avec la société d'où ils sont surgis, ce qui leur a permis d'exister, étaient en même temps en décalage avec celle-ci: ils sont à la fois au centre et dans la marge: au centre, parce qu'ils ont été produits, la plupart du temps, avec l'aide des organismes officiels québécois et canadiens qui financent le cinéma; dans la marge, parce qu'ils mettent en scène ces personnages d'immigrants, leurs histoires et une manière de les raconter guidée par ce désir de créer des images justes et 'vraies'.

Cet espace situé à la fois au centre et dans la marge est, peut-être, un espace qu'on pourrait nommer 'ethnique'. Pour expliquer un tant soit peu la nature de cet 'espace ethnique', voici ce que j'écrivais il y a quelques années dans les notes de travail destinées aux organismes qui financent le cinéma Québécois/Canadien, à propos d'un projet d'adaptation pour le cinéma d'une pièce de Tony Nardi intitulée à *A modo suo*, *À sa façon*.

Cette pièce se déroule dans un sous-sol d'un duplex de St-Léonard (banlieue 'italienne' de Montréal) et raconte l'éclatement d'une famille d'immigrants calabrais provoqué par le conflit culturel et générationnel qui oppose le père à sa fille et à son fils. L'histoire se déroule dans les années 1970.

Quelques-uns de mes films, certains romans ou cette pièce de théâtre sont autant de représentations d'une expérience humaine vécue par des centaines de milliers de Méridionaux italiens qui ont immigré dans les grands centres urbains du Québec et du Canada dans les années cinquante et soixante et qui sont depuis devenus des Italo-Québécois et/ou Italo-Canadiens sinon dans la réalité du moins en titre.

Ces représentations constituent en quelque sorte une première prise de parole qui est loin d'avoir épuisé la richesse, la complexité et la profondeur des réalités multiples d'une telle expérience humaine à la fois vécue et partagée par les immigrants eux-mêmes – d'Italie ou d'ailleurs – et par les 'pure laine' – francophones ou anglophones – qui les ont accueillis.

Malheureusement, parce que nous vivons dans une société (québécoise ou canadienne, qu'on la nomme comme on veut) mal définie, frileuse, incertaine de ses propres racines, de ses traditions, de son identité, cette parole a toujours été vue comme 'autre', excentrique, périphérique, bref: ethnique.

Ce terme est insidieux car tout en identifiant une parole qui appartient à cette société, il l'exclut de cette même société en la nommant 'ethnique' et l'installe, inconsciemment peut-être et par un étrange retour des choses, dans cette région incertaine, cet état vague où baigne sa propre identité, c'est-à-dire les limbes.

Comment sortir de ces limbes? Car il faut en sortir: c'est le passage obligé pour grandir et enfin s'assumer comme individu ou comme société. Tout un programme dont j'ignore l'étendue, le détail de ses plans et la durée mais dont je sais une chose, ma seule certitude: pour grandir et s'assumer cette/notre société doit reconnaître comme profondément sienne cette parole 'autre'.

Elle doit se rendre compte que cette 'parole autre' lui appartient bien plus qu'elle ne le pense.

Il y a quelques années, je discutais avec un ami cinéaste, 'québécois de souche', des influences extérieures (américaines) et intérieures (celle des divers groupes ethniques) auxquelles est soumise la société québécoise. Je voyais toutes ces influences d'un œil assez positif, lui, il était inquiet. Il craignait que peu à peu ne se perde une véritable identité québécoise. Il me disait en voulant faire image: «Il faut faire attention à ce qu'on mange... si tu manges trop de McDos tu en deviens un... si tu manges trop de carottes tu deviens une carotte...» Carmela, la mère, dans *A modo suo*, dit à peu près la même chose à son fils de trente ans: «...quand tu commences à manger comme les Anglais, ou comme les Français [les Canadiens-Français], après ça tu touches plus jamais à un plat de pâtes».

Que conclure? Les inquiétudes de Carmela semblent rejoindre celles de mon copain cinéaste: la fiction rejoint la réalité? Est-ce un hasard? Une conclusion trop hâtive? Peut-être... ou est-ce qu'il est possible de voir dans ce sous-sol de St-Léonard non pas seulement une famille recluse d'immigrés calabrais qui résiste mal aux influences de 'cette Amérique' parce qu'elle frappe au cœur même de son identité, mais à travers elle, peut-être, toute une province/pays, tout un pays dont l'identité,

comme celle de cette famille, est précaire et sous influence? À quand l'éclatement? Et si dans ce pays nous vivions tous comme cette famille d'immigrants calabrais dans un sous-sol, celui de l'Amérique, l'autre, la vraie?

A modo suo qui, à première vue, peut ressembler pour l'esprit commun, à une sorte d'aquarium exotique aux personnages colorés dont on assiste au débat intérieur avec la sympathie condescendante et curieuse de celui ou celle qui a le cœur ouvert à 'l'autre', nous interpelle tous en nous renvoyant au fond à nous mêmes, à la société dans laquelle nous vivons et où cette pièce est née (Tana. *Projet...*).

Mais la nature de cet 'espace ethnique' occupé par mes films peut aussi être décrite autrement.

On peut également penser que cet espace n'est pas nécessairement créé par la société et ses institutions culturelles (après tout, ces films ont été reconnus par les principaux organismes qui produisent le cinéma au Québec et au Canada), mais par les films eux-mêmes avec leur souci de réalisme documentaire, leur incapacité, peut-être, à transcender cette 'expérience de l'immigration' pour faire en sorte qu'elle soit comprise/ressentie par tous et non vue comme 'exotique', appartenant à un groupe précis de la société québécoise ou canadienne.

Il est très difficile de répondre à cette question, je la laisse en suspens. Y répondre ce serait m'installer devant l'écran et juger mes films comme un critique, un professeur, un spectateur peuvent le faire sans les références, les balises, les intentions qui ont guidé leur création. Je suis derrière l'écran et j'appartiens aux films, au moment historique de leur création. Je fais partie de leur peau, si je puis ainsi m'exprimer, et la peau est la limite de notre propre corps, notre frontière au-delà de laquelle nous ne pouvons pas aller.

Bibliographie citée

- Nardi, Tony. *A modo suo: a Fable*. 1990 [*Canadian Theatre Review*, 104 (Fall 2000): 54-87; tr. ang. par Antonino Mazza].
 Tana, Paul. *Projet d'adaptation cinématographique de la pièce «A modo suo: a Fable» de Tony Nardi*. 1993.

Filmographie

- Coppola, Francis Ford. "Le Parrain, 2^e partie" ("Mario Puzo's *The Godfather: Part II*"). États-Unis. 1974.
 Kurosawa, Akira. "Ran". Japon. 1985.
 Tana, Paul. "Les Gens heureux n'ont pas d'histoire". Canada. 1975.
 ———. "Les Grands Enfants". Canada. 1980.
 ———. "Caffè Italia, Montréal". Canada. 1985.
 ———. "La Sarrasine". Canada. 1992.
 ———. "La Déroute". Canada. 1998.