

Université de Montréal

Écriture migrante et cinéma accentué au Québec :  
L'exil dans l'œuvre de Marilú Mallet

par  
Johanne Massé

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Études cinématographiques

Mai 2010

© Johanne Massé, 2010

Université de Montréal  
Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :

Écriture migrante et cinéma accentué au Québec :  
L'exil dans l'œuvre de Marilú Mallet

présenté par :

Johanne Massé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Monsieur Serge Cardinal  
président-rapporteur

Monsieur Germain Lacasse  
directeur de recherche

Monsieur Olivier Asselin  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire explore l'exil au cinéma et en littérature, en particulier à travers l'œuvre de Marilú Mallet, cinéaste et écrivaine québécoise d'origine chilienne. L'approche choisie emprunte à la fois au champ littéraire et au champ cinématographique, et fait intervenir à la fois théoriciens, écrivains et cinéastes. À travers plusieurs regards croisés entre cinéastes et écrivains, ce mémoire décrit comment les thèmes du dépaysement, de la mémoire, de l'identité, du territoire et de la langue reviennent sans cesse dans les œuvres des auteurs migrants. Il interroge également la place des auteurs migrants au sein de la littérature et du cinéma nationaux, leur apport à l'imaginaire collectif, et plus largement leur place dans le discours social ambiant. À travers son œuvre, Mallet raconte sa propre expérience d'exilée en même temps qu'elle témoigne de ce qui s'est passé après le coup d'État au Chili en 1973, laissant des traces pour contrer l'histoire officielle.

**MOTS CLÉS :** Marilú Mallet — Exil — Cinéma accentué — Littérature migrante — Cinéma québécois — Transculture — Immigration — Cinéma politique — Chili

## ABSTRACT

This master thesis explores exile in cinema and literature, especially through the work of Marilú Mallet, a Quebec filmmaker and writer exiled from Chile. The approach chosen borrows both to the literary and cinematographic fields, and lets intervene writers and filmmakers as much as theoreticians. Through crossed views between writers and filmmakers, this master thesis describes how the issues of displacement, memory, identity, territory and language are recurrent in the works of authors in exile. It also questions the place of migrant authors within national literature and cinema, their contribution to the collective imaginative world and social debates and reflections. Through her work, Mallet tells her own experience of exile, as well as she testifies of what went on after the coup of 1973, leaving evidences to counter the official version of history.

**KEY WORDS:** Marilú Mallet — Exile — Accented cinema — Migrant literature — Cinema of Quebec — Transculture — Immigration — Political cinema — Chile

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TABLE DES MATIÈRES .....	v
DÉDICACE .....	vii
REMERCIEMENTS .....	viii
SPEAK WHAT .....	ix
AVANT-PROPOS .....	xi
<b>CHAPITRE 1 : INTRODUCTION</b>	
1.1 : L'exil dans l'œuvre de Marilú Mallet .....	1
1.2 : Écriture migrante, cinéma accentué .....	3
<b>CHAPITRE 2 : L'EXIL, LA MIGRATION, LE DÉPLACEMENT : QUELQUES RÉFLEXIONS</b>	
2.1 : Exils .....	6
2.2 : Exil et création .....	10
<b>CHAPITRE 3 : LITTÉRATURE IMMIGRANTE, ÉCRITURE MIGRANTE</b>	
3.1 : Historique .....	14
3.1.1 : L'interculturel .....	16
3.1.2 : La transculture .....	18
3.1.2.1 : Le Québec et la transculture .....	21
3.2 : L'écriture migrante .....	23
3.2.1 : La mémoire .....	24
3.2.2 : L'identité .....	27
3.2.3 : La langue .....	30
3.2.4 : Littérature mineure et liens avec la littérature québécoise .....	32
3.3 : Pourquoi parler d'écriture migrante ? Problématiques et pertinence .....	36
<b>CHAPITRE 4 : LE CINÉMA MIGRANT OU LE CINÉMA ACCENTUÉ</b>	
4.1 : Introduction .....	41

4.2 : Le cinéma accentué .....	42
4.2.1 : Les cinéastes .....	42
4.2.2 : L'accent .....	44
4.2.3 : Le Troisième cinéma .....	45
4.2.4 : Le mode de production accentué .....	46
4.2.5 : Le style accentué .....	49
4.2.5.1 : Les récits épistolaires .....	49
4.2.5.2 : Espaces-temps utopiques et dystopiques .....	54
4.2.5.3 : Voyages, frontières, identité .....	57
4.3 : Le cinéma migrant québécois .....	60
4.3.1 : La mémoire et l'identité .....	60
4.3.2 : L'identité et le territoire .....	65
4.3.3 : Le cinéma migrant et le cinéma national .....	68
<b>CHAPITRE 5 : L'EXIL DANS L'ŒUVRE DE MARILÚ MALLET</b>	
5.1 : Introduction .....	72
5.2 : <i>Je ne sais pas</i> .....	73
5.3 : <i>Lentement</i> .....	74
5.4 : <i>Journal inachevé</i> .....	79
5.5 : <i>Les compagnons de l'horloge-pointeuse</i> .....	87
5.6 : <i>La Cueca Sola</i> .....	90
<b>CHAPITRE 6 : CONCLUSION</b> .....	95
BIBLIOGRAPHIE .....	99

Pour Antoine et Alexandre,  
à qui je souhaite de découvrir un jour  
le bonheur qu'il y a dans les livres.

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, M. Germain Lacasse, pour son ouverture d'esprit, sa franchise et sa disponibilité. Merci de m'avoir laissé toute la liberté dont j'avais besoin pour mener à bien ce projet.

Je souhaite également remercier le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de m'avoir soutenue par une bourse de rédaction de 5000\$.

Merci à mes parents pour leur soutien constant et pour leur dévouement comme grands-parents. Sans votre aide, je n'aurais jamais réussi à concilier travail / famille / études. Merci à ma mère d'avoir pris le temps de lire mon mémoire.

Merci enfin à mon conjoint et complice de toujours, Sébastien Mathieu, pour son appui, sa franchise et sa lecture rigoureuse.



## SPEAK WHAT

Il est si beau de vous entendre parler  
de la *Romance du vin*  
et de l'*Homme rapaillé*  
d'imaginer vos coureurs de bois  
des poèmes dans leurs carquois

Nous sommes cent peuples venus de loin  
partager vos rêves et vos hivers  
Nous avons les mots  
de Montale et de Neruda  
le souffle de l'Oural  
le rythme des haïku

Speak what now  
Nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants  
Nous sommes étrangers  
à la colère de Félix  
et au spleen de Nelligan  
Parlez-nous de votre Charte  
de la beauté vermeille de vos automnes  
du funeste octobre  
et aussi du Noblet  
Nous sommes sensibles  
aux pas cadencés  
aux esprits cadencés

Speak what

Comment parlez-vous  
dans vos salons huppés  
Vous souvenez-vous du vacarme des usines  
and of the voice des contremaîtres  
You sound like them more and more

Speak what now  
que personne ne vous comprend  
ni à St-Henri ni à Montréal-Nord  
Nous y parlons  
la langue du silence  
et de l'impuissance

Speak what  
«productions, profits et pourcentages»  
Parlez-nous d'autres choses

des enfants que nous aurons ensemble  
du jardin que nous leur ferons

Délestez-vous des traîtres et du cilice  
Imposez-nous votre langue  
nous vous raconterons  
la guerre, la torture et la misère  
nous dirons notre trépas avec vos mots  
pour que vous ne mouriez pas  
et vous parlerons  
avec notre verbe bâtard  
et nos accents fêlés  
du Cambodge et du Salvador  
du Chili et de la Roumanie  
de la Molise et du Péloponnèse  
jusqu'à notre dernier regard

Speak what

Nous sommes cent peuples venus de loin  
vous dire que vous n'êtes pas seuls.

Marco Micone, *Speak What*,  
publié dans Jeu, no. 50, mars  
1989, pp. 84-85.

## AVANT-PROPOS

Quelques photos de Montréal défilent une à une avec le léger bruit que fait une machine à diapositives. Puis on voit un plan d'une maison montréalaise typique, accompagné d'une musique de guitare. Alors que la caméra entre dans cette maison pour nous en faire découvrir les pièces, le décor et les personnes qui y habitent, la voix douce d'une jeune femme, imprégnée d'un léger accent sud-américain, se fait entendre :

Au commencement, j'aurais voulu que quelqu'un m'explique cet endroit bien organisé, bien ordonné, bien propre. Au commencement, [...] j'ai été étonnée par le calme, par le silence des gens. J'ai été surprise par la tranquillité des après-midi chaque dimanche. [...] Au commencement, je pensais que tout était provisoire, que je n'étais pas ici chez moi, que j'allais bientôt retourner au Chili.

C'est ainsi que commence *Journal inachevé* de Marilú Mallet, un film réalisé en 1982. C'est aussi par cet extrait qu'a commencé l'aventure qui est derrière le présent mémoire. Il y a quelques années, dans un cours de cinéma québécois à l'université auquel j'assistais en vue de corriger les travaux des étudiants, j'ai visionné le début de *Journal inachevé* et j'en fus immédiatement bouleversée. Quelque chose me touchait profondément : était-ce la façon de la cinéaste de laisser le spectateur entrer dans l'intimité de sa maison, de sa famille, ou sa façon de se présenter en arpentant les pièces de sa maison, s'attardant aux affiches, aux peintures, aux objets ? C'était peut-être le sujet, l'immigration, qui m'a toujours interpellée, aussi loin que je me souviens. Probablement tout ça à la fois.

J'ai rapidement entrepris de voir tous les films de la cinéaste – une dizaine de moyens métrages – et de lire ses deux recueils de nouvelles. C'était décidé : mon mémoire traiterait de l'expérience de l'exil dans l'œuvre de Mallet. Mais la question se posait : avec quels appuis théoriques ? Car il n'existe que très peu de livres ou d'articles savants sur le cinéma de l'exil, et encore moins sur cinéma québécois fait par des cinéastes venus d'ailleurs. Il y a certes quelques revues spécialisées qui ont consacré des numéros spéciaux à l'exil au cinéma, incluant des revues québécoises, mais rien pour constituer un cadre théorique.

Je me suis donc tournée vers le champ littéraire québécois pour découvrir que le champ théorique portant spécifiquement sur les écritures migrantes était très développé. Depuis plus de trente ans, écrivains et théoriciens s'interrogent sur la question de l'exil et son rapport à la littérature, produisant d'abondantes et fertiles réflexions. Les articles et les ouvrages savants abondent. Tout en avançant dans le champ théorique, mon intérêt s'est naturellement porté sur les œuvres des écrivains migrants en question. Je fus ainsi amenée à découvrir différents écrivains, qui ont nourri mes réflexions sur cette question autant que les ouvrages théoriques. Leurs œuvres et leurs réflexions m'ont fait découvrir les nombreuses facettes de l'exil et de l'immigration, et m'ont fait réfléchir à l'impact du déracinement sur la création. Plus encore, ces auteurs m'ont permis de mieux éclairer l'œuvre de Mallet et de raffiner le regard que je portais sur le cinéma migrant. L'approche utilisée dans mon mémoire se précisait : explorer l'exil dans l'œuvre de Mallet, en l'éclairant par d'autres. Puiser à la fois du côté de la théorie, et du côté des œuvres elles-mêmes. Et finalement, éclairer le cinéma par la littérature.

Les questions posées dans le champ littéraire – par exemple, quelle place la littérature migrante occupe-t-elle dans la littérature québécoise ? Comment reconnaître la spécificité des œuvres des auteurs migrants sans les classer en annexe ? Comment penser l'imaginaire interculturel ? – sont tout aussi pertinentes pour interroger le cinéma québécois. Et ces questions commencent à être posées, quoique timidement. La revue *Séquences* a proposé, début 2008, un dossier «Regarder l'Autre», et la revue *24 images*, en 2001, a publié un numéro consacré à l'exil. Également, la question de la représentation des minorités à la télévision et au cinéma suscite interrogations et inquiétudes, comme en témoigne notamment le panel *Un écran trop blanc pour un Québec métissé ?*, proposé aux *Rendez-vous du cinéma québécois*, en février 2009.

Malgré cet intérêt qui se manifeste pour penser le cinéma en termes de pluralité, force est de reconnaître que le cinéma québécois est le plus souvent pensé, vécu et enseigné à l'aune de ce que nous pouvons appeler le «texte national», c'est-à-dire selon l'histoire et l'imaginaire social du Québec blanc francophone. Les films sont très souvent abordés selon les temps forts de «notre» histoire : la Révolution tranquille, le projet national, la prise de parole des Québécois, puis l'échec du référendum, la désillusion, etc. Suivant cette approche, les films faits

par les anglophones et les immigrants sont souvent classés dans une catégorie à part, et ils sont généralement peu étudiés.

Ces réflexions m'ont amenée à vouloir tenter une approche différente du cinéma québécois, en faisant migrer des notions et concepts issus du champ littéraire vers le cinéma. Certains de ces concepts s'avèrent tout à fait pertinents et stimulants pour analyser une œuvre cinématographique, notamment ceux de *littérature mineure*, d'*hybridité* et de *transculture*. Il ne s'agissait toutefois pas de faire migrer uniquement les concepts, mais aussi de respecter l'esprit qui est derrière l'approche des écritures migrantes. C'est à dire que par ce mémoire, j'aimerais contribuer modestement à *recevoir* les cinéastes migrants, à reconnaître l'apport singulier de leurs œuvres dans la cinématographie québécoise, et à réfléchir à la notion de cinéma national. C'est dans cet esprit et pour mieux comprendre et cerner cette question, que des cinéastes québécois migrants seront convoqués tout au long de ce mémoire. À l'instar des écrivains, ils contribueront à jeter une lumière originale sur l'œuvre de Mallet.

Ce mémoire propose donc de faire découvrir ou redécouvrir Marilú Mallet et son œuvre, de l'inscrire au sein de la littérature et du cinéma migrants, tout en l'éclairant par d'autres, écrivains et cinéastes. C'est en somme à une sorte de dialogue entre écrivains et cinéastes que le lecteur est convié, dans une réflexion qui porte non seulement sur l'art, la littérature et le cinéma, mais aussi sur l'expérience humaine de l'exil et l'immigration ; en somme : sur la vie, cet «acte collectif».

# CHAPITRE 1

## INTRODUCTION

### 1.1 : L'EXIL DANS L'ŒUVRE DE MARILÚ MALLET

Chili, 11 septembre 1973. La junte militaire renverse le Président Allende et le général Augusto Pinochet s'installe au pouvoir. C'est le début d'un régime extrêmement rude, qui torture, emprisonne et assassine ses opposants. Marilú Mallet, comme tant d'autres Chiliens qui avaient partagé le projet de l'Unité Populaire, doit s'exiler pour échapper à la répression. C'est au Canada, plus précisément au Québec, qu'elle trouve refuge. Temporaire et transitoire au départ, la terre d'accueil deviendra patrie d'adoption ; c'est ici qu'elle fera sa vie, fondant une famille, devenant écrivaine et poursuivant une carrière de cinéaste entamée au Chili.

Au fil des ans, Marilú Mallet a bâti une œuvre québécoise – onze moyens métrages et deux recueils de nouvelles. Pourtant, elle reste relativement méconnue ; sa production demeure peu distribuée, et par conséquent peu ou pas étudiée. De plus, à l'instar de nombreux cinéastes – migrants ou non –, elle peine à faire approuver ses projets par les organismes de financement, se heurtant plus souvent qu'à son tour à des portes closes. Ceci explique la relative modestie de son œuvre.

Le Chili et l'expérience de l'exil imprègnent plusieurs de ses films et nouvelles. À travers les documentaires, fictions et nouvelles, par des voix réelles et fictives, se trace en filigrane la volonté de *dire* l'histoire du pays natal, de *témoigner* du passé, mais aussi du présent, de la vie qui recommence ici, et qui continue là-bas. Mallet se fait «miroir de l'autre et miroir de soi», pour reprendre l'expression de Jean Jonassaint<sup>1</sup>. C'est précisément de l'exil et de ses conséquences dont il sera question dans les pages qui suivent. Ce n'est, évidemment, pas le seul sujet d'intérêt dans l'œuvre de Mallet, mais c'est celui que nous avons choisi de développer.

---

<sup>1</sup> Cité dans LEQUIN, Lucie, «Quelques Mouvements de la transculture», *Essays in Canadian Writting*, no. 57, 1996, p. 140.

Cette «trame de l'exil» se tisse principalement à travers quatre films et un recueil de nouvelles. Le premier en date, *Je ne sais pas* (1974), est un documentaire tourné en vidéo, dans lequel des réfugiés chiliens prennent la parole pour témoigner de leur expérience et dénoncer la dictature. L'année suivante, Mallet participe à un projet de l'Office national du film, qui avait demandé à trois jeunes réalisateurs chiliens en exil de parler du Chili et de leur expérience. Le résultat est *Il n'y a pas d'oubli* (1975), un film collectif fascinant qui regroupe trois courts métrages de 30 minutes. Le deuxième volet, signé par Mallet, s'intitule *Lentement*. Il s'agit d'une fiction inspirée de la réalité qui raconte un moment dans la vie d'une jeune Chilienne exilée à Montréal, son amitié avec un Québécois et le témoignage sur le coup d'État qu'elle décide de livrer à la télévision.

Le troisième film à l'étude, *Journal inachevé* (1982), dévoile une facette personnelle de l'exil. Très proche du documentaire, mais avec quelques aspects plus fictifs, Mallet se met en scène ainsi que sa famille et ses amis, pour raconter son quotidien et livrer ses états d'âme. Le résultat est un film poignant, touchant de sincérité. Il y est question du Chili, du Québec et de cinéma. Son mari étant lui-même cinéaste, certaines scènes tournent autour du film lui-même, celui qui est en train de se faire. Il désapprouve le fait que la limite entre documentaire et fiction ne soit pas bien définie, alors que Mallet se débat pour que ce film soit fidèle à sa sensibilité.

Dans son recueil de nouvelles *Les compagnons de l'horloge-pointeuse* (1981), Mallet aborde le Chili de la dictature, la torture, l'exil et le recommencement ailleurs, au Québec. Par le recours à ses personnages, entremêlant les voix – fictives, mais inspirées de la réalité, encore une fois –, Mallet construit une sorte de récit collectif qui vient compléter le récit intime, privé du *Journal*.

Enfin, le dernier film, *La Cueca Sola* (2003), tourné près de trente ans après *Je ne sais pas*, vient en quelque sorte boucler la boucle, clore le cycle de l'exil. Tourné au Chili, ce documentaire s'intéresse à l'histoire de cinq femmes et à leur rôle dans le rétablissement de la démocratie et le retour à une culture des droits de l'homme. À travers des images d'archives, le film retrace l'histoire du Chili, jusqu'à la défaite électorale de Pinochet. Il est question également de réconciliation, de mémoire collective et de la nécessité d'en finir avec l'impunité.

## 1.2 : ÉCRITURE MIGRANTE, CINÉMA ACCENTUÉ

Pour aborder l'exil dans l'œuvre de Marilú Mallet, une approche originale sera utilisée, empruntant à la fois au champ littéraire et au champ cinématographique, et faisant intervenir à la fois théoriciens, écrivains et cinéastes. L'ambition de ce mémoire est de tracer un portrait plus large de la littérature et du cinéma migrants québécois, et d'arriver ultimement à réfléchir à la question de ce qu'est le cinéma national québécois et à la place qu'occupent les Québécois d'adoption dans ce cinéma.

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, il nous apparaît essentiel de prendre un moment pour réfléchir à ce que l'exil et la migration impliquent et signifient pour les individus. Le deuxième chapitre explore brièvement les diverses réalités que vivent les exilés (et les immigrants), ainsi que le rapport qui existe entre exil et création.

Le troisième chapitre traite en profondeur de la littérature (im)migrante. Il est en premier lieu question de l'évolution de la littérature que l'on nomme *immigrante*, au milieu des années 1970, à celle qu'on qualifie d'*écriture migrante*, au milieu des années 1980. Le passage de l'un à l'autre de ces termes, dans le milieu littéraire, correspond assez bien à la réalité sociale québécoise, à l'évolution de la façon dont est considéré l'immigrant. Dans les années 1970, on pense l'immigration surtout en termes d'*interculturel* : dans la rencontre des cultures, la culture minoritaire est (ou devrait être) en voie d'être assimilée à la culture majoritaire francophone. Un tournant s'effectue dans les années 1980, avec la notion de *transculture*, qui met l'accent sur la double transformation des cultures qui se rencontrent. Cette notion est au centre de tout un nouveau discours sur l'écriture migrante, qui correspond à la reconnaissance, par les milieux littéraire et intellectuel, de la multiplicité de la culture québécoise.

Le chapitre se poursuit ensuite sur la définition de cette littérature, que nous choisissons d'appeler écriture migrante. Hybride, elle se situe aux frontières de différentes langues, de deux ou plusieurs cultures, d'imaginaires différents. L'écriture migrante est inclassable et brouille les pistes entre les genres. Plusieurs thèmes récurrents la travaillent: la mémoire, l'identité, la langue. Elle est *mineure*, au sens



donné par Deleuze et Guattari, et c'est là un des principaux liens qui l'unissent à la littérature québécoise en général.

Ce chapitre se termine sur une interrogation : pourquoi parler d'écriture migrante ? Plusieurs écrivains ont signalé leur irritation à se faire étiqueter «migrants», et nombreux sont ceux qui se sont demandé s'il y a vraiment une spécificité des écritures migrantes. Si nous pouvons percevoir un danger à vouloir figer les auteurs migrants dans une catégorie à part, la question demeure : comment rendre compte de cet apport nouveau à l'imaginaire québécois, comment rendre compte des modifications apportées au tissu littéraire ? Divers écrivains et théoriciens sont convoqués pour tenter de répondre à cette question.

Le quatrième chapitre est consacré au «cinéma accentué». Ce terme provient d'un ouvrage fort pertinent sur le cinéma de l'exil, intitulé *An Accented Cinema. Exilic and Diaporic Filmmaking*, écrit par Hamid Naficy en 2001. Dans cet ouvrage, l'auteur tente de déterminer comment le fait d'être un cinéaste en exil ou vivant à l'étranger influence la forme et le propos des films. À partir d'un impressionnant corpus d'œuvres provenant de nombreux pays, Naficy arrive à dégager certaines caractéristiques stylistiques communes du cinéma qu'il nomme «accentué». Son projet est éminemment politique, car ce qui ressort surtout de son entreprise, c'est le caractère foncièrement subversif de ces œuvres, produites en marge du système dominant et fortement habitées par la présence de leur auteur. Il n'est donc pas étonnant de voir cet auteur faire des parallèles avec le Troisième cinéma et avec le concept de littérature mineure.

Une bonne partie du chapitre traite de cet ouvrage et des concepts qui y sont développés. Pour illustrer les diverses caractéristiques du cinéma accentué, nous utilisons les films de notre corpus, afin de mettre la table pour la suite du chapitre, portant plus spécifiquement sur le cinéma migrant québécois.

Cette deuxième partie du chapitre emprunte à l'approche littéraire : il s'agit de voir comment le cinéma migrant québécois, à l'instar de la littérature migrante, est traversé par certains thèmes récurrents. La mémoire, l'identité et le territoire sont abordés à travers les films et les réflexions de divers cinéastes, et même de certains écrivains. Ce chapitre se termine sur le rapport entre cinéma migrant et cinéma

national. Nous y questionnons la pluralité des mémoires et des imaginaires et nous y demandons comment «voir dans le miroir plus d'un seul reflet» ?

Le cinquième chapitre porte sur l'analyse des films et nouvelles de Mallet. C'est un bref chapitre, qui ne porte que sur les œuvres. Partout ailleurs, dans tous les chapitres, l'exemple de Mallet aura été utilisé, et ses interventions et réflexions auront servi à éclairer le propos. Une entrevue réalisée avec la cinéaste en 2006 est notamment utilisée à de nombreuses reprises.

Ce chapitre s'attèle donc à faire ressortir la trame de l'exil dans l'œuvre de la cinéaste, et à exposer comment documentaires, fictions et nouvelles sont traversés d'échos, d'images, de sons et de thèmes dédoublés, repris, déplacés. Ils semblent parfois se répondre, à des années d'intervalle. Quelques idées-forces traversent ce corpus, notamment la volonté de témoigner, de dire l'histoire du pays, de contrer l'histoire officielle. D'autres aspects sont également abordés, comme le rapport entre documentaire et fiction et son style propre, fait de sensibilité et d'attention aux petits détails. À travers ce parcours, les liens avec les concepts développés dans les chapitres précédents sont bien sûr soulignés.

La conclusion effectue un bref retour sur les idées centrales développées dans ce mémoire, et revient avec les questions lancinantes qui se posent au cinéma québécois.

# CHAPITRE 2

## L'EXIL, LA MIGRATION, LE DÉPLACEMENT : QUELQUES RÉFLEXIONS

### 2.1 : EXILS

L'exil. Ce simple mot évoque une panoplie de réalités différentes, une variété d'expériences humaines. Lorsqu'on quitte son pays pour aller ailleurs, le contraste entre le pays d'origine et le pays d'accueil peut être plus ou moins marqué ; la culture, la religion, la langue, la place des femmes et la façon d'élever les enfants... sans oublier le climat, tous ces aspects peuvent se vivre de façon similaire, ou au contraire de manière radicalement opposée d'un pays à l'autre. Plus l'écart est grand entre les cultures, les climats, plus les langues parlées sont différentes, plus l'exil est susceptible d'entraîner un fort sentiment de disjonction. Mais tout exil implique la rencontre de l'altérité, et entraîne forcément une réévaluation de l'identité : «L'exil oblige chacun à repenser, en surface et en profondeur son identité, son ethnicité et sa culture d'origine parce qu'il y a dérangement des certitudes et rencontre avec une nouvelle culture et de nouvelles valeurs.»<sup>2</sup>

Un autre élément à prendre en considération est le contexte entourant le départ. L'exil entraîne des conséquences très différentes pour celui qui quitte sa terre natale volontairement ou pour celui qui est forcé de partir. L'exil volontaire est perçu comme une chance, une opportunité à saisir ; la personne fait le *choix* de faire sa vie ailleurs, poussée par diverses raisons : obtenir un meilleur travail, suivre l'être aimé, apprendre une langue, découvrir un autre pays, etc. Pouvoir s'exiler volontairement, émigrer par choix est le lot d'une minorité de privilégiés, issus surtout de classes moyenne ou aisée. Pour ceux-là, retourner au pays d'origine est une option, la porte reste ouverte. Dans ces cas-là, l'exil, même s'il n'est pas exempt de difficultés, s'avère généralement une expérience positive, enrichissante.

Mais l'exil, pour la majorité des gens, n'est pas un choix. Il est le plus souvent forcé par une situation politique intenable, par un contexte économique précaire,

---

<sup>2</sup> LEQUIN, Lucie, «Écrivaines migrantes et éthique», dans DE VAUCHER GRAVILI, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, Actes du séminaire international du Centre interuniversitaire d'études québécoises à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000, p. 121.

ou les deux à la fois. Quitter son pays peut alors être la seule façon de survivre ; quitter pour fuir la guerre, la violence, la famine ou la pauvreté. Pour de nombreux migrants venant de pays pauvres, le voyage vers le Nord, vers un eldorado mythique, se fait souvent au péril de leur vie. Migrants clandestins, ils sont vulnérables ; certains remettent leur sort entre les mains de passeurs qui sont bien souvent des escrocs, affrontent de nombreux périls durant le voyage, et s'ils parviennent à destination, ils sont pourchassés par les agents d'immigration et deviennent des proies faciles pour les exploiters en tous genres. Cette réalité est le lot de la majorité des migrants. L'écrivain Dany Laferrière illustre ceci dans un passage de *L'énigme du retour* :

Pour les trois quarts des gens de cette planète  
il n'y a qu'une forme de voyage possible  
c'est de se retrouver sans papiers  
dans un pays dont on ignore  
la langue et les mœurs.

On se trompe à les accuser  
de vouloir changer  
la vie des autres  
quand ils n'ont  
aucune prise  
sur leur propre vie.<sup>3</sup>

Marilú Mallet fait partie de ceux qui ont quitté leur pays par nécessité. Elle fut contrainte de fuir pour échapper à la dictature. Le 11 septembre 1973, une longue tradition démocratique est brisée ; le gouvernement socialiste de l'Unité Populaire, dirigé par Salvador Allende, est renversé par les militaires. Cela met fin à des mois de désordres sociaux et économiques, sur fond de lutte larvée entre les opposants au régime, craintifs de voir le pays sombrer dans le communisme, et les partisans de l'Unité Populaire. Les partis d'opposition qui souhaitaient voir partir Allende espèrent alors reprendre le pouvoir. Au lieu de cela, la junte dirigée par le général Augusto Pinochet ferme le Parlement, abolit la liberté de presse et interdit tous les partis politiques. La dictature s'installe pour y rester : ce n'est que dix-sept ans plus tard, en 1990, que s'effectuera le retour à la démocratie.

La première action du régime militaire est de s'en prendre aux membres et partisans de l'Unité Populaire. Des milliers de Chiliens sont arrêtés, emprisonnés,

---

<sup>3</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, p. 42.

torturés, exécutés. Un grand nombre de personnes doivent fuir le pays pour échapper à la répression. Entre la prison, la mort et l'exil, le choix est facile.

Les Chiliens qui sont arrivés au Québec dans les mois et les années suivant le coup d'État faisaient donc partie, pour la plupart, du grand courant populaire qui avait appuyé l'Unité Populaire, souhaitant bâtir une société sur le modèle socialiste. En quittant leur pays, ils devaient non seulement faire le deuil de leur vie d'avant, se résigner à vivre loin de leurs proches, mais aussi accepter l'idée que ce grand projet de société auquel ils avaient participé était réduit à néant. Comme tous les réfugiés, ces Chiliens arrivaient dans un pays inconnu, sans l'avoir souhaité, sans y être préparés, bien souvent sans connaître la langue ; leur posture ne leur permettait pas, au départ, de participer à la vie politique ici. C'est ce qu'expliquait Marilú Mallet dans une entrevue réalisée en 1976 :

Je crois que le drame de l'exil chilien dans tous les pays en général, pour les femmes et les hommes, c'est la difficulté de participer avec euphorie dans un pays qui ne leur appartient pas, à une situation historique et politique qu'ils ignorent, dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas ; et surtout, s'ils peuvent s'adapter à la vie quotidienne, il leur manquera l'espoir de sentir qu'ils participent à la création d'une nouvelle société, comme on l'espérait au Chili.<sup>4</sup>

Ce sentiment est aussi perceptible dans *Journal inachevé*. Mallet s'y désole de voir qu'elle se dépolitise, qu'elle ne participe pas comme elle le voudrait à la société d'ici.

Les écrivains Dany Laferrière et Émile Ollivier ont aussi dû quitter leur pays, Haïti, pour échapper à une dictature, celle des Duvalier. Cette île des Caraïbes a vu s'exiler un si grand nombre d'habitants, fuyant la dictature et la pauvreté extrême, qu'aujourd'hui la majorité des Haïtiens vivent en dehors du pays. D'importantes communautés haïtiennes sont installées à Montréal, New York et Miami.

Émile Ollivier a beaucoup écrit sur l'expérience de l'exil, ce «singulier projet», ce voyage au loin, «à la rencontre d'on ne sait quoi, d'on ne sait qui, en s'exposant à tous les risques, à tous les dangers, y compris le risque ultime, celui de ne pas revenir.»<sup>5</sup> Pour Ollivier, l'exil est d'abord une perte de consistance :

---

<sup>4</sup> ERGAS, Alain, « «Il n'y a pas d'oubli», toute la mémoire du Chili », *Cinéma/Québec*, vol. IV, nos. 9-10, 1976, p. 23.

<sup>5</sup> OLLIVIER, Émile, *La brûlerie*, Boréal, Montréal, 2004, p. 35.

Au point de départ, on fait l'expérience de la vacuité, de la légèreté, de l'absence de pesanteur. On croit déboucher sur la liberté, mais cette liberté est accompagnée d'indifférence et progressivement de détachement. Il faut prendre acte de cette disjonction, il faut prendre acte du malheur qu'est l'exil, de cette tristesse, du vide qui nous prive de notre être, de cette impuissance à agir.<sup>6</sup>

Ollivier souligne que si un nouveau départ s'offre à celui qui s'exile par choix, la réalité est tout autre pour celui qui fuit pour survivre : «la fuite par nécessité suspend l'exilé de force dans le temps du provisoire et dans l'interminable attente du moment du retour fictif [...]»<sup>7</sup>. L'idée du retour, nous le verrons, est centrale dans plusieurs œuvres de cinéastes et écrivains migrants.

Avec le temps, la douleur s'estompe et le migrant peut reconstruire sa vie. Pour Ollivier, arrivé au Québec en 1965, l'exil a aussi signifié d'être projeté dans une «splendide diversité» : «L'exil allait me faire découvrir des perspectives nouvelles nourries par les rencontres entre cultures, par les grands brassages de mœurs et par les interfécondations des connaissances.»<sup>8</sup> Et si l'identité se trouve sérieusement fragilisée par la perte du sol natal et de la langue maternelle, Ollivier considère la contrepartie : «une individualité polyphonique, un univers décloisonné qui est foisonnement, bourgeonnement de vie et liberté.»<sup>9</sup>

Ces réflexions font écho à l'expérience de Mallet, pour qui le fait de devoir partir du Chili n'a pas été entièrement négatif. Il est vrai que son cas n'est pas celui d'une Chilienne typique. À l'inverse de la plupart des Chiliens en exil qui sortaient du pays pour la première fois, Mallet avait souvent voyagé et parlait déjà trois langues. Petite fille, elle avait vécu en France et en Italie, et plus tard aux États-Unis. Cette expérience a beaucoup facilité son adaptation à la société d'accueil, qui s'est faite plus en douceur : «Moi, je parlais déjà le français, l'anglais, alors dans les trois mois, je travaillais déjà. Et comme mon nom en français c'était Marie-Louise Mallet, je n'étais pas trop perçue comme une étrangère, je me sentais très bien acceptée. Je me sentais super confortable, il y avait une base culturelle qui n'était pas trop loin de la mienne.»<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>7</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérage*, Ottawa, Leméac, 2001, p. 35.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>10</sup> Entretien avec Marilú MALLET, Outremont, 10 juillet 2006.

Pour Mallet, arriver au Québec dans les années 1970 était une sorte de «grande bourse». Laissant derrière le Chili où «il n'y avait pas de possibilités d'avenir pour les jeunes», elle a découvert Montréal en pleine effervescence culturelle : «c'était plein de jeunes, il y avait des immigrants, des Français... Il y avait une explosion culturelle, ça s'ouvrait, je trouvais que c'était formidable. C'est comme ça que je le voyais à l'époque, je trouvais que j'avais une chance de venir ici.»<sup>11</sup> L'exil pour Mallet a signifié une formidable ouverture : «l'exil m'a permis une ouverture totale à d'autres cultures, la connaissance d'autres pays, d'autres personnes, d'autres littératures, d'autres cinémas et cela m'a enrichie énormément.»<sup>12</sup>

Ainsi, l'expérience du coup d'État et de l'exil, avec toute la souffrance qu'elle a pu entraîner, a quand même eu certaines répercussions positives pour Mallet. Quelques temps après son arrivée, elle a pu poursuivre la carrière de cinéaste qu'elle avait entamée au Chili. L'exil, cependant, a modifié la trajectoire de la cinéaste, a modifié son expression. Non seulement les sujets de ses films auraient été différents si elle était restée au Chili, forcément, mais aussi la façon de les faire, la manière d'employer le médium cinéma n'aurait pas été la même. Voyons cela de plus près.

## 2.2 : EXIL ET CRÉATION

*Ce qui est sûr c'est que  
je n'aurais pas écrit ainsi si j'étais resté là-bas.  
Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout.  
Écrit-on hors de son pays pour se consoler ?<sup>13</sup>*

Exil et création entretiennent un lien particulier car l'exil, avec les grands chambardements qu'il provoque, stimule souvent l'expression des artistes. Écrire ou faire un film, nous le verrons, peut être une manière de vivre cette transition, une façon de préserver une mémoire et de laisser des traces. L'exil est peut-être aussi inhérent à toute création, car comme l'écrit Gérard Grugeau, toute création nécessite une certaine distanciation :

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> MALLET, Marilú, «Exil et territoire», *Lumières*, no. 26, 1991, p. 42.

<sup>13</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 35

Toute création naît en fait d'un exil, d'une mise à distance de soi-même, que l'on soit exilé à l'étranger ou à l'intérieur de son propre pays. Cette distance souffrante ou jubilatoire, c'est selon, devient alors le lieu d'appropriation de l'identité dans l'accomplissement fécond de l'imaginaire. Dans ce mouvement ludique et terrifiant entre le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs, se joue l'essence même de l'acte créateur.<sup>14</sup>

Ce propos, nous le verrons au chapitre suivant, trouve écho chez de nombreux écrivains migrants, qui soulignent de plusieurs façons que toute écriture est migrante.

La perte du sol natal et l'adaptation au nouveau pays modifient l'expression des cinéastes en exil et altèrent leur imaginaire. C'est du moins ce qu'estime Mallet, qui souligne que cela peut être un privilège pour l'artiste :

[...] la réalité à laquelle [l'artiste] se réfère se nourrit du souvenir. L'imagination se prête à cette évocation et comble les lacunes que l'oubli du quotidien a creusées. Il se crée un imaginaire mythique, une comparaison continuelle entre «là-bas» et «ici», conférant une dimension plus universelle à l'appréhension du monde de l'artiste qui désormais n'est plus enfermé dans son propre univers culturel.<sup>15</sup>

Chez Mallet, le changement de pays a entraîné une modification importante de sa façon de s'exprimer, qui est devenue intime, personnelle avec *Journal inachevé*. Dans ce film, elle utilise le «Je»: «j'ai utilisé des formules différentes, des formules que je n'aurais jamais employées dans mon pays natal. J'ai exposé le problème de l'exil d'une façon individuelle. J'ai employé le «JÉ». Cette symbiose culturelle a donné à ce film une dimension plus universelle.»<sup>16</sup> Cette façon de s'exprimer aurait été impensable pour elle au Chili, car l'autobiographie n'était pas du tout une forme appréciée. Le film n'a pas été vu au Chili, mais les Chiliens d'ici ont réservé un accueil très critique au film en raison de cela, selon la cinéaste<sup>17</sup>.

Mallet estime que les effets de l'exil sur la création sont encore plus marqués chez les cinéastes. Pour eux, «la perte du territoire implique une perte du matériel de base, les images. Cette perte de l'image modifie l'imaginaire et sa représentation autrement que dans l'écriture.»<sup>18</sup> Travaillant à la fois au cinéma et en littérature, Mallet a pu exploiter différentes possibilités de discours pour parler, par exemple, du

<sup>14</sup> GRUGEAU, Gérard, «Filmer entre», *24 images*, no. 106, printemps 2001, p. 9.

<sup>15</sup> MALLET, Marilú, «Exil et territoire», *op. cit.*, p. 41.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>17</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>18</sup> MALLET, Marilú, «Exil et territoire», *op. cit.*, p. 41.



Chili. Ses nouvelles sont beaucoup plus explicites dans la description de l'horreur, alors que les premiers films – *Lentement* et *Journal inachevé* – évoquent plus qu'ils ne décrivent ; non-dits, impressions, souvenirs racontent d'une autre manière le drame du Chili. Nous verrons cela plus en détails dans le chapitre consacré à son œuvre.

Pour l'écrivaine Nancy Huston, l'exil semble intimement lié à sa venue à l'écriture. Son exil est volontaire : ayant grandi en Alberta, elle a décidé de quitter famille et amis à vingt ans pour s'établir à Paris, où elle demeure toujours. Dans un premier temps, Huston a considéré que l'exil et le changement de langue avaient stimulé son écriture :

Mais mon accent, au fond, j'y tiens. Il traduit la friction entre moi-même et la société qui m'entoure, et cette friction m'est plus que précieuse, indispensable. [...] ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi – ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style –, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. Ma «venue à l'écriture» est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais, étrangement, elle est suffisamment *étrange* pour stimuler ma curiosité.<sup>19</sup>

Chez la cinéaste Léa Pool, originaire de la Suisse, l'exil a été vécu comme exil intérieur ; le cinéma, dans ce contexte, lui a d'abord permis de s'exprimer et de se définir : «Il s'agit d'un exil intérieur, d'un espace à définir, d'un paysage à reconstruire. [...] Je crois que mon désir de cinéma n'est pas artistique au départ. C'était avant tout un besoin d'expression. [...] C'est pour moi difficile de dissocier l'art de l'identité.»<sup>20</sup> Pour Pool, faire des films a été un moyen de reconstruire son identité :

Mon cinéma a été un lieu de questionnement pour moi, un lieu d'où je pouvais renvoyer une image de moi-même qui me permettait de construire quelque chose. Mes films sont comme des esquisses successives qui m'ont bâtie progressivement. [...] Mon cinéma est comme une photo qui se révèle très lentement. Avec les couches successives de mes films apparaît une image qui tente de recoller des morceaux.<sup>21</sup>

L'identité et les transformations que l'exil entraîne sont, naturellement, des thèmes centraux dans les œuvres de cinéastes et écrivains migrants. Nous verrons plus en détails, dans les chapitres qui suivent, quels sont les thèmes récurrents qui

---

<sup>19</sup> HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR, *Lettres parisiennes, autopsie de l'exil*, Paris, J'ai lu, 1999, p. 22 (lettre II). Huston a quelque peu nuancé son propos dans les lettres suivantes, échangées avec son amie Leïla Sebbar.

<sup>20</sup> GRUGEAU, Gérard, «L'exil intérieur. Entretien avec Léa Pool», *24 images*, no. 106, printemps 2001, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 16-17 et 20.

caractérisent la littérature et le cinéma de l'exil. Outre l'identité, la mémoire et la langue occupent une place importante chez les artistes déterritorialisés. Une vue d'ensemble des principaux écrits théoriques sur le sujet sera également proposée.

# CHAPITRE 3

## LITTÉRATURE IMMIGRANTE, ÉCRITURE MIGRANTE

### 3.1 : HISTORIQUE

Au Québec, les œuvres littéraires produites par des auteurs nés à l'étranger existent depuis plusieurs décennies, que ce soit au théâtre, en poésie, dans le roman ou la nouvelle, mais la provenance des auteurs n'a pas toujours eu une grande importance. Au théâtre, par exemple, au début du siècle dernier, des auteurs français, établis ici ou en visite, écrivaient des pièces et des revues d'actualités «canadiennes» aux couleurs locales et à l'accent vernaculaire, contribuant ainsi au développement du théâtre national québécois. À cette époque, les œuvres de ces auteurs n'étaient pas perçues comme étant étrangères, puisque écrites ici même et en français, ce qui leur conférait le statut de pièces et revues «canadiennes», donc «nationales». Le théâtre considéré «étranger» était le théâtre anglophone américain, et dans une moindre mesure, les œuvres du grand répertoire classique français. L'opposition se situait donc d'abord au niveau de la langue, même si une certaine résistance culturelle commençait à se faire entendre dans le premier tiers du XXe siècle. Des voix réclamaient alors des pièces et un répertoire plus fidèles aux réalités d'ici.

Dans un ouvrage qui brosse un portrait historique de l'écriture migrante au Québec, de 1937 à 1997<sup>22</sup>, Clément Moisan et Renate Hildebrand divisent ces soixante années d'histoire littéraire en quatre périodes distinctes : l'*uniculturel*, le *pluriculturel*, l'*interculturel* et le *transculturel*. La période de l'*uniculturel*, que les auteurs situent de 1937 à 1959, en est une où les voix d'ailleurs et d'ici sont à l'unisson. Les écrivains nouvellement arrivés «intègrent harmonieusement l'institution, adoptent les règles et les normes en usage pour l'écriture, les genres, les choix de carrière littéraire.»<sup>23</sup>

Au tournant des années 1960, avec le début de la Révolution tranquille, s'installe une période durant laquelle les voix culturelles sont en polyphonie et commencent à s'affirmer dans et en dehors de la littérature québécoise ; c'est une

---

<sup>22</sup> MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, éditions Nota Bene, 2001.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 15.

époque où les écrivains et artistes acceptent et même revendiquent leur marginalité, notamment par la contre-culture, mais ne se définissent pas spécifiquement par leur statut d'immigrant. Le *pluriculturel*, de 1960 à 1974, est donc une période durant laquelle la littérature québécoise devient plurielle, sans toutefois se poser comme hétérogène.<sup>24</sup> Ensuite, dans la période que Moisan et Hildebrand nomment l'*interculturel*, de 1975 à 1985, s'installe un rapport plus direct à l'altérité dans une dynamique de confrontations et de comparaisons entre les cultures ; la mémoire et le rappel des origines deviennent des thèmes centraux. Les écrivains entament une réflexion sur la condition d'immigrant et ses répercussions sur l'écriture.<sup>25</sup>

Enfin le *transculturel*, que les auteurs situent depuis 1986, est une période où on «dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective.»<sup>26</sup> La transculture veut rompre avec le modèle multiculturel pour favoriser de véritables transferts culturels. Le travail des écrivains québécois, de vieilles ou de nouvelles souches, s'oriente maintenant plus vers l'écriture elle-même. C'est la période de l'écriture migrante.

Les ruptures historiques opérées par Moisan et Hildebrand sont naturellement discutables, et les auteurs reconnaissent eux-mêmes que les générations se recourent, et que des éléments du passé sont souvent repris pour en faire du nouveau.<sup>27</sup> Il est certain que l'écriture est avant tout un trajet personnel, une affaire privée, un cheminement propre. Les liens que l'écrivain noue ou non avec le discours social ambiant sont avant tout tributaires de ce parcours, unique à chacun. Mais il demeure que les grandes lignes temporelles tracées par Moisan et Hildebrand sont pertinentes parce qu'elles décrivent une évolution historique générale de la littérature migrante, et permettent de mieux situer un écrivain par rapport au discours social et politique d'une époque.

Pour le présent chapitre, nous nous intéresserons plus particulièrement aux périodes de l'*interculturel* et du *transculturel*, qui s'étirent du milieu des années 1970 à aujourd'hui. Avant tout, parce qu'elles correspondent à la carrière québécoise de

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 15-16, 144, et 315.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 211.

Marilú Mallet, amorcée en 1974, mais plus largement parce qu'elles correspondent au moment où l'immigration devient un enjeu majeur pour la société québécoise, en raison de la diversification de la provenance des flux migratoires, notamment avec l'arrivée massive d'immigrants d'Amérique latine et des Caraïbes. À partir de là, les questions d'identité, d'ethnicité, de la langue et des échanges interculturels se posent avec insistance dans les œuvres des auteurs migrants, mais aussi dans les œuvres d'auteurs nés ici.

### 3.1.1 : L'INTERCULTUREL

À partir du milieu des années 1970, la période dite de l'*interculturel* est d'abord une période de rencontre des cultures, qui opère tant sur le mode de la confrontation que du rapprochement. La littérature que l'on nomme alors immigrante (ou littérature des communautés culturelles) traite du départ et de l'arrivée, du déracinement, de la difficulté de quitter le pays natal et de s'intégrer dans le pays d'accueil. Les échanges interculturels sont à l'ordre du jour, ce qui se reflète aussi bien au cinéma qu'en littérature.

Marco Micone, intellectuel d'origine italienne arrivé au Québec en 1958 à l'âge de 13 ans, a beaucoup écrit sur la réalité de l'immigrant, et ses réflexions ont contribué à faire progresser le débat social. Il a posé les termes de «culture immigrée» pour désigner une culture qui s'articule selon trois grandes composantes : «l'expérience du vécu en pays d'origine», à la fois sur le plan politique et le plan social ; «l'expérience de l'émigration - immigration», soit le processus de déracinement qui cause une insécurité profonde, laquelle favorise l'exploitation des immigrés ; et enfin «le devenir québécois, avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte».<sup>28</sup> L'immigré, écrit Micone, est «tiraillé entre l'impossibilité de rester tel qu'il était et la difficulté de devenir autre. [...] Il sera transformé par la culture d'accueil et en retour exercera sur elle une certaine influence».<sup>29</sup> Mais la culture immigrée, dans cet échange, est vouée à s'étioler :

Aucune culture ne peut totalement en absorber une autre ni éviter d'être transformée au contact de celle-ci. La culture immigrée est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans une

---

<sup>28</sup> Entrevue de Micone avec Fulvio Caccia, publiée dans CACCIA, *Sous le signe du phénix*, Montréal, Guernica, 1985, p. 263, cité dans MOISAN et HILDEBRAND, *op. cit.*, p. 143.

<sup>29</sup> MICONE, Marco, «L'identité immigrée», *Les écrivains du Québec*, Paris, ADELFI, 1994, pp. 201-203, cité dans MOISAN et HILDEBRAND, *op. cit.*, p. 145.

situation d'échange interculturel véritable, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer.<sup>30</sup>

Durant la période de l'*interculturel*, le pluralisme est donc à l'ordre du jour. La question de l'intégration des immigrants est abordée surtout sous le mode de la dichotomie identité / altérité, centre / périphérie. Le représentant de la culture majoritaire se situe par rapport à l'«autre», minoritaire en voie d'intégration ou d'assimilation, dans «un mouvement qui tend à faire passer l'hétérogène à l'homogène».<sup>31</sup> L'*interculturel* place les cultures en présence «en face l'une de l'autre, [...] et montre les processus par lesquels l'une quitte sa place pour intégrer l'autre ou la transformer».<sup>32</sup>

Ces années sont fertiles en débats sociaux, qui portent notamment sur la loi 101, adoptée en 1977, identifiant le français comme langue officielle et langue d'enseignement au Québec. Ces questions sont soulevées par le film *Caffé Italia, Montréal* (1985), de Paul Tana, ainsi que par *Les Borgès* (1978), de Mallet. Dans ce film, la famille de Manuel Borgès, immigré portugais, éprouve quelques difficultés face à la question linguistique ; les deux fils, Floriano et Carlos, ont respectivement adopté l'anglais et le français comme langue de tous les jours. Carlos craint que la loi 101 (à l'étude au moment du tournage) ne vienne diviser leur famille.

Après le référendum de 1980, le discours social s'éloigne progressivement des questions liées à l'identité nationale et collective. Au cinéma et en littérature, des préoccupations plus individuelles sont mises à l'avant-plan, penchant «vers un existentialisme postmoderne que certains ont qualifié de déprime post-référendaire».<sup>33</sup> Les années 1980 marquent aussi un tournant en ce qui concerne la réception de la littérature immigrante. C'est le moment où l'institution littéraire et le milieu intellectuel reconnaissent «la multiplicité de la culture québécoise», dépassant ainsi «la notion périmée des deux peuples fondateurs.»<sup>34</sup> Cette prise de conscience

---

<sup>30</sup> MICONE, Marco, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, p. 100.

<sup>31</sup> MOISAN et HILDEBRAND, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> MANDOLINI, Carlo, «Le cinéma québécois et la fiction : entre l'ancrage documentaire et la mythologie», *Séquences*, # 214, dossier *Le cinéma québécois des années 90*, juillet / août 2001, p. 29.

<sup>34</sup> DAHAB, Élisabeth, «Francophonie en exil et littératures mineures : le cas du Québec», dans D'HAEN, Theo et Patricia KRÛS (dirs), *Colonizer and Colonized, XVth Congress of the International Comparative Literature Association*, «Literature as Cultural Memory», août 1997, Leiden, Ed. Rodopi BV, Amsterdam-Atlanta, 2000, p. 331.

amène à redéfinir ce qu'est la littérature québécoise,<sup>35</sup> en somme «à redéfinir le centre»<sup>36</sup> dans ses relations avec la périphérie.

Cette ouverture se traduit par un élargissement de la place réservée aux auteurs nés ailleurs, à cheval entre deux ou plusieurs cultures, et qui font entrer de nouvelles sensibilités dans l'imaginaire collectif, de nouveaux sons dans la langue française. De nombreux auteurs migrants sont alors publiés et jouissent d'un accueil favorable du public. Mais plus important encore, ces auteurs et leurs œuvres commencent à être reconnus dans le cadre institutionnel ; ils reçoivent des prix et des distinctions, mais aussi ils entrent dans les académies et les institutions, et la critique et l'histoire littéraire leur accordent une légitimité.<sup>37</sup> À partir du milieu des années 1980, différents colloques sont organisés. Le premier en date, «Écrire la différence», se tient à Montréal en 1985. La revue *Vice Versa* publie alors les actes du colloque, ce qui contribue à lancer une grande réflexion sur l'écriture migrante.<sup>38</sup> Plusieurs revues – *Vice Versa*, mais aussi *Possibles*, *Spirale*, *La parole métèque* – font entendre un nouveau discours qui interroge l'ethnicité, la migration et l'identité,<sup>39</sup> un discours qui cherche des voies de sortie de l'approche interculturelle, liée au multiculturalisme. Une nouvelle notion est introduite par les intellectuels de *Vice Versa*, en 1985, la notion de *transculture*, qui devient rapidement centrale à ce nouveau discours. Il est capital de s'y attarder pour bien cerner ce qu'est l'écriture migrante.

### 3.1.2 : LA TRANSCULTURE

La transculture met l'accent sur la double transformation des cultures qui se rencontrent. Cette rencontre ne donne cependant pas lieu à un métissage, mais plutôt à la formation d'identités palimpsestes, qui accumulent les traces sédimentaires du passé sous les nouvelles strates en formation au présent ; des identités qui deviennent plurielles, se font «carrefour»<sup>40</sup>. Naturellement, l'identité se décline en autant de variations et de nuances qu'il y a d'individus.

---

<sup>35</sup> GAUTHIER, Louise, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants du Québec*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 16.

<sup>36</sup> NEPVEU, Pierre, «Qu'est-ce que la transculture?», *Paragraphes*, 2, 1989, p. 24.

<sup>37</sup> MOISAN et HILDEBRAND, *op. cit.*, p. 212.

<sup>38</sup> *Vice Versa*, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985, pp. 9-21.

<sup>39</sup> LEQUIN, Lucie, «Écrivaines migrantes et éthique», *op. cit.*, p. 113.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 117.

Clément Moisan et Renate Hildebrand définissent le *transculturel* comme étant «la traversée des cultures en présence, les deux à la fois, une altérité culturelle vécue comme un passage dans et à travers l'autre.»<sup>41</sup> Pour ces auteurs, le transculturel va plus loin que l'interculturel, qui met en présence ou en conflit différentes cultures, car il lance des passerelles entre elles.<sup>42</sup> Il s'agit de «créer des rapports dynamiques entre l'un et l'autre, un véritable *alter egotisme* qui ne se contente pas de recevoir mais de vivre l'autre.»<sup>43</sup>

Cette définition semble s'inspirer des propos de Jean Lamore, l'un des premiers à avoir défini la transculture. Pour lui, il s'agit d'un processus de «transmutations constantes», un processus créateur et jamais achevé duquel aucune des parties impliquées ne ressort intacte. «[La transculturation] est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en même temps qu'on reçoit : les deux parties s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant.»<sup>44</sup>

Cette définition de la transculture nous rapproche d'une autre notion, celle de *créolité*, développée par Édouard Glissant et reprise par de nombreux théoriciens. Si le métissage prévoit «une fusion des parties» selon des recettes et des finalités assez prévisibles, la créolisation produit au contraire des résultats inédits et imprévisibles : «l'ouverture à l'autre se produit sans danger de dilution, les conditions étant, au début, l'hétérogénéité et l'équivalence des éléments, puis, successivement, la mise en relief de chacun, le tout dans l'imprédictibilité des résultats.»<sup>45</sup>

La transculture est à mettre en lien également avec la notion d'*hybridité culturelle*. Selon Sherry Simon, l'hybridité ne produit pas une nouvelle synthèse, et n'est pas un achèvement ; il s'agit plutôt d'un état transitoire, un «tiers espace» qui n'est pas un espace de résolution :

---

<sup>41</sup> MOISAN et HILDEBRAND, *op. cit.*, p. 17.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>44</sup> LAMORE, Jean, «Transculturation : naissance d'un mot», *Vice Versa*, no. 21, novembre 1987, p. 19, cité par NEPVEU, Pierre, «Qu'est-ce que la transculture?», *op. cit.*, p. 18.

<sup>45</sup> MOSSETTO, Anna Paola, «Le migrantisme est un humanisme», dans DE VAUCHER GRAVILI, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, *op. cit.*, p. 12, d'après les propos d'Édouard Glissant.



L'hybride, il faut le répéter, n'est pas synonyme de fusion. L'hybride désigne un moment instable dans la vie des cultures, une situation de tension et d'inconfort face aux catégories existantes. [...] L'hybridation crée une simultanéité de différences. Le mélange de ses éléments ne donne pas lieu à une solution mais à une suspension, un composé où les éléments constitutifs sont encore reconnaissables.<sup>46</sup>

En ce sens, la transculture s'oppose au modèle interculturel québécois, lui-même inspiré du multiculturalisme canadien qui prône la coexistence des différences dans un relativisme culturel qui assure la cohésion sociale. Ainsi que le résume Simon, le multiculturalisme est «un régime de reconnaissance réciproque, de diversité tolérante, de pluralisme égalitaire», alors qu'au contraire, l'hybridité «suggère un mode de circulation, d'interaction et de fusion imprévisible des traits culturels.»<sup>47</sup>

De l'interculturel au transculturel, un changement notable s'effectue donc dans la façon de penser les rapports entre les cultures. Au plan littéraire, cette réflexion se pose plus précisément sur l'écriture elle-même, alors que l'on passe de la littérature immigrante à l'écriture migrante. Ce nouveau terme d'«écriture migrante» opère un déplacement significatif et permet de sortir d'une approche centrée uniquement sur l'ethnicité et l'altérité, pour parler plus d'une énonciation décentrée. Une large part du discours critique et théorique s'interroge d'ailleurs sur ces questions. Pour Régine Robin, tout le travail de l'écrivain, qu'il soit ou non migrant, est «un perpétuel déplacement des stéréotypes, une perpétuelle interrogation des clichés : c'est de faire migrer les images.»<sup>48</sup>

La réflexion se poursuit donc sur la place de l'écrivain immigrant au sein de la littérature québécoise, mais plusieurs se demandent s'il faut continuer de classer en annexes les écrivains migrants ; ils se demandent s'il y a vraiment une spécificité de l'écriture migrante, et soulignent la parenté entre les diverses œuvres qui composent la littérature québécoise. Ces questions sont centrales et nous y reviendrons plus loin.

---

<sup>46</sup> SIMON, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue et S.S., 1999, pp. 31-32.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>48</sup> ROBIN, Régine, «La différence quand même», *Vice Versa*, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985, p. 19.

### 3.1.2.1 : LE QUÉBEC ET LA TRANSCULTURE

La notion de transculture implique donc l'idée de la traversée des cultures, et les notions d'hybridité et de créolité qui lui sont rattachées. Il faut maintenant s'interroger sur les liens qui unissent la transculture et l'état du discours social au Québec, notamment au plan de la question nationale ; car il n'est pas anodin que cette notion ait trouvé une réception si enthousiaste dans le Québec posttréférendaire. Fulvio Caccia, membre fondateur de la revue *Vice Versa*, raconte qu'un accueil d'une «amicale curiosité mêlée d'espoir» fut réservé à la notion de transculture lorsqu'elle fut introduite au milieu des années 1980. À *posteriori*, Caccia explique cet accueil par le contexte de l'époque, propice à un «nouveau discours de convergence», d'autant plus «qu'il fallait briser le maléfice posttréférendaire» : «le nationalisme refluit et les Québécois découvraient, étonnés, que leur société «tricotée serrée» avait en réalité un maillage plus lâche qu'ils ne l'avaient pensé.»<sup>49</sup>

Pour Pierre Nepveu, la transculture, dans le discours social des années 1980 au Québec, traduit «un éclatement de la culture nationaliste», qui coïncide avec le passage ou le prolongement d'une culture de l'enracinement et de la spécificité à une culture du dépaysement et du déracinement, propre à la postmodernité.<sup>50</sup> L'enjeu de la transculture, dit-il, est «d'ouvrir la québecité à son altérité fondamentale, sur la base à la fois de solidarités, de dialogues, d'échanges, de contaminations réciproques.»<sup>51</sup> En ce sens, elle se donne comme une «alternative culturelle» à une culture québécoise «définie en termes d'identité, d'appropriation, d'homogénéité.»<sup>52</sup>

Ces propos rejoignent ceux de Simon Harel, qui souligne que dans les années 1980, la transculture questionnait le nationalisme québécois qui pensait l'appartenance et l'identité en termes de langue et de territoire. De manière significative, la transculture posait le problème de la prétention à l'universalisme du nationalisme québécois et montrait les limites de l'ethnicité dans le discours social québécois.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> CACCIA, Fulvio, «Pour la transculture II», éditorial, *Le Devoir*, 7 janvier 1994, p. A8, cité par HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 71.

<sup>50</sup> NEPVEU, Pierre, «Qu'est-ce que la transculture?», *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, *op. cit.*, p. 104

Harel estime qu'en introduisant la notion de transculture dans le discours social, les intellectuels de la revue *Vice Versa* «bouscullaient les idées reçues, remettaient en question les idéaux «communautaires» de la langue collective et du territoire national.»<sup>54</sup> Pour ces auteurs, «l'union de la langue, de l'appartenance ethnique et de la communauté devenait [...] un discours à combattre absolument.»<sup>55</sup>

De plus, poursuit Harel, la transculture ne se voulait pas un modèle de réconciliation des cultures ni une façon de trouver un consensus basé sur la tolérance. Au contraire, «la transculture implique d'entrée de jeu une violence subjective de l'interprétation qui résulte – l'expression est de Fulvio Caccia – d'un «choc culturel». »<sup>56</sup> Il s'agissait de redonner la parole aux sujets exclus, à ces «gens du silence», à ces gens dépossédés de territoire et de parole. En même temps, il s'agissait de «mettre en relief la nécessité d'une revitalisation de l'identité québécoise»; un propos parfois polémique, écrit Harel, «qui coïncide avec une interrogation forte sur l'état des lieux dans le Québec post-référendaire des années quatre-vingt.»<sup>57</sup>

Harel remarque que les travaux théoriques ont surtout insisté «sur la fonction réunificatrice, utopique de la transculture» et déplore que «dans toute cette entreprise, on n'ait retenu que le versant exotique» de cette notion, alors qu'à l'époque, elle qualifiait d'autres enjeux.<sup>58</sup> Ainsi, pour lui, les théoriciens dont l'analyse s'appuie sur le relativisme culturel et le localisme des différences «affadissent la portée d'une réflexion susceptible d'avoir de réelles incidences politiques.»<sup>59</sup> La transculture, argumente Harel, n'est pas un phénomène exotique dans l'histoire du Québec ; au contraire, elle «entretient des correspondances étroites avec l'état du discours social québécois.»<sup>60</sup> Ne faut-il pas imaginer, s'interroge Harel, «au-delà de la traversée des cultures en présence, une situation plus tendue où l'identité est remise en question ?»<sup>61</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 104.

De l'écriture immigrante à l'écriture migrante, de l'interculturel au transculturel, les trente dernières années ont vu foisonner les prises de position et les réflexions qui portent aussi bien sur l'identité québécoise, la langue, l'immigration et les rapports entre les cultures, que sur la migration et comment elle joue ou ne joue pas dans l'écriture, et la place de l'écrivain migrant au sein de la littérature québécoise, et plus largement, au sein de la société québécoise. Une fois mis en place cet arrière-plan historique, abordons plus précisément ce qu'est l'écriture (im)migrante.

### 3.2 : L'ÉCRITURE MIGRANTE

Qu'on la nomme migrante ou immigrante, l'écriture dont il est question ici est d'abord une écriture hybride, à l'image des écrivains qui la font. Ceux-ci se situent aux frontières de deux ou plusieurs cultures, de différentes langues et d'imaginaires parfois très éloignés les uns des autres. Un texte hybride, selon Sherry Simon, est un «texte qui interroge les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences de diverses sortes», interférences qui sont «le résultat d'un processus de traduction inachevée, une relation de transfert ou de passage qui n'aboutit pas à un produit naturalisé, acculturé, mais qui laisse des traces du premier texte dans le nouveau.»<sup>62</sup> Ces dissonances et interférences peuvent être linguistiques ou culturelles, et travaillent autant la forme que le fond.

L'écriture migrante est hybride également au sens où elle ne se laisse pas qualifier facilement, elle est inclassable, elle mélange les genres et brouille les pistes. Pour Régine Robin, les écritures migrantes sont «des écritures aux limites, limite entre l'autobiographie et la fiction, limite entre l'autofiction et la méta-fiction ou la sur-fiction ; limite entre le journalisme, le documentaire, l'actualité, les nouvelles et la fiction.» Les écrivains migrants subvertissent les formes canoniques du roman en introduisant dans leur texte «le conte, la parabole, la chronique, le double texte, le collage, le montage, l'intertexte, la citation, le fragment, le bilinguisme, le

---

<sup>62</sup> SIMON, Sherry, «Hybridités culturelles, hybridités culturelles», dans *Récit et connaissance*, Lyon, Presses de l'université de Lyon, 1998, p. 233, citée par ROBIN, Régine, «Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes», dans DE VAUCHER GRAVILLI, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 35.

multilinguisme, la langue d'origine dans des jeux de langues qui peuvent donner à ces textes des caractères étranges.»<sup>63</sup> Ces traits caractérisent aussi bien le cinéma migrant, notamment les films de Mallet qui jouent justement sur les limites entre les genres. Nous reparlerons de cet aspect dans le chapitre consacré à son œuvre.

Si les œuvres des écrivains migrants se déploient dans la plus grande disparité stylistique, certains thèmes récurrents les travaillent très souvent, à divers degrés selon le vécu et le parcours de chaque écrivain : la mémoire, l'identité, la langue, le pays quitté ou perdu, l'expérience de l'exil ou du dépaysement, le nouveau pays, de nouveaux rapports aux gens, au territoire, au temps. La présence de ces thèmes est parfois plus marquée au niveau des premières œuvres, alors que le choc migratoire est ressenti de façon plus aiguë. L'écriture, dans bien des cas, est une façon de composer avec l'exil, et de sauvegarder une mémoire et une identité.

### 3.2.1 LA MÉMOIRE

*Dormir pour me retrouver dans ce pays que j'ai quitté  
un matin sans me retourner.*<sup>64</sup>

Comme l'exil signifie la perte à plusieurs niveaux, la perte du sol natal, de la famille, des amis, perte de tout ce qui a été bâti jusque là, et bien souvent la perte de la langue maternelle, il est naturel que le thème de la mémoire soit si présent dans les œuvres d'auteurs migrants. La mémoire est ce qui relie le passé au présent, et permet de conserver une identité, bien que mouvante. L'écrivain Émile Ollivier explique qu'en arrivant à Montréal, il lui était essentiel, dans un premier temps, de s'accrocher à la mémoire d'une perte : «la mémoire me permettait de relier ce que j'étais et ce que je devenais. La mémoire était la condition de ma continuité. Perdre la mémoire, ce serait comme si je perdais mon nom et mon ombre ; cela aurait signifié une blessure grave, vive, faite à mon identité.»<sup>65</sup>

Pour cet auteur, l'écriture lui a permis de partager son vécu, celui de l'enfance, de la vie d'avant, et de se présenter, de faire sa place dans une nouvelle société. Ollivier explique ainsi ses débuts en tant qu'écrivain québécois :

<sup>63</sup> ROBIN, Régine, *Ibid.*, p. 36.

<sup>64</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 23.

<sup>65</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages*, Ottawa, Leméac, 2001, p. 21.

J'ai eu, au début de mon séjour, l'ambition de faire entrer ma pensée d'Haïtien dans l'univers québécois, avec les sons, les odeurs, les rythmes de mon pays d'origine. Ce que j'ai écrit renvoyait à tout bout de champ à Haïti parce que, quand on est étranger dans une société, on doit d'abord se présenter, dire qui on est.<sup>66</sup>

La mémoire, dans les œuvres des auteurs migrants, est souvent sensorielle. Les sens se souviennent des odeurs, des épices, de la musique et des sons, des couleurs, de la poussière, de la chaleur, de la moiteur. Chez Dany Laferrière, il y a le goût des mangues et du poisson gros-sel, et l'odeur du café : «D'abord l'odeur. L'odeur du café des Palmes. [...] J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute mon enfance me monte à la tête.»<sup>67</sup> Les sons aussi font ressurgir des souvenirs enfouis :

J'entends soudain le bruit mat  
que fait le livre en tombant par terre.  
C'est le même bruit que faisaient  
les lourdes mangues de mon enfance  
dans leur chute près du bassin d'eau.  
Tout me ramène à mon enfance.  
Ce pays sans père.<sup>68</sup>

Dans *Le pavillon aux miroirs*, de l'écrivain Sergio Kokis, qui a passé son enfance au Brésil, la mémoire sensorielle provoque des descriptions foisonnantes, luxuriantes de l'agitation des marchés, de la ferveur religieuse des femmes, et, dans l'extrait qui suit, de la décadence du carnaval :

Entraînée par le rythme, la masse poussait dans toutes les directions, sautant sur place ou courant pour former des cotillons sauvages. Les femmes, parfois à peine voilées de gaze, faisaient onduler leur ventre, le nombril à l'air et la langue gourmande. Ça faisait vibrer leurs fesses d'une façon magnifique, tout contre mon visage. Je revois des doigts pénétrants, des ventres qui se frottent, des mains sur des seins, des fesses empoignées comme des melons d'eau. En tourbillon, sur la lumière crue des projecteurs. Soudain la course, la bousculade, la foule qui crie, les coups qui partent, la bagarre qui éclate parmi les rires et les chants. Un corps qui court en regardant craintivement en arrière ; un autre resté sur place, recroquevillé et se tenant le visage entre les mains, le rouge coulant le long des bras et sous les coudes. Les gestes vifs des danseurs qui s'en mêlent ; les policiers arrogants qui accourent en brandissant des gourdins pour ouvrir le passage. On emmène le blessé. Le cercle vide se referme à nouveau comme lorsque l'eau engloutit un caillou, les vagues concentriques disparaissant dans les rythmes et les danses parallèles. Je me sentais étourdi de palpitations, la bouche sèche. De l'asphalte montait une poussière épaisse qui remplissait les narines et qui faisait tousser.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>67</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal compact, 2006, p. 21.

<sup>68</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 34.

<sup>69</sup> KOKIS, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, pp. 115-116.

Chez Mallet, la mémoire sensorielle est beaucoup liée au coup d'État et à la dictature. D'un film à l'autre, le son des bombes qui éclatent et le bruit de pas des militaires résonnent en écho, et les images de morts, de prisonniers reviennent, pareilles ou déplacées. Les impressions liées au trauma semblent ne jamais vouloir s'estomper. Dans son premier recueil de nouvelles, *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, les conditions de détention et les pratiques de torture refont surface dans plusieurs passages très durs. Dans la nouvelle *Les chapeaux vietnamiens*, Vera, le protagoniste, raconte une année de détention et de torture dans la prison de Rancagua, et, une fois libéré faute de charges retenues contre lui, les démarches kafkaïennes pour essayer de sortir du pays. L'extrait suivant raconte la deuxième séance de torture que subit l'homme :

De la deuxième cour, je suis entré le premier à la chambre de tortures. Ils m'ont mis le chiffon sur les yeux, m'ont enlevé mes vêtements. J'entendais trois personnes aller et venir. Ils m'ont étendu par terre, m'ont attaché les fils électriques. Ils ne m'ont pas insulté. Mon corps bougeait tout seul et c'était une douleur infinie. Par sursauts. Je me mordais la langue, les lèvres. J'ai crié, épouvantablement. Et eux, ils jasaient de ce qu'ils feraient durant la fin de semaine comme s'il ne se passait rien. Sans que je comprenne vraiment, à travers ces hurlements inouïs que je poussais. Combien de temps je ne sais pas, mais assez pour en rester brisé. Je pleurais doucement et je sentais ma langue déchirée qui saignait. Ils se sont arrêtés quelques minutes, le temps d'une cigarette, et ils ont remis le courant. Cette fois, j'ai sauté en l'air plusieurs fois et j'ai vomi. De la bile. Alors, ils ont coupé l'électricité et il y eut un silence. J'avais soif. Ils ont enlevé les fils, m'ont rhabillé à moitié et m'ont tiré dans la cour. Je suis tombé de tout mon long. J'ai senti une douleur aiguë dans le nez. Je ne pouvais pas me relever. Je suis resté là des heures sans que personne ne s'approche. Ils m'ont transporté à l'infirmerie durant la nuit. Un docteur qui passait par hasard m'a examiné, m'a dit que j'avais une fracture du nez.<sup>70</sup>

Ce passage et plusieurs autres forment une description horrible, presque insoutenable, de ce que des êtres humains peuvent infliger à leurs semblables dans un contexte d'autoritarisme. La question de la dictature de Pinochet et des droits de l'homme bafoués revient dans certains des films de Mallet, mais jamais de manière aussi crue, aussi directe et détaillée. Avec ses nouvelles, en parlant par les voix de plusieurs personnages (fictifs), Mallet réussit à se révéler, en quelque sorte, à dire l'indicible. L'écriture permet ainsi, d'une certaine manière, d'exorciser une expérience traumatique. Elle devient aussi un témoignage, une charge portée

---

<sup>70</sup> MALLET, Marilú, *Les chapeaux vietnamiens*, dans *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, Montréal, Québec-Amérique, 1981, p. 98.

contre le dictateur, qui affirmait sur les tribunes officielles qu'il n'y avait pas de torture au Chili. C'est une manière de contrer l'histoire officielle, de laisser des traces écrites de ce qui s'est réellement passé sous ce régime. Le devoir de mémoire et les questions posées à l'histoire – l'histoire officielle, l'histoire enseignée – sont un point central dans les œuvres d'écrivains qui, comme Mallet, ont fui un régime totalitaire. Nous reviendrons sur ces questions lors de l'analyse des films.

### 3.2.2 : L'IDENTITÉ

*Chaque fois qu'on me demande mon nom, mon pays, mon histoire, mes papiers et le fond de ma pensée, j'ai, à chaque réponse, l'impression d'en trahir une autre, de censurer une contradiction intérieure, de culpabiliser à propos d'une multiplicité qui, finalement, même caduque, me va assez bien.*<sup>71</sup>

Tout comme la mémoire, l'identité est naturellement au cœur des réflexions sur l'écriture migrante. L'écrivaine Abla Faroud estime que l'expérience de l'exil n'est pas un achèvement, mais un moment de transition : «Je me suis aperçue que l'émigration - immigration qui est à la base de l'écriture dite migrante n'est pas une culture dont on se nourrit mais un passage qu'il faut vivre jusqu'à l'épuisement de toutes ses étapes.»<sup>72</sup> Ce passage que l'immigrant doit vivre se traduit d'abord par d'importants bouleversements identitaires ; selon Ollivier, «cela ne s'accomplit pas sans déchirures, sans déplacements, sans métamorphoses.»<sup>73</sup>

L'identité de l'immigrant, comme toute identité, évolue et se modifie. Les écritures migrantes témoignent de ce mouvement ; elles mettent en scène, écrit Robin, «des identités de parcours, d'itinéraires, non fixées, sans être totalement dans l'éclatement. Ce sont des écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice, ou selon la belle expression de Jean-Claude Charles, de *l'enracinerrance*. Écritures du déplacement, du passage.»<sup>74</sup>

Le terme «enracinerrance» permet d'évoquer le double mouvement enracinement / errance, car l'exil implique perte du sol natal et souvent de la langue

<sup>71</sup> GRUGEAU, Gérard, «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *24 images*, no. 106, printemps 2001, p. 30.

<sup>72</sup> FAROUD, Abla, «Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette», dans DE VAUCHER GRAVILLI, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 56.

<sup>73</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages*, op. cit., p. 24.

<sup>74</sup> ROBIN, Régine, «Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes», op. cit., pp.35-36.



maternelle, l'errance et les déplacements, mais aussi l'espoir de recommencement, la volonté de s'enraciner dans un nouveau pays. Cette ambivalence entre l'ailleurs et l'ici, le provisoire et le permanent, est encore plus marquée chez des auteurs qui ont été contraints de quitter leur pays par une situation politique intenable, comme ce fut le cas pour les Haïtiens et les Chiliens. Forcés de s'expatrier à cause de dictatures sanglantes, ces exilés entretiennent l'espoir que l'orage passera et qu'ils pourront un jour rentrer chez eux. Au début de son film *Journal inachevé*, Marilú Mallet exprime bien ce balancement entre l'espoir de rentrer chez soi et la volonté de s'installer dans un nouveau pays: «Au commencement, je pensais que tout était provisoire, que je n'étais pas ici chez moi, que j'allais bientôt retourner au Chili. [...] En même temps, je cherchais un endroit d'où on ne me mettrait pas à la porte, où tout serait mis en place pour recommencer de nouveau.»<sup>75</sup>

Émile Ollivier s'interroge lui aussi sur la possibilité de s'enraciner dans un nouveau pays : «[...] comment vivre sur une terre en étant d'une autre espèce ? Comment vivre ici sans passé d'enracinement, sans lignée de famille, ni sous-sol ni grenier bourrés de lettres jaunies et d'albums de photos ?»<sup>76</sup> La réponse que donne l'écrivain est qu'il est possible d'endosser simultanément plusieurs identités, de devenir pluriel : «j'ai pu voir se modifier, s'ajuster mon identité et l'ensemble de ma personnalité jusqu'à me découvrir pluriel, un être fait de l'interférence de tous les lieux que j'ai traversés.»<sup>77</sup>

Pour Ollivier, il ne s'agit pas d'assimiler la culture de l'Autre, mais de mettre en jeu sa propre altérité, en recourant au dialogue : «J'ai pratiqué l'écoute attentive, sans dogmatisme, de la réalité culturelle de l'Autre. Ce faisant, je me suis livré à une opération de décentrement - «me dépendre de moi-même», comme le recommande si justement Michel Foucault - et j'ai renouvelé, à ma façon, l'antique dialectique du Même et de l'Autre.»<sup>78</sup> Sur ce chemin, il a découvert la fragilité de l'identité ; qu'elle soit individuelle ou collective, elle est une dynamique ouverte, jamais achevée.<sup>79</sup>

<sup>75</sup> MALLET, Marilú, *Journal inachevé*, Les films de l'Atalante, 1982.

<sup>76</sup> OLLIVIER, Émile, *La brûlerie*, op. cit., p. 67.

<sup>77</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages*, op. cit., p. 24

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>79</sup> *Ibid.*

Dany Laferrière, de son côté, a résolu ce problème en adoptant l'identité américaine : «car, en acceptant d'être du continent américain, je me sens partout chez moi dans cette partie du monde. Ce qui fait que, vivant en Amérique, mais hors d'Haïti, je ne me considère plus comme un immigré ni un exilé. Je suis devenu tout simplement un homme du Nouveau Monde.»<sup>80</sup> Ce faisant, il a élargi son territoire. Il s'agit pour lui d'une véritable «conquête» territoriale, et non d'une rupture. «À la question «Qui suis-je ?» je réponds par cette autre question «Où suis-je ?» Et la réponse tombe avec une netteté éblouissante : «Je suis en Amérique.»<sup>81</sup>

Si plusieurs écrivains ont fait l'éloge de l'identité plurielle ou de l'identité palimpseste, d'autres ont exprimé, à l'inverse, comment l'expérience de l'émigration - immigration peut être vécue comme une perte de soi. La personne qui quitte son pays n'est plus tout à fait de là-bas, mais pas tout à fait d'ici non plus. Les personnages de Marco Micone vivent cette forme d'aliénation, en particulier ceux de la génération d'après-guerre, paysans ayant quitté une Italie accablée par une crise économique. À Montréal, ils doivent travailler dans les usines et les manufactures ; ils le font sans relâche, dans l'espoir de forger l'avenir de leurs enfants. Pendant qu'ils apprennent les rudiments du français avec leurs collègues de travail, ils insistent pour que leurs enfants apprennent la langue des patrons : l'anglais. Rapidement, cependant, ils n'arrivent plus très bien à communiquer avec leurs enfants, et encore moins avec leurs petits-enfants. Ils deviennent des étrangers dans leur propre maison, des «gens du silence». S'ils retournent en Italie, ils découvrent là aussi qu'ils ne sont plus tout à fait Italiens, et que le village qui habitait leurs nuits n'est plus le même.<sup>82</sup> À l'heure du retour, plusieurs immigrants se retrouvent «étrangers dans tous les pays».<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis fatigué*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2001 p. 115.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>82</sup> Voir notamment à ce sujet *Le figuier enchanté*, *op. cit.*, pp. 93-94, et *Trilogia*, Montréal, VLB éditeur, 1996.

<sup>83</sup> NOMEZ Naïn, «Latin American Writers in Canada : Integration and Distance. Writing at the Crossroads», dans RUPRECHT, Alvina et Cecilia TAIANA (dir), *The Reordering of Culture : Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*, Presses de l'université de Carleton, p. 122.

### 3.2.3 : LA LANGUE

*Je dois tout dire dans une langue  
qui n'est pas celle de ma mère.  
C'est ça, le voyage.*<sup>84</sup>

L'exemple des «gens du silence» montre que la question de l'identité est inévitablement liée à celle de la langue. La langue compose l'identité ; elle charrie tout un univers symbolique, et elle est le lieu où la raison et l'émotion se constituent, le lieu où s'expriment les mythologies fondatrices qui forment l'imaginaire collectif. «To abandon your language is to abandon your skin», écrit l'écrivain d'origine chilienne José Leandro Urbina, pour signifier ce que représente la perte de la langue maternelle pour un écrivain.<sup>85</sup> Les mythologies nationales sont constituées de récits issus du passé, connus par tous, qui définissent largement l'identité des individus et de la communauté. L'écrivain qui quitte son pays et sa langue perd ces références, et doit affronter une autre culture, dont les mythologies constitutives et les fictions qu'elles génèrent lui sont inconnues.<sup>86</sup> C'est, selon Urbina, ce qui caractérise l'exil culturel. Marco Micone, dans une phrase à la fois simple et déchirante, qui ouvre son livre *Le figuier enchanté*, exprime à quel point la langue et l'identité sont liées : «Aussi longtemps que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront saisir, je resterai un immigré.»<sup>87</sup>

Lucie Lequin, dans «Quelques mouvements de la transculture», rappelle que la rupture symbolique et l'apprivoisement d'une nouvelle symbolique est extrêmement difficile à vivre, en particulier pour les écrivains : «Comment rendre sa pensée dans une langue qui n'est pas maternelle ? Comment dire son affect avec des mots empruntés ? Le mot traduit [...] n'a pas le même sens, surtout ne porte pas les mêmes images, ne suppose pas la même place dans la société.» Les mots doivent être décodés, à la fois par l'écrivain qui cherche à s'exprimer, et par le lecteur qui découvre un sens nouveau.<sup>88</sup>

Le choix d'écrire dans une langue plutôt que dans une autre est une question sensible pour tout écrivain, pour qui se posent les questions «d'où je parle ?» et «pour

---

<sup>84</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 134.

<sup>85</sup> URBINA, José Leandro, «Writing in Exile : Writing Nowhere for Nobody?», dans RUPRECHT et TAIANA (dir), *op. cit.*, p. 124.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 123-126.

<sup>87</sup> MICONE, Marco, *Le figuier enchanté*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>88</sup> LEQUIN, Lucie, «Quelques Mouvements de la transculture», *op. cit.*, p. 134.

qui je parle ?». Pour Émile Ollivier, le choix de la langue française s'est avéré être une planche de salut : « [...] à un moment où le sol se dérobaît sous mes pieds, j'ai cherché un appui. Je l'ai trouvé dans l'écriture. En émigrant, je perdais un lieu d'énonciation, il fallait que j'en gagne un autre, sinon je sombrerais dans le silence, moi qui n'existe que par la parole. J'ai donc choisi un asile, la langue française.»<sup>89</sup> Si le créole, enfoui en lui «dans une crypte», représente pour Ollivier «un réservoir de rythmes, de sons et d'images», le français fait corps avec son identité d'écrivain et lui apparaît comme «seul apte à dire les cent noms de la neige, le cri des goélands, les aurores boréales et la démarche nonchalante de l'original au beau milieu de la route dans le parc des Laurentides, l'automne, quand les érables se dépouillent de leurs feuilles d'or à la veille de la dormance.»<sup>90</sup>

Mais pour cet écrivain, qui aimerait ressembler à l'écrivain public, la question de la langue prend aussi une connotation politique. Un écrivain public est quelqu'un qui prête sa compétence à ceux qui ne savent pas écrire «pour qu'ils puissent dire tout ce qu'ils savent, et mieux en un sens que celui qui les transcrit.»<sup>91</sup> Cette tâche demande des qualités particulières :

[...] une qualité d'écoute, un talent pour déchiffrer, à travers les lambeaux de parole, la douleur et l'effroi des anonymes, la déchirure du temps, la blessure des esprits, des corps, des collectivités et les transcrire afin de faire entendre la voix de ces engloutis, de ces habitués du silence, de ces vaincus qui sont, sinon sans voix, du moins dépourvus de mots pour dire.<sup>92</sup>

Comment écrire pour Haïti ? Comment prêter sa voix à tous ceux restés là-bas et qui vivent dans des conditions extrêmement difficiles ? Comment écrire, et surtout, en quelle langue ? Écrire en français permet d'avoir une existence littéraire mais empêche de rejoindre une bonne part du public haïtien, tandis qu'écrire en créole condamne à l'invisibilité, à ne pas sortir des frontières du pays. Ollivier dresse à ce sujet un constat pessimiste : «je prétendais parler à la place de ceux qui sont sans voix, formuler un appel à la rescousse d'un peuple en danger avec le secret espoir que ma parole serait aussi entendue des miens. Or, j'écris en français, une langue coupée des masses, une langue inaccessible à la majorité du peuple haïtien qui se situe en dehors de l'écrit.»<sup>93</sup> Pour Ollivier, la réponse à un tel dilemme se situe ailleurs ;

---

<sup>89</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages*, op. cit., p. 64.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 55.

il faut, dit-il, «sortir de l'alternative linguistique trop simple (écrire en français ou en créole) pour accéder à la modernité littéraire.»<sup>94</sup>

### 3.2.4 : LITTÉRATURE MINEURE ET LIENS AVEC LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Il semble clair qu'une volonté de dénoncer, de témoigner et de raconter est souvent présente chez les écrivains migrants, du moins au niveau des premières œuvres. Les écrivains – et les cinéastes – dénoncent très souvent la dictature, la torture, l'injustice, la pauvreté, tous ces drames qui ont pu les conduire à l'exil ; ils témoignent aussi des conditions dans lesquelles vivent les immigrants, du racisme qu'ils peuvent subir, de la difficulté à s'intégrer, à se trouver un emploi décent ; également, ils racontent les souvenirs du pays perdu, de l'enfance, et ils partagent leur culture, leur langue, et leur vision du nouveau pays.

Dans tous les cas, l'histoire privée de l'écrivain est indissociable de l'histoire publique de son pays d'origine, de sa communauté, et de son pays d'accueil. L'écriture migrante est à la fois «miroir de soi et de l'autre», selon l'expression de Jean Jonassaint. Elle parle de l'ailleurs et de l'ici, et elle entremêle histoire privée et histoire publique, l'individuel et le collectif ; ce faisant, elle possède une forte charge politique. En ce sens, il s'agit d'une littérature mineure, au sens donné par Deleuze et Guattari.

Ces derniers, dans *Kafka, pour une littérature mineure*, proposent trois caractéristiques définissant la littérature mineure : la déterritorialisation de la langue – soit le fait, pour une minorité, d'écrire dans la langue de la majorité ; la connexion de l'individu à une immédiateté politique ; et le fait d'assumer la fonction d'énonciation collective, voire révolutionnaire.<sup>95</sup> Le concept de littérature mineure a tellement été convoqué pour parler des écritures migrantes qu'ils sont devenus pratiquement indissociables. Le concept de littérature mineure met également en lumière les liens qui rattachent et unissent l'écriture migrante à la littérature québécoise en général. Voyons cela de plus près.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>95</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, pp. 29-32.

Pour Deleuze et Guattari, c'est «l'espace exigü de la littérature mineure» qui fait que chaque affaire individuelle est immédiatement politique. La littérature mineure est également collective : ce que dit ou fait un écrivain tout seul «constitue déjà une action commune, et [...] est nécessairement politique».<sup>96</sup> La littérature mineure, renchérit Régine Robin, est «immédiatement politique, quels que soient les thèmes qu'elle aborde, puisque tout y est décodé en termes de «problème national» et en termes de «maintien de l'identité culturelle» ». <sup>97</sup> C'est ici le premier lien à faire entre les écritures migrantes et la littérature québécoise au sens large, dans son rapport au «texte national». Le texte national, explique Régine Robin, est «tout ce qui est engagé dans la mémoire collective, dans une certaine forme d'appropriation du passé, de réélaboration du passé, des mythes, des rituels, des œuvres-clés de la littérature, sacralisées, fétichisées qui marquent pour le meilleur et pour le pire l'identité culturelle et nationale.»<sup>98</sup>

Émile Ollivier, dans son travail d'écrivain, avait pleinement conscience de s'inscrire au sein d'une littérature mineure, bien qu'il soulignait préférer le terme «espace littéraire médian», qui n'a pas la connotation péjorative du terme «mineure»<sup>99</sup> : «j'ai compris que, même si je le voulais, je ne pourrais pas faire dans la dentelle, que tout prenait sous ma plume une valeur politique et collective. Quand bien même je parlerais de mon triangle familial, il se connecte toujours à d'autres triangles, à d'autres domaines, commerciaux, économiques, juridiques, etc.»<sup>100</sup>

Sur le plan de la langue, Ollivier a saisi qu'il travaillait avec et dans une langue déterritorialisée, le français en Haïti et au Québec : «il me fallait prendre la langue française telle que je l'ai trouvée, dans sa pauvreté même, la gonfler de toutes les ressources oniriques, baroques, ésotériques dont je pouvais disposer ou que la littérature mondiale mettait à ma disposition. Il fallait la reterritorier, quitte à inventer ma propre langue.»<sup>101</sup> De son côté, Fulvio Caccia suit une autre voie, empruntée selon lui par Kafka, faite d'une économie syntaxique et métaphorique : il

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>97</sup> ROBIN, Régine, «À propos de la notion kafkaïenne de «littérature mineure» : quelques questions posées à la littérature québécoise», *Paragraphes*, no. 2, 1989, p. 6.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>99</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages*, op. cit., p. 104.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>101</sup> *Ibid.*

s'agit de «l'usage intensif de la langue. Cela consiste à exacerber ses limites en approfondissant ses faiblesses, en l'asséchant, en l'érodant de l'intérieur.»<sup>102</sup>

En définissant l'écriture migrante par le recours au concept de littérature mineure, des liens clairs se dessinent entre cette littérature - migrante, mineure - et la littérature québécoise tout court. L'écriture migrante au Québec fait partie de la littérature québécoise, qu'on lui assigne la marge ou le centre. Mais il existe aussi une coïncidence entre les deux, ce qui explique peut-être l'engouement pour l'écriture migrante qui s'est manifesté au tournant des années 1980.

Dans son livre *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu souligne deux faits majeurs, qui expliquent comment se rejoignent les écritures migrantes et la littérature québécoise. Le premier fait relevé par Nepveu est que «l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué [un] imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite.»<sup>103</sup> Le deuxième fait, c'est que l'écriture migrante des années 1980 coïncide avec un mouvement culturel postmoderne dont les modes privilégiés sont le métissage, l'hybridation, le pluralisme, le déracinement, et sur le plan formel, «le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation.»<sup>104</sup>

Simon Harel note lui aussi une homologie relative entre l'écriture migrante et la littérature québécoise, mais les implications qui ressortent de son analyse sont différentes. Pour lui, la valorisation de l'écriture migrante correspond, dans le discours social québécois, au «désir manifeste de s'émanciper de la «normalité» du discours national»<sup>105</sup>, et de rompre avec une identité étouffante, soumise au discours de la québecité. Durant ce passage qui se présente comme «un temps de rupture et de mise au ban du passé»<sup>106</sup>, la déterritorialisation, l'hybride, l'errance et le passage deviennent des motifs discursifs récurrents ; la valorisation de l'écriture du hors-lieu vient contribuer à lutter contre l'enracinement <sup>107</sup> : «A-t-on bien mesuré ce brutal

---

<sup>102</sup> CACCIA, Fulvio, *La république mêtis*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1997, p. 63, cité dans HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 78.

<sup>103</sup> NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 200-201.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 201

<sup>105</sup> HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 23.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 39.

changement de perspective ? La littérature québécoise est devenue une antimémoire qui oppose de manière violente l'impact de la tradition à la pulsation postmoderne de l'effacement. C'est toute la littérature québécoise qui fait fi désormais de l'identité [...]»<sup>108</sup>.

Ainsi, pour Harel, la parenté entre l'écriture migrante et la littérature québécoise traduit d'abord une volonté de sortir du texte national, et signale une «modification majeure des relations entre le discours social et la littérature, puisque la donne nationale, ce Grand Récit dont la valeur de légitimation n'est pas négligeable, semble avoir fait place aux discours de l'hybride, du métissage, de l'exil et de l'errance.»<sup>109</sup> L'écriture migrante représente un avant-temps qui brise l'unité temporelle du Grand Récit national ; en ce sens, écrit Harel, «la littérature des communautés culturelles du Québec est radicalement politique, puisqu'elle justifie un acte de contestation des mythes fondateurs de l'enracinement de l'identité québécoise.»<sup>110</sup>

Régine Robin remarque également («l'éclatement prodigieux») la littérature québécoise. Pour elle, il s'agit d'une «stratégie de sortie»<sup>111</sup>:

Mais, stratégie de sortie de quoi exactement ? De la problématique de la petite nation dominée. De la langue problématique. D'une littérature directement branchée sur l'identitaire. D'une littérature du territoire, du pays, même comme métaphore. D'une problématique de l'aliénation, de l'exil intérieur, de la langue diglossique, pathologique ou perdue. De la dépossession. Bref, d'une obsession de l'identité, de la quête des racines, de la survivance culturelle ou de la quête des origines.<sup>112</sup>

La littérature québécoise, dit Robin, va indéfiniment jouer sur le texte national, constitué à partir d'un passé mythique, sacralisé, fort de sa charge émotionnelle. Mais, argumente Robin, il n'y a pas assez de jeu, pas assez de blanc dans ce texte national pour que les autres y trouvent une place : «ce qui est mémoire collective, texte national, intertexte pour les uns cependant, ne l'est pas pour les autres. Leur imaginaire va participer d'un autre intertexte, celui de la culture d'origine, d'une autre mémoire collective, d'un autre carnavalesque, d'une autre sorte

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>111</sup> ROBIN, Régine, «À propos de la notion kafkaïenne de «littérature mineure» : quelques questions posées à la littérature québécoise», *op. cit.*, p. 7.

<sup>112</sup> *Ibid.*



d'hybridité.»<sup>113</sup> C'est à partir de ce constat qu'interviennent chez Robin la notion de hors-lieu et la parole nomade :

La parole immigrante dérange. Elle déplace, transforme, travaille le tissu même de cette ville éclatée. Elle n'a pas de lieu. Elle ne peut désigner que l'exil, l'ailleurs, le dehors. Elle n'a pas de dedans. Parole vive et parole morte à la fois, parole pleine. La parole immigrante est insituable, intenable. Elle n'est jamais où on la cherche, où on la croit. Elle ne s'installe pas. Parole sans territoire et sans attache, elle a perdu ses couleurs et ses tonalités. On ne peut pas l'accrocher. Parole fêta, parole bagel, parole pistache, parole poivron, parole cannelle, elle a perdu son nom, sa langue et ses odeurs.<sup>114</sup>

Pour Robin, la présence des écritures migrantes dans la littérature québécoise apporte d'autres formes, d'autres thématiques, elle provoque des «transformations linguistiques, lexicales, parfois même syntaxiques, une hybridité culturelle affirmée, de nouveaux types d'écriture.»<sup>115</sup> Mais l'enjeu le plus important de l'écriture migrante, pour Robin, est probablement la possibilité de construire un nouvel imaginaire social. «Reste alors à penser un nouveau cosmopolitisme, à se tailler une identité floue, pluri-culturelle dans la langue française. Reste à penser l'inabouti, l'entre-deux, l'incertitude et le précaire. Peut-être faut-il faire appel à ce que Ernst Bloch appelle une «identité de traverse». »<sup>116</sup>

### 3.3 : POURQUOI PARLER D'ÉCRITURE MIGRANTE ? PROBLÉMATIQUES ET PERTINENCE

*Mais, que vous soyez accepté ou pas,  
la vieille règle sociale ne change pas :  
la vie est un acte collectif.*<sup>117</sup>

Pourquoi parler d'écriture migrante ? Cette question s'impose pour diverses raisons, la première étant que plusieurs écrivains regroupés sous l'appellation de «migrants» ont signalé leur irritation, ou du moins un certain inconfort de se voir placés dans une catégorie à part. Plusieurs écrivains, ainsi que de nombreux théoriciens, se sont interrogés à savoir s'il y a vraiment une spécificité des écritures migrantes. Pour certains, la condition de l'écrivain s'apparente à celle de l'exilé ; le

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>114</sup> ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, pp. 204-205.

<sup>115</sup> ROBIN, Régine, «À propos de la notion kafkaïenne de «littérature mineure» : quelques questions posées à la littérature québécoise», *op. cit.*, p. 9.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>117</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis fatigué*, *op. cit.*, p. 76.

mouvement et le va-et-vient ne seraient pas alors le propre de l'écriture migrante, mais des traits inhérents à toute création littéraire. Ainsi, pour l'écrivaine Abla Faroud, «toute écriture est un trajet vers l'inconnu donc toute vraie écriture est migrante. Un migrant étant quelqu'un qui quitte ce qu'il connaît pour aller vers ce qu'il ne connaît pas.»<sup>118</sup> Elle rejoint le propos de l'écrivain d'origine haïtienne Anthony Phelps, qui écrit : «toutes les écritures migrent, émigrent, immigrent. Toutes les écritures quittent leur point de départ. S'en vont ailleurs et reviennent.»<sup>119</sup>

Abla Faroud se demande ce qui distingue réellement un écrivain migrant d'un écrivain né ici : «nous, écrivant dans un lieu où nous ne sommes pas nés, nous, écrivains migrants, en quoi sommes-nous si différents des autres écrivains ? Quand il s'agit de saisir l'insaisissable et de nommer l'innommable en quoi sommes-nous si différents ?»<sup>120</sup> De son côté, Anthony Phelps estime que l'écriture vient d'abord d'un besoin impératif : «L'écrivain, d'ici et de tous les ailleurs, écrit par un besoin viscéral. Il a soif, il a faim d'écriture.»<sup>121</sup>

Un écrivain est d'abord quelqu'un qui livre ce qui est enfoui à l'intérieur de lui-même. L'écriture migrante, comme toute écriture, serait donc un miroir de soi, avant d'être un miroir de l'autre. Dany Laferrière, écrivain inclassable s'il en est, qui refuse le ghetto, la niche intellectuelle, et qui ne fait partie d'aucune école, exprime bien cette idée lorsqu'il parle de la réception de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, paru en 1985 :

«Comment un jeune Haïtien nous voyait-il ?» «Montréal vue pour la première fois par un écrivain noir ?» C'est ainsi qu'on percevait au premier abord ce livre. En réalité, j'étais tout simplement un type qui avait écrit un livre, c'est-à-dire quelque chose surgissant de mon intimité la plus profonde. Mon but n'était pas de faire de la sociologie urbaine. Les gens pensaient que je parlais d'eux («Comment nous voyait-il ?»), alors que je ne parlais que de moi. Comme j'étais à leurs yeux un écrivain noir ou un écrivain haïtien, ils ont pensé que mon regard ne pouvait porter que sur l'entourage (les choses et les gens), alors qu'il pointait plutôt vers l'intérieur. Il leur a été presque impossible de croire que mon projet n'était pas d'éclairer les autres, mais de jeter pleine lumière sur moi.<sup>122</sup>

<sup>118</sup> FAROUD, Abla, «Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette», *op. cit.*, p. 54.

<sup>119</sup> PHELPS, Anthony, «Variations sur deux mots, Écritures / Migration, Migration / Exil», dans DE VAUCHER GRAVILLI, Anne, *op. cit.*, p. 84.

<sup>120</sup> FAROUD, Abla, *op. cit.*, p. 58.

<sup>121</sup> PHELPS, Anthony, *op. cit.*, p. 91.

<sup>122</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis fatigué*, *op. cit.*, p. 75.

La critique littéraire de toutes les grandes villes, écrit Laferrière, s'empresse de lire les œuvres des auteurs immigrants comme s'il s'agissait de manuels de sociologie : «C'est qu'on n'accorde à l'étranger qu'une perception extérieure de la vie qui l'entoure. Jamais le noyau dur. Comme s'il ne faisait pas vraiment partie de cette réalité quotidienne.»<sup>123</sup> Simon Harel, dans son livre *Les passages obligés de l'écriture migrante*, exprime aussi ses doléances envers les ouvrages théoriques qui traitent de l'écriture migrante. Il déplore notamment la tendance «à mettre en relief la manière dont l'écrivain migrant altère, déplace, modifie le pays, la ville, le lieu où il s'installe. De cette manière, on présuppose que le sujet migrant intervient sur un monde qui ne lui appartient pas, ou de façon marginale.»<sup>124</sup> Parler d'écriture migrante aurait alors pour effet de marginaliser l'écrivain, et d'une certaine façon, de l'assigner à résidence.

Selon l'approche que Harel qualifie de «topographique», et qu'il dénonce, l'écriture migrante aurait une valeur de panorama, ou de paysage exotique.<sup>125</sup> Il serait attendu de l'écrivain migrant qu'il inscrive dans son œuvre le départ et l'arrivée, qu'il témoigne de ses origines et de la communauté d'accueil. L'écriture serait d'abord un témoignage, marqué d'une certaine vérité documentaire ou autobiographique. À cette posture, Harel oppose la posture «topologique», qui est «la mise en œuvre d'une altérité généralisée». Pour cet auteur, la topologie devient un enjeu culturel, qui «s'inscrit dans le champ du politique. Il s'agit de contester la fiction identitaire qui postule une cohésion organique de la culture québécoise. Le projet mis en œuvre, par la diversité des intervenants convoqués, tente d'inscrire une historicité et bien sûr une mémoire qui posent la question de l'imaginaire interculturel.»<sup>126</sup> Cela nous ramène au «nouvel imaginaire social» appelé par Robin et d'autres. Il s'agit de sortir d'un certain exotisme qui fait de l'écriture migrante une fresque, un panorama, pour oser questionner les présupposés identitaires et réfléchir, tel que le dit Harel, «à la mixité des discours et des mémoires».<sup>127</sup>

Simon Harel dénonce aussi le fait que le discours critique des dernières décennies ait beaucoup valorisé les motifs du passage et de la déambulation, ainsi que l'hybridité et la déterritorialisation des sujets migrants. L'absence de contrainte

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>124</sup> HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 86.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 28-31.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 65.

et d'attache figurerait une sorte d'idéal nomade. Cette lecture euphorique correspond à un certain mouvement postmoderne qui traverse la littérature québécoise et le discours social depuis les années 1980. Harel estime que cette lecture utopique a oblitéré d'autres aspects de l'écriture migrante, tels le trauma migratoire et l'importance du lieu habité. Citant Naipaul, Harel rappelle que «la sédentarité est la condition obligée d'une réflexion sur le déplacement.»<sup>128</sup> Nous pourrions ajouter à cela qu'en privilégiant une approche centrée sur l'expérience de l'exil, les critiques et théoriciens ont souvent analysé le discours social et politique des œuvres, et ont pu négliger l'analyse stylistique et esthétique. En cherchant ce que les écrivains migrants avaient en commun, on a pu oblitérer ce qu'ils avaient de singulier.

Plusieurs écrivains, nous l'avons mentionné, ont dénoncé le danger de figer l'écriture migrante dans une catégorie à part, en annexe de la littérature québécoise. Comment alors rendre compte de cet apport nouveau, multiple et éclaté à l'imaginaire québécois, qui se manifeste, ici, par le biais de la littérature ? Comment rendre compte des modifications apportées au tissu littéraire ? La théoricienne Lucie Lequin, consciente de ce danger, estime que «les termes «écriture migrante» doivent servir à éclairer la périphérie et à redéfinir le centre.»<sup>129</sup> Par une approche sensible, elle tente de «recomposer autrement un paysage littéraire pour voir ou entendre des nouveaux glissements de sens se tramer.»<sup>130</sup> Il ne s'agit pas d'accentuer les différences, mais plutôt de procéder au «repérage d'un éventuel continuum, d'un lieu de croisement d'une intime étrangeté, d'un lieu d'intersections entre les codes et les cultures.»<sup>131</sup> Il n'est pas question, pour Lequin, de «naturaliser», contre leur gré, les écrivaines migrantes, mais de «reconnaître leur apport méconnu, de recevoir leurs œuvres.»<sup>132</sup> Dans ce projet, elle s'intéresse aussi bien aux écrivaines moins connues qu'à celles qui sont bien établies. Le but est ici de déranger le centre, de «voir dans le miroir plus d'un seul reflet.»<sup>133</sup>

La posture idéale est peut-être de ce côté, se situant dans une sorte d'équilibre précaire entre la reconnaissance de la différence et l'inclusion dans le

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 56 citant *L'énigme de l'arrivée*.

<sup>129</sup> LEQUIN, Lucie, «Quelques Mouvements de la transculture», *op. cit.*, p. 141.

<sup>130</sup> LEQUIN, Lucie, «Écrivaines migrantes et éthique», *op. cit.*, p. 118.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>132</sup> LEQUIN, Lucie, «Quelques Mouvements de la transculture», *op. cit.*, p. 141.

<sup>133</sup> LEQUIN, Lucie, «Écrivaines migrantes et éthique», *op. cit.*, p. 113.

corpus québécois. À la question «Qui est écrivain québécois ?», il faudrait répondre, à la suite de Jean Jonassaint, que c'est tout simplement celui qui a choisi de prendre demeure ici, qui écrit ici. Il s'agit, selon Jonassaint, de «penser le Québec [...] comme pluriel, espace géopolitique ouvert à de multiples influences, de multiples habitus comme ceux qui l'habitent, l'ont habité ou l'habiteront.»<sup>134</sup> En même temps, il faut reconnaître que les auteurs regroupés sous l'appellation de «migrants» ont en commun d'être partagés entre deux ou plusieurs cultures, deux ou plusieurs langues et que leurs œuvres traduisent cet éclatement de l'imaginaire et posent la question de la mémoire collective.

Dans tout ce débat, s'affirme à notre avis la pertinence des théories littéraires qui interrogent l'écriture migrante. À travers les diverses prises de positions, elles réfléchissent sur des questions de société qui demeurent d'une actualité parfois douloureuse : l'immigration et le pluralisme, la langue, la culture et l'identité, individuelles et collectives. Ces questions sont éminemment politiques et sociales et nous concernent tous. De ce point de vue, les écrits visant à théoriser l'écriture migrante ne s'en tiennent pas à l'esthétique ou à l'art, mais plongent au cœur du discours social pour y contribuer.

---

<sup>134</sup> JONASSAINT, Jean, «Pour Patrick Straram», *Vice Versa*, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985, pp. 12-13.

# CHAPITRE 4

## LE CINÉMA MIGRANT OU LE CINÉMA ACCENTUÉ

### 4.1 : INTRODUCTION

Comme c'est le cas en littérature, le milieu cinématographique québécois compte dans ses rangs plusieurs cinéastes nés ailleurs qu'au Québec, des cinéastes migrants : pensons seulement à Marilú Mallet, Michel Moreau, Léa Pool, Paul Tana, Michka Saäl ou Tahani Rached. Si leurs œuvres sont assez connues et suscitent l'intérêt du milieu des études cinématographiques, il reste que le champ théorique portant spécifiquement sur la facette «migrante» du cinéma québécois est infiniment moins développé qu'en littérature, où, nous l'avons vu, les études et ouvrages savants abondent. Ceci dit, il existe un intérêt, une ouverture indéniables pour le thème de l'exil au cinéma, comme en témoignent des numéros spéciaux consacrés à la question dans des revues spécialisées comme *24 images*, *Séquences*, *Lumières*, *CINÉMAS* et *Positif*. Nous nous sommes attardés plus précisément aux articles portant sur l'exil dans les films et chez les cinéastes québécois, concentrant ainsi l'éclairage sur ce qui constitue le cœur de ce mémoire.

L'ouverture actuelle pour les œuvres issues de minorités est également perceptible dans des manifestations comme *Migr@tions*, un projet de courts-métrages sur l'immigration lancé par Radio-Canada international au printemps 2008. Une sélection de films, provenant de seize pays, a été présentée au Cinéma du Parc en septembre et octobre 2008. Les 80 courts-métrages finalistes ont ensuite été en compétition sur le site de RCI de la mi-octobre jusqu'au mois de décembre. Les films de *Migr@tions*, par leur richesse et leur diversité, constituent un corpus aussi pertinent qu'inespéré : c'est, à notre connaissance, la première fois que la possibilité de voir autant de courts-métrages sur le thème de l'immigration était donnée au public. Plusieurs films de *Migr@tions*, principalement ceux faits par des Québécois d'adoption, sont convoqués dans le présent chapitre pour illustrer les diverses facettes du cinéma migrant.

Avant de parler du cas plus spécifique du cinéma migrant québécois, un ouvrage central sur le cinéma de l'exil en général sera abordé, celui d'Hamid

Naficy, *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*<sup>135</sup>. Dans cet ouvrage pour le moins ambitieux, Naficy théorise l'existence d'un cinéma de l'exil et de la diaspora, en identifiant les caractéristiques stylistiques communes dans les films de cinéastes de différentes nationalités, dispersés dans le monde, évoluant au sein de formations sociales diverses, mais ayant en commun l'expérience du déplacement. L'originalité de son approche réside dans le fait qu'il dépasse la description thématique, qui serait centrée sur un cinéaste ou une région du monde en particulier, pour tenter de comprendre comment le fait d'être déterritorialisé influence le style des cinéastes.<sup>136</sup> Certains des concepts formulés par Naficy ont une parenté étonnante avec les théories des écritures migrantes. Dans les pages qui suivent, les principales caractéristiques du cinéma accentué tel que défini par Naficy seront expliquées, et viendront éclairer les films de notre corpus québécois.

## 4.2 : LE CINÉMA ACCENTUÉ

Dans *An Accented Cinema*, Naficy rassemble des cinéastes aux sensibilités les plus diverses, éparpillés aux quatre coins du monde, parlant différentes langues et ayant chacun un parcours unique, une trajectoire intime, et tente de trouver des résonances, des échos, et ainsi définir le «style accentué». Il en ressort un portrait intéressant et pertinent, mais aussi fuyant et non définitif, à l'image du cinéma qu'il caractérise: «the accented style is not hermetic, homogenous, or autonomous. It meanders and evolves.».<sup>137</sup>

### 4.2.1 : LES CINÉASTES

Les cinéastes dont il est question dans cet ouvrage sont majoritairement issus du Tiers-monde ou de pays post-coloniaux. Ils partagent une expérience déterminante, celle de la déterritorialisation, ce qui les place très souvent, selon Naficy, dans un état de tension et de dissension à la fois face à leur pays d'origine et face à leur pays d'accueil.<sup>138</sup> Ces cinéastes, par leur posture «entre», questionnent à la fois le pays quitté et le pays trouvé ; ils sont de plus des êtres à la fois pluriels et

---

<sup>135</sup> NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton University Press, 2001, 374 p.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 10.

partiels, et produisent des identités hybrides ou fragmentées : «as partial, fragmented, and multiple subjects, these filmmakers are capable of producing ambiguity and doubt about the taken-for-granted values of their home and host societies. They can also transcend and transform themselves to produce hybridized, syncretic, performed, or virtual identities.»<sup>139</sup>

Les cinéastes accentués occupent une position particulière dans la société et dans l'industrie cinématographique : ils travaillent pour la plupart de manière indépendante, en marge de l'industrie cinématographique dominante, utilisant des modes de production que Naficy nomme interstitiel et collectif. Ces modes de production critiquent et remettent en question le cinéma dominant, et constituent selon Naficy une véritable pratique anti-hégémonique. Nous y reviendrons un peu plus loin.

L'expérience de l'exil, la position interstitielle occupée par les cinéastes et le mode de production artisanal se traduisent par un cinéma fortement imprégné par la présence de l'auteur. Les cinéastes accentués existent avant et en dehors de leurs films ; ils habitent leurs films et leur donnent un accent.<sup>140</sup> Cette caractéristique est centrale dans l'œuvre de Mallet, qui est tout entière habitée par sa présence, ainsi que dans plusieurs films du projet *Migr@tions*. En effet, la plupart des films de *Migr@tions* peuvent être situés soit du côté du témoignage, de la prise de parole pour dénoncer une situation, ou encore du côté de l'histoire de famille, l'histoire intime, avec photos et films de famille comme matériau de base. Dans tous les cas, le cinéaste est présent dans son œuvre et son propos prime sur le reste : c'est la raison d'être du film.

L'interprétation de l'accent, explique Naficy, dépend des spectateurs, personnes réelles, dont les multiples lectures traduisent leurs propres tensions extratextuelles liées à la déterritorialisation. Les cinéastes accentués, par leur hybridité, sont dans une position difficile car ils font face à des groupes de spectateurs ayant des attentes divergentes, dont les compatriotes exilés et ceux restés au pays d'origine. La question de la représentation est toujours une question sensible et éminemment politique, et le dilemme du cinéaste accentué est souvent de savoir comment équilibrer loyauté ethnique et nationale avec intégrité

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 35.



personnelle et artistique.<sup>141</sup> Cette question n'est pas sans rappeler celles qui ont été évoquées à propos de l'écrivain migrant, et qu'Émile Ollivier avait abordées notamment avec sa réflexion sur le rôle de l'écrivain public – comment parler, et dans quelle langue ?

Il ne faudrait pas exclure le public général du pays d'accueil, de toutes origines, qui ne fait pas l'objet de remarques spécifiques de Naficy. Ce public, auquel les films «migrants» s'adressent tout autant, ne diffère pas du public formé d'exilés ou de compatriotes restés au pays d'origine ; la réception d'un film est influencée par une série de facteurs : l'histoire personnelle, les connaissances spécifiques ou la sensibilité par rapport à certaines questions.

Selon Naficy, être un cinéaste interstitiel, c'est travailler dans les failles du système, en bénéficiant de ses contradictions, de ses anomalies<sup>142</sup> ; cela veut dire être situé à l'intersection du local et du global ; ce n'est pas tant être marginal qu'être partiel et multiple, à la fois au plan de la subjectivité et de l'identité, mais aussi par le fait de participer à toutes les étapes du film.<sup>143</sup> Être interstitiel (ou simplement indépendant) veut aussi souvent dire avoir des problèmes de financement, assumer plusieurs rôles au sein de la production, vivre avec certaines contraintes politiques et travailler dans des conditions artisanales, avec parfois des années d'intervalle entre les films. Ici encore, l'exemple de Mallet est éloquent. Tout au long de sa carrière, elle a souvent travaillé avec de petits budgets et des équipes réduites, et elle a dû, comme tant d'autres, patienter de longues années pour voir ses projets aboutir.

#### 4.2.2 : L'ACCENT

L'accent, écrit Naficy, est utilisé pour juger du statut social et politique de celui qui parle ; il marque l'identité et la solidarité d'un groupe, ainsi que la différence et la personnalité de chaque individu. Traditionnellement, les médias de masse tendent à adopter un accent «officiel», jugé neutre. Au Québec, cet accent officiel serait le français international. Au cinéma, cet accent neutre, standard, non

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 47.

porteur de valeur et libre d'idéologie ouverte, serait celui du cinéma narratif dominant.<sup>144</sup>

Pour Naficy, le cinéma devient «accentué», donc éloigné du cinéma narratif dominant, par son mode de production artisanal et collectif, par les stratégies narratives subversives qui sont employées et par le fait que les cinéastes sont déterritorialisés.<sup>145</sup> Tourner dans la langue d'origine peut être, pour certains cinéastes, une forme de résistance à la détérioration et à la perte progressives de la langue maternelle, phénomène lié à l'exil et à la dispersion. De plus, note Naficy, le fait de préserver la langue maternelle marque l'appartenance à l'identité nationale d'origine et devient un gage d'authenticité.<sup>146</sup> Mais la plupart des films accentués sont bilingues, multilingues, multivoques, multiaccentués.<sup>147</sup> L'accent de ce cinéma pénètre la structure des films, et se retrouve au niveau des thèmes du récit, du style visuel, des personnages et des acteurs, de la structure narrative et de la position du cinéaste. C'est peut-être ici le cœur de cet ouvrage : voir «l'accent» comme un élément qui irrigue tout le film, autant dans le propos que dans la forme. Nous aurons l'occasion d'approfondir cet aspect.

#### 4.2.3 : LE TROISIÈME CINÉMA

Le style accentué trouve son origine dans les années 1960, avec l'émergence et la théorisation du Cinéma de libération, ou Troisième cinéma, en Amérique latine, élaboré par Solanas et Getino et repris plus tard par Teshome Gabriel et d'autres. Le cinéma accentué, souligne Naficy, a une parenté certaine avec le Troisième cinéma, même s'il diffère sur certains points. Comme le Troisième cinéma, le cinéma accentué est critique, hybride, et produit en dehors de l'industrie ; il est politique car il s'oppose à l'autoritarisme et à l'oppression ; sans être marxiste ou socialiste, il est engagé : son engagement est moins envers le peuple ou les masses qu'envers des individus, des ethnicités, des nationalités, des identités, et envers l'expérience de la déterritorialisation. Chaque histoire, dans le cinéma accentué, est à la fois l'histoire

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 24.

privée d'un individu et l'histoire publique de l'exil.<sup>148</sup> Ceci est un aspect fondamental sur lequel nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

Pour Gabriel, les films du Troisième cinéma, bien que produits en majorité dans le Tiers-monde, peuvent être faits par quiconque, n'importe où et sur n'importe quel sujet, en autant qu'ils s'opposent au cinéma hégémonique et qu'ils visent à la libération. La définition du cinéma accentué proposée par Naficy est plus restrictive, et concerne seulement les films produits par (et souvent pour) des sujets déterritorialisés.<sup>149</sup>

#### 4.2.4 : LE MODE DE PRODUCTION ACCENTUÉ

Les modes de production que Naficy nomme *interstitiel* et *collectif* comprennent tout ce qui a trait à la production, la distribution et la diffusion de films accentués. Depuis les années 1960, les films indépendants et issus de minorités ont pu bénéficier de plus en plus de lieux de diffusion : les festivals, les cinémathèques, les cinémas de répertoire, les universités, les musées, le réseau communautaire et les chaînes de télévision spécialisées.<sup>150</sup> Ces dernières représentent une source importante de financement pour le cinéma indépendant, dont le cinéma accentué. La diffusion télévisuelle mondialisée joue un rôle important dans la formation et le maintien des identités culturelles de populations déterritorialisées, à distance et au-delà des frontières.<sup>151</sup>

La révolution technologique des dernières années, note Naficy, a fait apparaître des nouveaux moyens de production et de diffusion, dont les caméras numériques et internet [ajoutons le cellulaire et le podcast], permettant aux cinéastes indépendants de jouir d'une grande liberté; ces nouvelles technologies rendent possible un cinéma produit à peu de frais, personnel et impulsif, ce qui, souligne Naficy, était pratiquement impossible auparavant. Cette caractéristique est particulièrement visible dans les films du projet *Migr@tions*. Tournés pratiquement sans budget, avec des petites caméras ou des téléphones cellulaires, autoproduits, les

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 44.

films de *Migr@tions* offrent avant tout des regards personnels, pris sur le vif. Le film du Péruvien Diego Sarmiento, *Extranjero* (2006), offre un commentaire personnel sur le fait d'être un étranger à New York. Dans ce film, les images prises sur le vif de son périple – en mouvement, sillonnant la ville, dans l'autobus – sont baignées dans son commentaire en voix off. Le cinéaste tourne également la caméra vers lui-même, le plus simplement du monde, puisqu'il est clair que ce périple est le sien, et il s'illustre comme le responsable du discours filmique.

C'est la totalité de cet organisme rhizomatique, soit la production, la distribution et la diffusion de films accentués, qui constitue ce que Nacify nomme le mode de production cinématographique accentué. Ce mode de production est fondamentalement critique, car il refuse les conventions de l'industrie ou les détourne ; il est également *mineur*, dans le sens proposé par Deleuze et Guattari.<sup>152</sup> Qu'on nous permette ici de rappeler les trois caractéristiques qui définissent la littérature mineure dans *Kafka, pour une littérature mineure* : la déterritorialisation de la langue, la connexion de l'individu à une immédiateté politique et le fait d'assumer la fonction d'énonciation collective, voire révolutionnaire.<sup>153</sup>

Selon Nacify, ces trois caractéristiques se traduisent cinématographiquement dans le cinéma accentué. Le mode de production accentué encourage le développement d'un style accentué et déterritorialisé, qui est mû par ses propres limites : sa petitesse, son imperfection, son amateurisme et son manque d'éclat cinématique, et par l'inventivité narrative. Cet aspect, pour Nacify, est l'équivalent de la déterritorialisation de la langue. Étant donné qu'il implique l'insertion du politique aux points de production et de réception du film, le mode de production accentué constitue, par son existence même, une puissante critique des pratiques cinématographiques dominantes et est, de ce fait, immédiatement branché sur le politique. Enfin, le mode de production collectif fait que les films accentués assument la fonction d'énonciation collective, en réunissant cinéastes et spectateurs au sein d'une même communauté de discours – les émigrés, les exilés, et tous ceux appelés «autres».<sup>154</sup>

Faire des films accentués, souligne Nacify, est un moyen pour les cinéastes de sortir de leur statut de minorité, imposé par la majorité, et de devenir *mineur*, une

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>153</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, pp. 29-32.

<sup>154</sup> Nacify, *op. cit.*, p. 45.

catégorie par laquelle ils se désignent eux-mêmes.<sup>155</sup> Faire un film accentué, c'est parler une langue mineure dans la langue majoritaire – ce qui en retour définit la langue majoritaire. Naficy expose ici clairement les liens qui unissent le cinéma accentué et le cinéma dit national. Car si le cinéma accentué contribue à former une identité et un cinéma transnationaux, écrit Naficy, il est aussi une partie constituante des cinémas nationaux, puisque le cinéma dominant et les cinémas alternatifs se définissent mutuellement.

Ce transfert du concept de «mineur» au cinéma est pertinent, entre autres pour la réflexion qu'il suscite à propos du cinéma national. Toutefois, un aspect mérite selon nous d'être précisé, à propos de l'immédiateté politique. De notre point de vue, c'est d'abord la position du cinéaste – en exil, volontaire ou non, entre ici et là-bas – qui fait que son film est toujours-déjà politique, qu'il est décodé en terme de «problème national». La posture du cinéaste accentué ne diffère pas, à nos yeux, de celle de l'écrivain migrant, et les implications au niveau des œuvres nous apparaissent semblables. Nous ne nions pas qu'un film accentué puisse être une critique des pratiques cinématographiques dominantes, peut-être même involontairement, intrinsèquement, mais selon nous, l'aspect politique se situe au niveau du cinéaste, de son propos, et donc d'abord du récit, qui entremêle l'histoire privée et l'histoire publique. Notre vision semble d'ailleurs se rapprocher davantage de la pensée de Deleuze et Guattari, pour qui la connexion à une immédiateté politique s'explique ainsi : «l'espace exigu de la littérature mineure fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique»<sup>156</sup>. D'ailleurs Naficy n'est pas étranger à cette façon de considérer le cinéma accentué. Il écrit plus loin que les films autobiographiques relatent des éléments de la vie du cinéaste en tant qu'individu, mais aussi en tant que membre d'un groupe ou d'une communauté auquel il appartient.<sup>157</sup>

Une fois ces considérations «politiques» mises en place, Naficy s'attache à identifier plus concrètement les caractéristiques stylistiques du cinéma accentué. Voyons de quoi il s'agit.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>156</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, op. cit., p. 30.

<sup>157</sup> NAFICY, op. cit., p. 104.

#### 4.2.5 : LE STYLE ACCENTUÉ

À partir d'un impressionnant corpus de films, Naficy arrive à dégager des tendances, des caractéristiques communes au «style accentué». Elles sont présentées en trois grandes catégories : les récits épistolaires, les espaces-temps utopiques ou dystopiques, et les thèmes du voyage, des frontières et de l'identité. Ces caractéristiques s'avèrent fort utiles pour définir le cinéma migrant ; nous les expliquons dans les pages qui suivent, en les illustrant à l'aide des films de notre corpus. Ainsi la table sera mise pour la partie qui suit, le cinéma migrant québécois.

##### 4.2.5.1 : LES RÉCITS ÉPISTOLAIRES

Les récits épistolaires présentent des éléments liés à la communication avec quelqu'un d'absent. Il peut s'agir de ce qui a trait à l'envoi et à la réception de lettres, à leur écriture et leur lecture, mais aussi tous les moyens modernes de communication : le téléphone, le répondeur, le courriel, le fax et les cassettes audio et vidéo. Les éléments épistolaires, note Naficy, sont importants dans le style accentué car ils symbolisent fortement ce qui marque l'exil : la séparation, l'absence, la perte, et le désir de faire le pont entre les lieux et les gens.<sup>158</sup>

Les récits épistolaires, de par leur nature, multiplient les adresses de toutes sortes, entre les personnages, ou destinées au spectateur.<sup>159</sup> Ces films visent souvent à redresser les torts et à exposer certains faits historiques. Ils proposent un discours alternatif à l'histoire officielle ; c'est, note Naficy, une façon pour les «subalternes» de prendre la parole.<sup>160</sup>

Le film collectif *Il n'y a pas d'oubli* (ONF, 1975), s'inscrit pleinement dans cette optique. Il rassemble trois courts métrages de fiction faits par de jeunes réalisateurs chiliens exilés au Québec, soit *J'explique certaines choses*, de Rodrigo Gonzalez, *Lentement* de Marilú Mallet et *Jours de fer*, de Jorge Fajardo. Dans les trois films, des éléments documentaires – extraits télévisés, revues et photos, lieux de tournages, personnages jouant leur propre rôle – viennent renforcer le propos et le rendre encore plus poignant.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 115.

À travers les récits qu'ils proposent et le propos des personnages, les trois volets de *Il n'y a pas d'oubli* témoignent d'une partie de l'histoire du Chili et de la propre histoire des cinéastes : les réalisations de l'Unité Populaire (la coalition dirigée par Salvador Allende), le coup d'État et la répression, l'exil, et la vie sous la dictature pour les proches restés là-bas. Un des premiers objectifs visés par ces trois réalisateurs en exil semble être de contrecarrer la propagande officielle du général Pinochet qui, à l'époque, niait catégoriquement les allégations de torture ou de mauvais traitements.

Dans le troisième court métrage, *Jours de fer*, le témoignage de la vie sous la dictature vient par la lettre que le personnage reçoit de sa femme, restée au Chili avec leurs deux filles. Alors qu'il rentre chez lui, après une dure première journée de travail dans une usine métallurgique de Montréal, il replonge dans l'abyme chilien. Alors qu'on voit le personnage en train de lire la lettre qu'il vient de recevoir, on entend une femme, en voix off (en espagnol) :

Santiago, 10 janvier 1975.

Cher Pablo,

Les petites me parlent sans cesse de toi, puis elles oublient ; tu ne peux t'imaginer à quel point elles ont grandi. [...] Tout va tellement mal dans notre pauvre Chili qu'y penser seulement me fatigue. Au début, on avait peur d'écrire la vérité dans les lettres, mais maintenant plus personne ne s'en soucie. Il faudrait arrêter et emprisonner les neuf millions de Chiliens. Même les militaires perdent pied. La classe moyenne a perdu tout espoir. Ils n'y comprennent plus rien. Chez les ouvriers, c'est différent. L'un d'eux, qui fut ton élève, m'a dit : «ces quatre types ne dureront pas très longtemps.» Les militaires, furieux devant cet état de choses et incapables mentalement de se révolter contre ceux qui les mènent, s'acharnent contre les gens de gauche. Et pour savoir où ils sont, ils ont remis à l'honneur la misère humaine, la délation servile, la torture sadique et l'assassinat commandé. Ils ont rempli le pays de cadavres, et maintenant ceux qui les ont poussé à l'horreur s'en lavent les mains. Ce qui les atterre le plus, c'est le doute terrible d'avoir commis une stupidité majeure, et d'être des traîtres par barbarie, par ignorance. Ceci, au lieu de les retenir, les pousse à assassiner encore plus. Peut-être voudraient-ils faire disparaître la face de ceux qui demain, les vaincront. [...]

Après avoir lu la lettre, qui est une authentique lettre reçue par un Chilien<sup>161</sup>, l'homme regarde une revue et se perd dans une photo où l'on voit la foule manifestant son appui au Parti Populaire. Il revit ensuite en flashbacks des moments de sa détention, dans lesquels on le voit tenu en joue par un militaire, chantant l'*Internationale*.

Le premier court métrage, *J'explique certaines choses*, présente un propos similaire, mais qui passe par les adresses entre les personnages. L'histoire tourne autour d'un professeur chilien en exil dont les jours sont comptés. On ignore ce dont il souffre ; on sait seulement qu'il a subi de mauvais traitements aux mains des militaires de la junte au pouvoir. Entouré de sa femme et de trois jeunes hommes, ses anciens élèves du Chili, il travaille à terminer son livre. Tout le film se passe dans l'appartement du professeur, qui semble être le lieu de rencontre du groupe. Ils travaillent, ils montent un film avec des images – authentiques – de la dictature, ils discutent des réalisations de l'Unité Populaire, et ils boivent et chantent à la mémoire du Chili. Les personnages se racontent leur propre histoire, pour ne pas oublier et peut-être aussi pour arriver à survivre.

À travers leurs discussions lentes et graves, le film devient un témoignage du rêve brisé de ceux qui ont porté le projet de l'Unité Populaire. Le professeur, alité, évoque avec sa femme tout le travail accompli pour faire germer, puis éclore, ces idées ; c'est ce qu'il aimerait écrire dans son livre, cette prise de conscience progressive du peuple. Leur rêve s'est écroulé, mais leurs idéaux de justice sociale ne sont pas morts.

Les personnages se racontent eux-mêmes cette histoire, celle des idées de justice de l'Unité Populaire et le drame de la dictature, mais c'est véritablement la société d'accueil qui est visée. À travers ce film, le réalisateur cherche visiblement à expliquer le drame chilien, à sensibiliser les Québécois de l'époque dont la réalité quotidienne était assez éloignée du bouillonnement politique de l'aventure socialiste au Chili.

Ces deux films, ainsi que celui de Mallet que nous aborderons au chapitre consacré à ses films et nouvelles, deviennent une énonciation collective, un moyen

---

<sup>161</sup> ERGAS, Alain, «Toute la mémoire du Chili», Entrevues avec les réalisateurs de *Il n'y a pas d'oubli*, *Cinéma / Québec*, Vol. IV, no. 9-10, p. 23.



de «prendre la parole» pour dénoncer la torture et les injustices, et faire éclater la vérité au grand jour. Ce faisant, ils accomplissent un devoir de mémoire envers leurs concitoyens opprimés ou morts. D'autres réalisateurs chiliens en exil ont suivi une démarche similaire ; pensons à Patricio Henríquez, avec notamment *Images d'une dictature* (1999) ou Patricio Guzmán, avec son documentaire-fleuve *La bataille du Chili, la lutte d'un peuple sans armes* (1975-78). Dans ce film, Guzmán retrace, à l'aide d'un nombre impressionnant d'images d'archives, l'histoire récente du Chili, depuis les derniers mois du gouvernement de l'Unité Populaire jusqu'aux lendemains du coup d'État. Ce qui est singulier avec *Il n'y a pas d'oubli*, c'est qu'il s'agit de récits de fiction, mais dans lesquels le réel s'engouffre de toutes parts. La ligne n'est d'ailleurs pas toujours claire entre fiction ou documentaire, aspects autobiographiques ou purement inventés.

Cet aspect «entre-deux» est caractéristique du cinéma dit accentué. Comme le souligne Naficy, la présence d'éléments épistolaires dans le cinéma accentué se traduit par un récit fragmenté, non linéaire, auto-réflexif, un récit qui multiplie les points de vue et les voix ; ce type de récit laisse ambiguë la relation entre auteur et authenticité, privé et publique, fiction et documentaire,<sup>162</sup> et recrée, d'une façon, la subjectivité ambivalente caractéristique de l'exil. Cet aspect, nous semble-t-il, se retrouve très largement dans le cinéma migrant, accentué, qu'il y ait ou non présence d'éléments épistolaires. La description de Naficy trouve écho dans la définition que propose Régine Robin des écritures hybrides, citée précédemment. Elle qualifie ces écritures d'«écritures aux limites» : limite entre l'autobiographie et la fiction, limite entre le journalisme, le documentaire, la fiction, l'actualité, les nouvelles.<sup>163</sup> Ces caractéristiques, nous le verrons, sont centrales pour aborder le film *Journal inachevé*, de Mallet.

Un film de *Migr@tions* est particulièrement approprié pour illustrer ce caractère «impun», hybride, du cinéma accentué. Il s'agit de *Moi, dans mon pays...* (2008), docu-fiction de Jose Fuca, qui met en scène un immigrant d'origine indéfinie, Lucas Martín (interprété par Fuca), qui tente de comprendre le Québec et de s'y intégrer. Le film propose essentiellement un récit mis en scène dans lequel le cinéaste joue le rôle principal, et au sein duquel viennent s'ajouter certains éléments

---

<sup>162</sup> NAFICY, *op. cit.*, p. 105.

<sup>163</sup> ROBIN, Régine, «Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes», dans DE VAUCHER GRAVILLI, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, *op. cit.*, p. 36.

biographiques (photos, livre et film reflétant les véritables intérêts du cinéaste). Le personnage se livre à toutes sortes d'activités, comme rencontrer des amis pour une bière ou un souper, pour tenter de comprendre sa condition et son nouveau pays. Certaines activités sont inventées, à la limite allégoriques, comme lorsqu'il s'installe dans un parc avec deux chaises et une pancarte indiquant son désir de rencontrer des Québécois. Il s'étonne devant les nouvelles expressions qu'il entend, comme «T'es dans l'champ !», qui donne lieu à un plan issu de son imagination (lui debout au milieu d'un champ). Le tout est lié par un propos en voix off, qui est personnel, authentique.<sup>164</sup> La ligne n'est pas claire entre fiction et autobiographie ; c'est seulement en parlant au réalisateur que les différents éléments ont pu être situés avec plus de précision.

Naficy note également que les récits épistolaires tendent à juxtaposer le discours direct des personnages, le discours indirect de l'auteur et le discours indirect libre, qui fait entrer le discours direct, personnel dans le discours indirect, narratif, créant une ambiguïté narrative qui traduit l'identité hybride de l'exil.<sup>165</sup> Le discours indirect libre peut forcer la langue dominante à parler un langage minoritaire, en laissant entrer dans le récit un parlé vernaculaire. Il exprime totalement l'hybridité du cinéaste : «this free-indirect voice is not a dual voice of both a character and a narrator but a bivocal utterance that fuses both direct and indirect elements to express dramatically the double consciousness of a divided self.»<sup>166</sup>

Les éléments épistolaires dans les films donnent souvent lieu à une introspection et à une auto-fictionnalisation: «since in exile the traditional definitions and boundaries of self, nation, and culture are seriously questioned and tested, epistolarity becomes an important instrument of self-exploration and self-narrativization.»<sup>167</sup> Un film de *Migr@tions* illustre bien cette idée. Dans *Collect Call* (2008), du Brésilien Alexandre de Maio, une petite mise en scène d'un appel (à frais renversés) à sa mère, restée au nord-est du pays, devient le moyen pour le cinéaste d'entamer un monologue introspectif sur ce qu'il vit à Rio, où il tente d'avoir une vie meilleure. L'originalité de ce court métrage vient du fait que tout le monologue est présenté en chanson, sous la forme d'un clip hip hop, filmé avec une petite caméra

---

<sup>164</sup> Entretien avec Jose Fuca, 28 octobre 2008.

<sup>165</sup> NAFICY, *op. cit.*, p. 102.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 104.

ou un téléphone cellulaire. Seuls le début et la fin (la mise en scène de l'appel) sont exclus de la chanson. Il s'agit véritablement d'un vidéo clip, avec un propos très intime et personnel.

#### 4.2.5.2 : ESPACES-TEMPS UTOPIQUES ET DYSTOPIQUES

Une autre caractéristique importante du style accentué est la façon spécifique qu'ont les films d'exprimer l'expérience de la déterritorialisation / reterritorialisation par le biais d'espaces-temps ouverts ou fermés, symbolisant l'utopie et la dystopie.

Notre lieu d'origine a une valeur et un sens personnels et particuliers ; il peut s'agir d'un pays, d'un village, d'une rue, d'une maison ; cela se rapporte à un lieu physique, mais aussi à notre relation personnelle à ce lieu, et à notre réseau social qui s'y est tissé. Pour les exilés, ce lieu a aussi une dimension temporelle, liée à des dates précises, celles du déplacement ou du retour, par exemple. Ensuite, il y a le lieu de l'exil, où se construit une vie nouvelle. Très souvent, avant de s'établir de façon permanente à un endroit, les exilés – dont les réfugiés – passent par des lieux de transitions, faits de voyages, de frontières et de méandres.<sup>168</sup>

Ces trois types d'endroits – la mère patrie, le pays d'accueil et les lieux intermédiaires – sont représentés par une organisation spatio-temporelle distincte. Ce que Naficy, d'après Bakhtin, nomme «chronotope» – littéralement : «temps-espace» – devient le cœur du film, le centre d'où se tissent les fils de la narration.<sup>169</sup> Un film peut s'organiser autour d'un ou plusieurs espaces-temps, qui peuvent coexister ou être en contradiction, et qui fournissent un outil de compréhension : «these configurations provide the optics with which we may understand the films and the historical conditions of displacements that gave rise to them. [...] It is in these acts of artistic mediation and transformation that the accent that signifies, and signifies upon, exile and diaspora may be detected.»<sup>170</sup>

L'utopie et la dystopie sont représentées respectivement par des formes cinématographiques ouverte et fermée ; ces formes sont encodées dans la mise en

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>170</sup> *Ibid.*

scène, l'image et la structure narrative, et influent sur l'organisation de l'espace et du temps.<sup>171</sup> La forme ouverte d'espace-temps privilégie les décors ouverts et les espaces extérieurs, la lumière naturelle, les plans d'ensemble et une caméra mobile. Les personnages se promènent, vont et viennent librement. Les films ouverts se caractérisent par la continuité, l'introspection et la rétrospection ; le temps présent est souvent empreint de nostalgie, manifestée dans la volonté de reconstruire un passé idyllique perdu.

La forme fermée se caractérise à l'inverse par des décors intérieurs et fermés, un éclairage sombre créant une atmosphère de contrainte et de claustrophobie, des plans rapprochés et statiques ; les personnages ne sont pas libres de leurs mouvements, et sont souvent pris de peur ou de panique. La narration s'articule autour des thèmes de fuite, d'emprisonnement et d'évasion. Dans les films fermés, le temps et l'espace semblent être soumis à une autorité extérieure, ce qui tend à accentuer l'idée de contrôle et crée une distance, alors que les films ouverts mettent plutôt l'accent sur intimité et la familiarité.<sup>172</sup>

L'espace-temps caractérisant le plus souvent la mère patrie est ouvert et utopique, empreint d'une vision idyllique. L'accent est mis sur la nature, les paysages, les monuments anciens, ce qui tend à représenter la terre d'origine comme un lieu hors du temps, sans frontières. Cette construction participe d'une réaction à la déterritorialisation:

Faced with the destruction of the homeland, the erosion of the former structures and authorities of home (such as language and culture), and the impossibility of return, many exiles seem to turn to the structural authority and certainty that only nature seems capable of providing: timelessness, boundlessness, reliability, stability and universality.<sup>173</sup>

Évidemment, la relation à la mère patrie dépend de la situation qui a engendré l'exil. Les cinéastes qui ont fui des régimes autoritaires tendent au contraire à représenter leur pays d'origine par un espace-temps fermé ; l'accent est alors mis sur le contrôle, l'emprisonnement, la surveillance.<sup>174</sup> Comme le note Naficy, la multiplicité des expériences humaines de l'exil et de la déterritorialisation se reflète dans l'éventail éclaté que constitue le corpus des films accentués. Dans le cas des premiers films de cinéastes chiliens en exil, dont ceux de Mallet, la mère patrie est

---

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 181.

représentée par les images de la dictature : tanks, militaires, prisonniers, visages de gens assassinés, manifestations, bombes, incendies, etc. Les sons font aussi partie de ces souvenirs douloureux qui habitent les cinéastes : la cadence des pas militaires, les bombes qui éclatent, etc.

Naficy note également que les descriptions des espaces-temps ouvert et fermé ne sont pas immuables ; dans certains cas, un espace fermé peut signifier la sécurité et un espace ouvert peut être hostile et menaçant. C'est le contexte qui est déterminant : «It must be emphasized [...] that the connotations of the open, closed and transitional forms do not reside inherently or permanently in these forms ; their significance and meaning must be derived from the contexts in which they are deployed.»<sup>175</sup>

Si la majorité des films étudiés par Naficy présentent la terre d'origine de façon utopique et ouverte, la vie en exil, à l'inverse, est le plus souvent représentée de façon dystopique et fermée. L'espace-temps de ces films se caractérise par la claustrophobie et la paranoïa, ainsi que par la discontinuité et la rupture.<sup>176</sup> Les petits appartements d'immigrants miteux et surpeuplés, les prisons, les chambres d'hôtel, les autobus, les tunnels sont les lieux privilégiés de ces films, lieux dont le sentiment de claustrophobie qui les accompagne est amplifié par les éclairages sombres, des images qui empêchent la vision, une caméra statique, et des trames narratives conduites par la peur, la fuite.<sup>177</sup>

Les films accentués contiennent souvent une bonne part d'autobiographie, et traduisent l'expérience traumatisante des cinéastes (et des exilés en général) : la séparation de la mère patrie, de la famille, la perte de statut, la déterritorialisation linguistique et culturelle, et l'hostilité potentielle du pays d'accueil. La dystopie dans ces films, estime Naficy, est une forme de protestation contre les conditions sociales difficiles dans lesquelles se trouvent les cinéastes en exil.<sup>178</sup> Plusieurs des films de *Migr@tions* expriment ces traumatismes liés à l'exil ou l'immigration : perte de statut, de la langue, solitude, dédales bureaucratiques, enfermement aux frontières, renvoi.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 188-191.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 189.

Un film en particulier mérite d'être mentionné, même s'il dépasse les frontières de notre corpus : *Asylum* (2007), du Zimbabwéen Rumbi Zatedza. Le film s'ouvre dans une gare. Un train arrive, une jeune femme africaine semble se préparer à sauter; son passeport tombe. L'image suivante nous montre cette jeune femme au bureau d'immigration, face à un fonctionnaire désagréable. Pendant qu'elle attend que l'on décide de son sort, un flashback très dérangeant fait intrusion dans le récit, et revient le hanter, chaque fois plus précis et intolérable: images de femmes prisonnières de paramilitaires, de viol, d'une morte qu'on emporte, images de sa fille (morte ?). La femme, maintenant dans une rue, hurle, mais son cri se perd dans un environnement sonore angoissant, insoutenable. Puis on revient à la gare. Le train passe, elle ne saute pas. Le film se termine sur un plan du passeport, où on voit la mention «Asylum Granted», asile accordé. Un film vraiment puissant.

Plusieurs films accentués contiennent à la fois la forme ouverte et la forme fermée; à l'intersection des deux, se crée un tiers espace [*thirdspace*], une zone hybride caractérisée par la simultanéité et l'intertextualité. «Everything comes together in Thirdspace : subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, [...], everyday life and unending history.»<sup>179</sup> Dans ce tiers espace, les cultures ne sont plus fixées, et l'opposition identitaire entre pays d'origine et pays d'accueil est dépassée dans une troisième alternative, hybride, interstitielle. Les cinéastes accentués produisent une identité transnationale, «plurielle et partielle» (Rushdie), ils sont à la fois «les deux et aucun» (Derrida).<sup>180</sup>

#### 4.2.5.3 : VOYAGES, FRONTIÈRES, IDENTITÉ

Les cinéastes en exil accordent beaucoup de place dans leurs films aux lieux intermédiaires. Les voyages de déterritorialisation et de reterritorialisation, les voyages internes liés à l'identité, et les frontières – réelles, physiques, mais aussi psychologiques, sociales et culturelles,<sup>181</sup> forment une bonne partie des lieux explorés et des histoires racontées.

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 213, citant Edward Soja.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 222.

Les voyages prennent plusieurs formes – la fuite, l'émigration, le retour – et exercent une transformation profonde sur l'identité des personnages, reflétant en cela la réalité de l'exil. Dans le corpus de films étudié par Naficy, c'est le voyage de retour qui prédomine, le rêve d'un retour glorieux étant omniprésent dans l'esprit de plusieurs exilés, bien qu'il ne se concrétise que rarement.<sup>182</sup> Le film du cinéaste arménien Rouben Kochar, *My Dream* (2008), également présenté dans le cadre de *Migr@tions*, illustre bien ce rêve du retour, pas tant un retour glorieux que l'envie de se retrouver dans son pays et dans sa langue. *My Dream* met en scène un chauffeur de taxi de Los Angeles, qui, par le plus pur des hasards, trouve le moyen d'entrer dans le souvenir de sa ville natale, Yerevan. Une image de Los Angeles, d'un point de vue surplombant la ville, se transforme en une image similaire de Yerevan lorsqu'une canette vide est tournée dans un angle précis. L'homme, ébahi, entre dans ce mirage, il parle aux gens, tout est naturel : il est chez lui.

Les films accentués mettent souvent en scène des lieux de passages. Les tunnels, les ports, les aéroports, les hôtels, les trains et les autobus sont autant de lieux transitionnels où se jouent les espoirs et désespoirs de l'expérience de l'exil. La valise est aussi une figure très présente dans plusieurs films ; elle contient parfois les souvenirs emportés du pays d'origine, elle peut connoter la liberté de partir explorer d'autres horizons, ou symboliser la misère et le peu de biens et de possibilités qui s'ouvrent à un exilé.<sup>183</sup>

L'identité subit plusieurs transformations au cours de l'exil ; elle est construite, déconstruite, et même «performée»<sup>184</sup>. Les théories culturelles récentes, note Naficy, ont beaucoup traité de l'usage fait, par les minorités, de stratégies de performance de l'identité en tant que pratique de résistance : «[...] minorities' uses of certain defensive, resistive and pleasurable performance strategies as creative means of fashioning new and empowered identities that counter their sociopolitical subalternity and cultural marginalization.»<sup>185</sup>

Les stratégies de performance sont basées sur la dualité : identité dédoublée, divisée, multiple, hybride. Elles prennent la forme de narrations fragmentées,

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 270.

juxtaposées, marquées par l'auto-réflexivité : les cinéastes apparaissent souvent dans leurs films, parfois en tant qu'eux-mêmes, le plus souvent par le biais d'un double, un alter ego ; l'histoire racontée et les sentiments abordés sont souvent autobiographiques ; enfin, le processus de création est inclus à divers degrés dans la diégèse. L'auto-réflexivité a pour effet de brouiller les limites entre documentaire et fiction, et produit un discours sur la réalité et sur le cinéma. Certains films deviennent une performance de la forme documentaire, plutôt que des documentaires.<sup>186</sup> Ceci est à l'œuvre notamment dans *Moi, dans mon pays...*, de Jose Fuca, et *Journal inachevé* de Marilú Mallet.

Le film en tant que tel, écrit Naficy, peut être considéré comme une performance de l'identité de son auteur ; par ses choix de mise en scène, de style, par les thèmes abordés, par les personnages et le montage, le cinéaste s'inscrit comme sujet énonciateur. En ce sens, les cinéastes performant leur identité sans être nécessairement présents dans leurs films, et sans que le récit ne soit autobiographique : «As interstitial authors, accented filmmakers use each of their films, intentionally or unintentionally, as an occasion for dramatizing themselves.»<sup>187</sup> L'étude du corpus d'un cinéaste accentué révèle donc autant l'évolution de son style que celle de sa personnalité et de son identité. Et étant donné que l'histoire privée et l'histoire publique tendent à se fusionner, les films accentués parlent autant du cinéaste que du pays quitté et du pays d'accueil.

Marilú Mallet s'inscrit pleinement dans le cinéma accentué : cinéaste en exil, interstitielle, très présente dans son œuvre, et *mineure*, en tant que membre d'une minorité culturelle qui écrit et tourne dans la langue de la majorité – le français. Sa posture – entre le Chili et le Québec – lui donne un regard critique sur son pays d'accueil et son pays d'origine. Ses films inscrivent et témoignent de l'évolution de la société québécoise, à partir du milieu des années 1970 - l'immigration, le pluralisme, le féminisme, l'individualisme. Ils témoignent aussi et surtout de sa propre évolution, personnelle et professionnelle, privée et publique. Son œuvre est marquée par l'exil : des fragments d'images du coup d'État hantent plusieurs de ses films, tout comme l'image et la musique d'un joueur d'orgue de barbarie, évoquant un souvenir d'enfance. Du *Journal inachevé* à *La Cueca Sola*, le cycle de l'exil se boucle avec

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 282.



un voyage de retour au pays, trente ans plus tard, pour tourner un film sur l'histoire politique torturée du Chili, le retour à la démocratie et la réconciliation.

### 4.3 : LE CINÉMA MIGRANT QUÉBÉCOIS

Le cinéma migrant, tout comme la littérature migrante, est traversé par certains thèmes récurrents : la mémoire, le temps, l'identité, le territoire, le pays quitté de gré ou de force, l'exil et le dépaysement, l'enracinement et l'appartenance. Comme chez les écrivains, parler de son expérience à travers un film est une façon pour le cinéaste d'apprivoiser l'exil, de transmettre une mémoire, de laisser une trace et de procéder à une sorte d'inventaire identitaire.

#### 4.3.1 : LA MÉMOIRE ET L'IDENTITÉ

*Un être est une superposition de tant de choses.  
Ta vie, elle n'est pas uniquement ce que tu es au moment  
présent, elle est aussi ce que tu as été et ce que tu seras.*<sup>188</sup>

Léa Pool

L'exil, qu'il soit voulu ou imposé, implique la perte et l'absence. La mémoire devient alors le fil fragile qui relie passé et présent, et fournit certains points de repères à l'identité. Elle est aussi un moyen de convoquer des êtres chers et la terre natale. Au cinéma, la mémoire peut surgir par des souvenirs racontés, photos et films de famille à l'appui, ou encore par la juxtaposition filmique ou sonore entre passé et présent, ici et là-bas.

Comme en littérature, la mémoire sensorielle est omniprésente dans les films migrants – mémoire des sons, des odeurs, de la chaleur, des couleurs. Dans le film *Comme une odeur de menthe* (2002), de Pierre Sidaoui, le passé et le présent, le Liban et le Québec ne cessent de s'échanger. Tous deux font partie du territoire intérieur du cinéaste. Les sons jouent un rôle très important dans l'évocation de la mémoire. Ils évoquent souvent l'enfance heureuse dans son village natal : le café versé, le bruit de la mer, la voix de la chanteuse Ferouz, la voix de sa mère, les bruits

---

<sup>188</sup> GRUGEAU, Gérard, «L'exil intérieur. Entretien avec Léa Pool», *op. cit.*, p. 18

des animaux, etc. Les sons rappellent aussi, comme chez Mallet, un traumatisme lié à la guerre : bruits de bombes qui éclatent, de tirs de mitraillettes. Les images de Montréal se mêlent souvent aux images du Liban, à mesure que les souvenirs ramènent le cinéaste à l'un ou l'autre des endroits, au temps présent ou passé. Par exemple, une scène nous le montre à Montréal, en train de se livrer au rituel de préparation du taboulé. L'odeur d'un bouquet de menthe le plonge dans ses souvenirs du Liban : on voit une image de son enfance, et on entend la voix de sa mère qui lui demande d'aller cueillir quelques tiges de menthe. Il n'y a pas que les odeurs ; les impressions visuelles aussi sont assez fortes pour faire surgir le Liban au détour d'une rue de Montréal. En ouverture de son film, Sidaoui explique en voix off : «Déjà dix ans que je suis à Montréal. Et pourtant, croyez-moi, il ne passe pas un jour sans qu'une réminiscence vienne m'emporter à Abey, mon village natal au Liban. Montréal trouve toujours un moyen de se déguiser en un coin de mon village».

Michka Saäl décrit le «sentiment d'exil» qu'elle a ressenti en arrivant au Québec par le fait de sentir la différence, «à chaque seconde», entre les images et les sons qui l'entouraient au-dehors et ceux qui l'habitaient au-dedans : «Le froid, la neige, l'hiver en noir et blanc creusaient encore plus le manque de chaleur, des couleurs et des odeurs de la Tunisie.»<sup>189</sup> C'est ce sentiment qu'elle voulu traduire dans son film *Loin d'où* (1988). Pour elle, quitter son pays a voulu dire faire «le deuil de la lumière, de l'air, du parfum d'une maison, du chant d'une langue.»<sup>190</sup>. Cette idée rappelle un passage de *Chronique de la dérive douce*, de Dany Laferrière :

Quand je regarde le ciel de midi  
en évitant les buildings, les pins,  
les couleurs, les odeurs,  
la musique de la langue, je peux  
m'imaginer à Port-au-Prince.<sup>191</sup>

Les films migrants, lorsqu'ils interrogent la mémoire et l'identité, ont un aspect intimiste, personnel, tant dans le propos que dans la forme. Très souvent, la famille est convoquée : les proches ou les amis apparaissent dans le film ou sont présents à travers des photos et des films de famille. Dans ces films, la narration est souvent effectuée à la première personne, en voix off. Lorsque des membres de la famille sont filmés, le point de vue de la caméra correspond très souvent au point de vue du

<sup>189</sup> GRUGEAU, Gérard, «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *op. cit.*, p. 30.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Chronique de la dérive douce*, *op. cit.*, p. 47.

cinéaste. Par exemple, dans *Girl Anymore* (2008), film canadien présenté à *Migr@tions*, la réalisatrice Ellen Tang interroge ses parents dans leur cuisine familiale. C'est elle qui tient la caméra, on l'entend interagir, poser des questions. Les parents agissent naturellement et sont filmés de proche, en raison de l'exiguïté du lieu. À un autre moment, Tang filme sa cousine dans la chambre de celle-ci, et s'attarde à la description visuelle des lieux – les meubles, les murs, les affiches, les décorations, etc. L'espace intime par excellence, l'intérieur de la maison, est souvent présent dans les films migrants.

De très nombreux films du projet *Migr@tions* proposent ainsi une réflexion intime, au «Je», dans laquelle s'inscrivent les membres de la famille, les amis, les lieux habités ou fréquentés. L'histoire personnelle du cinéaste occupe une bonne place dans ces films. Il s'agit souvent de se présenter, dire qui l'on est, d'où l'on vient, d'interroger les notions d'appartenance et d'identité. Le cinéaste entreprend un dialogue avec l'Autre, mais aussi avec lui-même – une introspection, un *regard qui pointe vers l'intérieur*, selon la formule de Laferrière. Ce double mouvement entre le dehors et le dedans est perceptible dans plusieurs films de *Migr@tions*, ainsi que dans *Comme une odeur de menthe* et *Le pays rêvé* (ONF, 1996), de Michel Moreau. On le retrouve également dans *Journal inachevé*, de Mallet. Avec ce film, la cinéaste se présente, dans son appartement et avec sa famille, ses amis, mais aussi – et peut-être surtout – elle regarde vers l'intérieur. Le film devient un catalyseur qui la pousse à s'interroger sur sa vision du cinéma et force une remise en question du couple.

Dans *L'arbre qui dort rêve à ses racines* (1992), Michka Saäl propose une réflexion très intime, féminine, sur l'altérité et l'intégration. On la voit en discussions avec son amie Nadine Ltaif, partageant souvenirs, pensées et sentiments. Le propos devient par moment très émotif. Le film montre l'espace intime – l'intérieur de la maison, avec les photos qui tapissent les murs –, et aussi les amies, les lieux fréquentés, etc.

Dans certains films, la mémoire est au cœur d'une démarche politique. Les cinéastes qui ont fui un régime autoritaire ont tendance à utiliser le cinéma comme une arme, pour dénoncer des injustices, laisser des traces et contrer l'histoire officielle. Leurs films répondent à un devoir de mémoire. C'est précisément la démarche des trois films de *Il n'y a pas d'oubli*, ainsi que de *La Bataille du Chili*, de

Patricio Guzmán, abordés précédemment. Guzmán, plus de vingt ans après *La Bataille du Chili*, revient sur les traces de son film, de sa propre histoire et de l'histoire du Chili avec son film *Chili, la mémoire obstinée* (1997). De retour au pays avec une copie de *La Bataille du Chili* dans ses valises, Guzmán entreprend de le montrer à différents groupes,<sup>192</sup> dont des gens ayant été proches de l'Unité Populaire et des étudiants.

Les étudiants sont importants parce qu'ils servent de révélateurs de la mémoire – ou de l'amnésie – collective. La mémoire de faits historiques est intrinsèquement liée à l'enseignement de l'histoire. Au Chili, sous la dictature mais aussi aujourd'hui, l'histoire liée à l'Unité Populaire n'est presque pas enseignée. Dans *La Cueca Sola* (2003), de Mallet, on voit de jeunes étudiants du secondaire expliquer ce qu'on leur enseigne par rapport à cette période mouvementée de l'histoire de leur pays. Dans leurs livres d'histoire, le passage sur l'Unité Populaire se résume à des dates : au pouvoir de 1970 à 1973, puis on passe directement aux «bienfaits» du gouvernement militaire. Leur programme d'études passe donc sous silence tout le mouvement social qui a porté l'Unité Populaire au pouvoir. Dans *Chili, la mémoire obstinée*, le questionnement par rapport à l'histoire se déplace en plein cœur de classes d'étudiants d'université. Les débats qui suivent la projection de *La Bataille du Chili* sont éloquentes, et démontrent que la distance temporelle et l'absence d'information rigoureuse ouvrent la porte à toutes les réinterprétations, toutes les simplifications. Un étudiant dit même que Pinochet a été le premier à donner un coup de marteau au mur de Berlin !

En réalisant ce documentaire, Guzmán redit donc l'histoire du Chili de l'Unité Populaire, et il inscrit celle du Chili contemporain, avec ses pertes de mémoire ; il visite aussi sa propre histoire en interrogeant ses amis, en filmant son oncle et en retournant au stade national, qui fut transformé en lieu de détention et de torture après le coup d'État. Guzmán y fut prisonnier, comme des milliers d'autres Chiliens. En plus de la projection de *La Bataille du Chili*, Guzmán provoque la mémoire collective en faisant jouer, par une fanfare de jeunes musiciens, l'hymne de l'Unité Populaire, *Venceremos*, dans les rues de Santiago. La réaction des passants est intéressante ; certains regardent, surpris, d'autres applaudissent au passage de

---

<sup>192</sup> Le film était interdit sous la dictature, puis par la suite n'avait pas trouvé preneur auprès des distributeurs. En 1997, il n'avait donc jamais été projeté au Chili.

l'étrange cortège, d'autres encore semblent outrés, voire hostiles. Qui sait aujourd'hui, en voyant ces passants, ce qu'ils ont vécu à l'époque ? Où étaient-ils, qu'ont-ils fait ? Y a-t-il parmi eux d'anciens tortionnaires, ou des politiciens qui ont contribué à faire tomber la démocratie ? Des torturés, des gens qui ont perdu plusieurs membres de leur famille ? Le couvercle qui a été mis sur cette période n'a pas réussi à effacer la souffrance et l'horreur. Guzmán, avec ce film, lève le voile sur un passé douloureux, dans l'espoir d'aider le pays à se réconcilier avec son histoire. Ceci rejoint le propos des femmes présentées dans *La Cueca Sola*, à savoir qu'il faut éclairer cette période de l'histoire pour que les victimes sentent enfin le poids sur leurs épaules s'alléger un peu, et pour qu'il ne soit plus possible de bafouer ainsi les droits de la personne au Chili.

L'identité est probablement l'aspect qui se trouve le plus bouleversé pour celui qui change de pays. La mémoire, centrale dans les œuvres de cinéastes migrants, est intimement liée au questionnement identitaire. Jose Fuca exprime bien cette idée au début de *Moi, dans mon pays...* (2008) : «À l'arrivée, on se questionne sur beaucoup de choses. On voyage avec notre esprit et on retourne dans notre passé pour mieux l'appivoiser. On analyse notre culture avec l'objectif de se trouver une appartenance, pour savoir qui on est.» Pour lui, la réponse a été d'adopter son nouveau pays, le Québec. Après avoir interrogé des immigrants qui lui racontaient ce qu'ils faisaient dans leur pays (d'où le titre du film), Fuca répond, et conclut : «Pourquoi ne pas arrêter de se demander qui on est et accepter notre condition ? Moi, dans mon pays, je suis immigrant.»

Selon Michka Saäl, l'enracinement n'est possible que si la mémoire des origines est préservée : «Pour qu'il y ait enracinement, il faut qu'on transporte l'arbre en prenant soin de préserver toutes ses racines, jusqu'aux plus anciennes.»<sup>193</sup> Pour elle, cela a voulu dire notamment apprendre l'hébreu et apprendre à connaître la culture juive. Car la langue et l'identité sont intimement liées. Chez certains, cette idée peut mener à une ouverture sur l'Autre plutôt qu'à un repli. Magik Malik, musicien guadeloupéen aux appartenances et origines multiples, exprime bien cette idée dans le court métrage *Magik Malik* (2008), de Diana Goudrouffe, présenté à *Migr@tions*. Selon lui, c'est la langue qui définit la nationalité : «Si on parle français, on est Français ; si on parle guadeloupéen, on est Guadeloupéen ; si on parle anglais,

---

<sup>193</sup> GRUGEAU, Gérard, «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *op. cit.*, p. 32

on est Anglais ; si on parle japonais, on est Japonais... Le premier territoire de la culture, c'est la langue.».

Dany Laferrière, pour sa part, considère qu' «on n'est chez soi que dans sa langue maternelle et dans son accent.»<sup>194</sup> Lorsqu'il est en Haïti, il plonge dans une mer de sons familiers dans laquelle il «nage sans effort. La parole liquide.»<sup>195</sup> Il s'est aperçu de l'importance de l'accent en observant la relation téléphonique entre sa mère, restée en Haïti, et son père, exilé de force :

Un morne dimanche soir de juin, la voix de mon père perdit complètement son pouvoir de séduction. Malgré ses efforts désespérés, sa nouvelle voix, agrémentée de tant d'accents, n'arrivait plus à toucher ma mère. Même en parlant créole, mon père ne parvenait pas à se délester de cet étrange accent qui est le résultat d'une accumulation d'accents différents. Sans le savoir, il avait attrapé un accent mortel, comme d'autres attrapent une maladie infectieuse. Ce fut la fin.<sup>196</sup>

#### 4.3.2 : L'IDENTITÉ ET LE TERRITOIRE

*Ici, c'est souvent ailleurs, et partout. Il suffit de regarder autrement, de vouloir se transporter, vouloir oublier les frontières, toute forme de frontière*<sup>197</sup>.

L'identité est également intimement liée au territoire, dans la mesure où l'immigrant, partagé entre ici et ailleurs, cherche souvent un sol stable où s'enraciner. Dans les films de cinéastes migrants, le territoire semble avoir une importance particulière. Il n'est pas rare de voir les personnages parcourir la ville, les rues, les ruelles, les parcs ; on voit le réseau d'appartenance qui se tisse, fragile : la maison, en premier lieu, territoire intime, mais aussi la maisons des amis, le travail, les commerces fréquentés, etc.

Le court métrage *L'immigré* (2005), de Simon Galiero, illustre bien l'importance du territoire à explorer. Ce film raconte, avec très peu de dialogues, le périple d'un immigrant pakistanais qui part aux quatre coins du Québec afin de découvrir sa terre d'accueil : de l'Abitibi au Saguenay, en passant par Murdochville, Chandler, Percé et d'autres. C'est en arpentant le territoire qu'il peut s'imprégner de

---

<sup>194</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 204.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>196</sup> LAFERRIÈRE, Dany, *Le cri des oiseaux fous*, op. cit., p. 45.

<sup>197</sup> Propos de Pierre Sidaoui en ouverture de son film *Comme une odeur de menthe* (2002, ONF).

la culture et de l'histoire québécoises. Une scène le montre assis dans un canot fait de pierre, refaisant les gestes des anciens des coureurs des bois ; d'autres scènes le montrent jouant au hockey sur une patinoire déserte, ou enterré dans une étendue immense de neige. Ce qui est frappant dans ce film, c'est l'absence quasi totale des habitants de ces lieux. Ce qui se joue ici se passe entre lui et le territoire.

Dans les films de Paul Tana également, la thématique du territoire comme lieu à s'approprier est importante. Il explique cela par sa propre expérience : «Il y a probablement chez moi un profond désir d'enracinement, dans la mesure où comme immigrant, je me sens un peu entre ciel et terre, tiraillé entre deux mondes.»<sup>198</sup>. Tana explique que Joe, le personnage principal de *La déroute* (1998), éprouve aussi ce désir d'enracinement, mais il refuse la transformation que cela entraînerait chez lui : «Il essaye de reproduire en Amérique du Nord, avec sa sensibilité, quelque chose de très ancien, de transporter ici une culture qui n'est peut-être pas transportable. Et en refusant la transformation, qui est incarnée par sa fille, il meurt – parce que la transformation, c'est la vie.»<sup>199</sup> Cela vaut aussi pour les cultures, selon Mallet : «Une culture qui n'accepte pas la confrontation avec d'autres cultures s'isole, s'étirole et meurt. Une culture vivante se redéfinit constamment.»<sup>200</sup> Émile Ollivier note également que l'identité n'est pas un cadre, un état : «il n'existe pas d'identité homogène, solide, cadrée, étanche et bien définie une fois pour toutes.»<sup>201</sup> Cela, souligne-t-il, concerne aussi bien les immigrants que les membres de la société d'accueil. Ces considérations font écho à l'idée centrale qui sous-tend la transculture.

Ainsi, pour celui qui arrive dans un nouveau pays, qui voit son identité se transformer, se fragiliser, le territoire, le sol, représentent le lieu solide où bâtir – littéralement – une nouvelle vie. Le territoire doit être apprivoisé, parcouru, balisé. Les cinéastes, comme les écrivains, décrivent, arpentent, nomment le territoire pour mieux se l'approprier. Ce territoire ainsi nommé se transforme pour devenir une partie du territoire intérieur, intime, et faire véritablement partie de l'identité. Jacques Leduc exprime bien comment le territoire intérieur est un territoire palimpseste :

---

<sup>198</sup> LOISELLE, Marie-Claude, «Entretien avec Paul Tana», *24 Images*, no. 103-104, dossier «Territoires du cinéma québécois», automne 2000, p. 36

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> MALLET, Marilú, «Exil et territoire», *op. cit.*, p. 41.

<sup>201</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages*, *op. cit.*, p. 57.

[...] s'il est vrai que m'habitent la rivière des Outaouais et la Lièvre, le Saguenay, Shefferville et Manic, m'habitent aussi ces lieux, appartenant à une autre géographie, à un autre imaginaire que le mien, mais qui n'en sont pas moins devenus, au fil de ma fréquentation des salles de cinéma et de mes tournages «à l'étranger», des paysages comme si c'étaient les miens. [...] Le territoire est aussi un espace de mon imaginaire où les territoires divers se superposent, comme des crêpes, c'est une rue de Montréal qui est la même depuis mon enfance, c'est un appartement de la rue Saint-Denis parce que j'y ai aimé une femme pour la première fois, [...] c'est mon appartement, que je parcours les yeux fermés, c'est le roman que je devrais être en train de lire...<sup>202</sup>

Chez les cinéastes et écrivains migrants, le territoire intérieur renferme les lieux importants du pays d'origine et du ou des pays d'accueil. Paradoxalement, l'accumulation des strates d'identité fait que pour certains, leur véritable pays n'est ni là-bas, ni ici, mais en eux-mêmes. Dans *Comme une odeur de menthe*, Pierre Sidaoui fait ce constat : «Je pense que le fait d'avoir vécu dans trois pays différents, d'y avoir travaillé, aimé et rêvé, a contribué à semer en moi un sentiment troublant. Dorénavant, mon pays, c'est moi-même ; mon identité, c'est ma famille, mes amis, mon caractère et mes choix de vie. Je me sens de nulle part.» Cet état, loin d'être problématique, lui apporte un sentiment de légèreté.

Pour Émile Ollivier, le fait d'avoir sillonné la ville pendant des années lui a permis de s'aménager un petit territoire personnel :

J'ai mis du temps à appréhender le sens de cette ville. Je connais à présent ses richesses, ses parfums, ses odeurs et ses sucs. Une simple virée m'offre la possibilité de franchir, en un temps record, plusieurs frontières, car je possède enfin l'aune qui me permet de mesurer ma dérive. J'aime à dire que je n'habite pas toute la ville mais une aire découpée comme un mouchoir de poche. À l'intérieur de ce territoire où chaque devanture de maison m'est familière, où chaque dalle constitue un ingrédient aussi prévisible que le levain dans le pain, j'ai dessiné mes petites planètes, aménagé des ports, des passerelles et des viaducs.<sup>203</sup>

Chez Marilú Mallet, le territoire revêt une importance particulière. Il représente non seulement le lieu à s'approprier, un sol où s'enraciner, mais il traduit aussi une façon d'être, un rythme, une sensibilité. Ses films laissent le temps de voir le paysage, détaillent les lieux. «J'aime regarder l'espace. J'aime la lumière. Pour moi, les objets sont très importants parce qu'ils définissent une personne. Chaque objet veut dire

<sup>202</sup> LEDUC, Jacques, «En mon pays suis en terre lointaine», *24 Images*, no. 103-104, dossier «Territoires du cinéma québécois», automne 2000, pp. 17 et 20.

<sup>203</sup> OLLIVIER, Émile, «Regarde, Regarde les lions», *Nouvelles*, Albin Michel, Paris, 2001, p. 130.



quelque chose, il a une couleur, un souvenir, il dit quelque chose de l'univers d'une personne. [...] Regarder, simplement se mettre devant quelque chose et voir que... c'est beau.»<sup>204</sup> Nous verrons dans le chapitre qui suit comment cet aspect intervient dans ses films.

#### 4.3.3 : LE CINÉMA MIGRANT ET LE CINÉMA NATIONAL

*[L'exilé] est porteur de l'ancien et du nouveau. Il arrive avec ses nouvelles épices et, si on le laisse faire, il est sans doute capable de se mêler des recettes ancestrales, de les critiquer et même de les remettre en question.*<sup>205</sup>

Michka Saäl

Les cinéastes migrants, façonnés par d'autres imaginaires et habités par d'autres lieux, ne peuvent qu'introduire dans leurs films des thèmes nouveaux, une sensibilité différente. En se faisant «miroirs de soi et miroirs de l'autre», ces films contribuent à élargir l'imaginaire social et à modifier le paysage cinématographique québécois. Les questions qui se posaient à la littérature migrante se posent également au cinéma migrant. Comment situer les œuvres des cinéastes migrants au sein du cinéma québécois ? Comment reconnaître leur apport singulier sans les classer en annexe ? Comment «voir dans le miroir plus d'un seul reflet» ?

Une question primordiale se pose d'emblée : qu'est-ce que le cinéma québécois ? Jean Pierre Lefebvre, dans son texte «Le concept de cinéma national», estime que le cinéma national est un cinéma dont les thèmes reflètent le milieu ambiant, et dont la forme est «l'amalgame réussi entre spécificités du milieu et l'émotion d'y vivre, l'émotion d'appartenir à un coin de terre, à un rivage, une montagne, un lac, un océan, des saisons, des êtres humains.»<sup>206</sup>

Bien qu'il commence sa réflexion en établissant que «toute création est nationale, tout imaginaire est national»<sup>207</sup>, Lefebvre n'accorde le statut de cinéma national qu'à un champ restreint du cinéma québécois. En effet, pour lui, le cinéma

<sup>204</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>205</sup> GRUGEAU, Gérard, «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *op. cit.* p. 32.

<sup>206</sup> LEFEBVRE, Jean Pierre, «Le concept de cinéma national», dans VÉRONNEAU, DORLAND et FELDMAN, *Dialogue cinéma canadien et québécois*, Montréal, Mediatexte publications inc. et la Cinémathèque québécoise, 1987, p. 92 – il souligne.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 87.

national québécois est le cinéma direct des années 1950 et 1960 : un cinéma reflétant son milieu ambiant en transformation, et contribuant à cette transformation.<sup>208</sup> Grâce aux nouveaux outils dont ils disposaient, la caméra Éclair et le magnétophone Nagra, les cinéastes de cette époque ont pu dépeindre leur milieu d'une manière tout à fait nouvelle, en produisant «une avalanche d'esquisses et de portraits spontanés d'une société qui ne s'était jamais réellement vue vivre, qui n'avait toujours vu que les autres sociétés, principalement l'américaine et la française.»<sup>209</sup>

Cette période sans doute unique dans l'histoire du cinéma québécois et du Québec a profondément marqué l'imaginaire collectif. L'avènement du cinéma direct, à la fois témoin et acteur de la Révolution tranquille, a opéré une rupture importante dans le milieu du cinéma. Encore aujourd'hui, certains considèrent cette période comme celle de la naissance véritable du cinéma québécois (ou la naissance du «véritable» cinéma québécois ?). Une telle posture nous semble problématique parce qu'elle sous-entend que ce qui est véritablement québécois doit tourner autour du fait français et du projet national – précisément ce que Simon Harel nommait la «fiction identitaire» québécoise. Malgré ces réserves, force est d'admettre que par la rupture qu'il a opérée, le cinéma direct est un moment «fondateur» pour le cinéma québécois, tout comme la Révolution tranquille est une période fondatrice de l'identité québécoise. Chose certaine, tous deux ont certainement contribué à construire une définition du «nous» centrée sur la langue française et l'origine canadienne-française.

L'importance de cette double rupture opérée par le cinéma direct et la Révolution tranquille a-t-elle pu oblitérer l'apport de l'Autre, l'anglais, l'immigrant ? A-t-elle conduit à les classer en annexe du cinéma québécois ? Car si aujourd'hui les cinéastes nés ailleurs qu'au Québec sont généralement considérés comme des cinéastes québécois – bien que l'on continue de préciser leur *différence* face à la «norme» (anglophone, Italien...), cela ne fut pas toujours le cas. Léa Pool, originaire de la Suisse, s'est souvent fait dire, «à une certaine époque», qu'elle ne faisait pas un cinéma québécois, bien que tous ses films aient été produits au Québec.<sup>210</sup> Elle sent beaucoup plus d'ouverture aujourd'hui, alors qu'elle perçoit «un besoin de plus en

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>210</sup> GRUGEAU, Gérard, «L'exil intérieur. Entretien avec Léa Pool», *op. cit.*, p. 20.

plus marqué de nommer la réalité d'une partie de la population du Québec qui est formée de gens en exil, de gens issus des communautés ethniques. Cela fait partie d'une nécessité pour ce qui est de définir la société québécoise. [...] Mon cinéma a sa place et il constitue une façon de nommer cette réalité.»<sup>211</sup>

Michka Saäl, originaire de la Tunisie, a aussi vécu une réception mitigée de ses films : «Ce qui est le plus troublant pour moi, c'est de m'être fait souvent dire, avec ou sans animosité, que mes films n'étaient pas vraiment des films québécois.»<sup>212</sup> Elle explique cela en partie par sa façon de filmer le territoire, qui le rend parfois difficilement identifiable : «j'imagine que je m'arrête inconsciemment à des paysages campagnards ou urbains qui m'en évoquent d'autres, qui correspondent peut-être à une géographie intérieure.»<sup>213</sup>

Pour sa part, Marilú Mallet estime que le Québec «n'est pas encore prêt à soutenir le regard de l'autre au cinéma», principalement à cause d'une absence de curiosité, qui mène au manque de reconnaissance de l'autre.<sup>214</sup> Selon Mallet, il y a bien eu une certaine ouverture, dans les années 1970, qui allait de pair avec le désir de s'inscrire dans une collectivité, mais depuis l'individualisme des années 1980, elle constate un isolement qui perdure : «Je constate que la société québécoise, malgré son apparente tranquillité et bonté, est encore une société de «survivants». Et un survivant, c'est un être replié sur lui-même, parce que l'environnement extérieur est hostile.»<sup>215</sup>

Ce repli trouve un écho dans le milieu du cinéma québécois, beaucoup plus fermé à l'altérité que le milieu littéraire, selon Mallet. Les organismes bailleurs de fonds sont fermés à la diversité culturelle, estime-t-elle, avec pour résultat que la majorité des cinéastes qui arrivent à tourner de la fiction sont des Québécois francophones. De plus, la course à la performance, à la rentabilité, affecte tout le cinéma d'auteur, migrant ou non. En commercialisant le cinéma, dit-elle, «on a perdu la diversité d'expression. Or une culture doit être faite d'une diversité

---

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> GRUGEAU, Gérard, «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *op. cit.* p. 31.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> MANDOLINI, Carlo, «Marilú Mallet», entretien, dans *Séquences*, no. 216, Dossier : Le cinéma québécois des années 90, novembre / décembre 2001, p. 21.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 19.

d'expressions.»<sup>216</sup>. À une époque où l'on valorise la performance, il est difficile pour tout cinéaste de faire des films d'auteur, mais peut-être doublement pour un cinéaste issu d'une minorité : «ce n'est pas seulement une fermeture à l'Autre : il n'y a même pas de place pour les Québécois qui veulent dire quelque chose. Alors ça s'est fermé doublement pour les autres.»<sup>217</sup> Les écrivains et les cinéastes, note Mallet, sont les voix des peuples, et «si on les suffoque, il n'y aura que du cinéma, que de la littérature commerciale. Et c'est ce qui est en train d'arriver.»<sup>218</sup>

Si l'on revient à la définition du cinéma national proposée par Jean Pierre Lefebvre, à savoir un cinéma qui reflète son milieu ambiant et qui traduit l'émotion d'y vivre, il faut d'abord poser la question du milieu ambiant. Or ce milieu est formé d'une diversité de cultures, de gens de toutes les couleurs, venus de tous les horizons et parlant des dizaines de langues différentes... L'histoire des Canadiens Français est évidemment centrale à la culture québécoise, mais ne faudrait-il pas, comme le suggère Simon Harel, davantage réfléchir à la mixité des discours et des mémoires, poser la question de l'imaginaire interculturel ? Comme le fait valoir Émile Ollivier, l'immigrant et le Québécois d'origine partagent une même sensibilité :

Qui mieux qu'un migrant, cet être dont le ressort premier est de chercher le mouvement de la vie, peut comprendre les processus de scission, de conflit, de déchirement, de séparation, d'aliénation, mais aussi de distorsions de la communication, de non-dits, de malentendus, d'oublis, de refoulements, bref tout ce qui fait le tragique de l'histoire québécoise ? Écrivains québécois de toutes origines, ensemble nous sommes les promoteurs possibles de l'avenir en ce sens que nous pouvons nous entraider et repenser ensemble la demeure de l'être et refonder la communauté.<sup>219</sup>

Les films des cinéastes migrants sont une partie importante du cinéma québécois. Ils font entrer d'autres mots dans la langue, d'autres images dans l'imaginaire collectif. Ils participent d'une réflexion essentielle sur l'expérience humaine de l'immigration et de l'exil, sur le départ, l'arrivée, l'enracinement, l'errance. Et, en définitive, ces questions nous concernent tous, que nous soyons ou non migrants.

---

<sup>216</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> OLLIVIER, Émile, *Repérages, op. cit.*, p. 121

# CHAPITRE 5

## L'EXIL DANS L'ŒUVRE DE MARILÚ MALLET

### 5.1 : INTRODUCTION

Dans l'œuvre cinématographique et littéraire de Marilú Mallet, la trame de l'exil est bien présente, liée en premier lieu à son expérience personnelle. Son histoire personnelle, privée, avec les histoires personnelles de ses proches, de ses amis et de tant d'autres Chiliens en exil ou restés au pays, forment l'histoire publique du Chili d'après le 11 septembre 1973. Ainsi histoires privées et histoire collective sont indissociables. Cette date fatidique est le point central autour duquel s'articulent les récits ; il y a un «avant» et un «après» 11 septembre.

Chez Marilú Mallet, films documentaires, témoignages, fictions et nouvelles se répondent à des années d'intervalle, en écho ; images dédoublées, reprises, pareilles et autres, déplacées. Les sons des bombes qui éclatent, du pas cadencé des militaires, résonnent ; la mémoire est sensorielle. Flashes et impressions sonores semblent ne jamais s'estomper. La volonté de témoigner du passé et du présent, de prouver cette catastrophe dans l'histoire du pays et les conséquences tragiques qu'elle engendre, traverse plusieurs de ses films et nouvelles. Cela se fait par des images et des témoignages documentaires, parfois autobiographiques, et par des récits de fiction inspirés de la réalité.

Le présent chapitre propose d'analyser plus en profondeur les œuvres principales de Mallet qui abordent ces questions, liées au Chili, à l'exil et à l'immigration, et qui forment la trame de l'exil mentionnée ci-haut. Quatre films et un recueil de nouvelles seront au cœur de l'analyse : les films *Je ne sais pas* (1974) *Lentement* (1975), *Journal inachevé* (1982), *La Cueca Sola* (2003) et le recueil *Les compagnons de l'horloge-pointeuse* (1981). D'autres films seront convoqués à l'occasion et certains articles de revues ainsi que des extraits d'un entretien réalisé avec la cinéaste viendront appuyer et développer le propos.

## 5.2 : JE NE SAIS PAS

Le premier film québécois de Marilú Mallet est *Je ne sais pas*, une vidéo réalisée chez Vidéographe, signée simplement «réalisation collective». Nous sommes en 1974, quelques mois à peine après le coup d'État au Chili, où les gens continuent de disparaître, emprisonnés, torturés, assassinés ; même à distance, au Québec, Mallet a préféré se dissimuler sous un collectif, par prudence<sup>220</sup>.

Les premières minutes de la vidéo vont droit au but. Une introduction en quelques mots, présentée sur des cartons, est entrecoupée de photos d'archives : «Santiago, Chili : 11 Septembre 1973 / Coup d'État / C'est la fin du gouvernement de l'Unité Populaire / Les militaires / prennent la ville en quatre heures / bombardent / assassinent des milliers des personnes / emprisonnent des travailleurs / C'est la fin / de la liberté de presse / de la liberté de parole / de tous les partis politiques / La dictature commence». Les photos montrent la ville de Santiago, Allende, une manifestation pour l'Unité Populaire, des militaires, des chars, le palais présidentiel bombardé, des prisonniers et le stade national. Des bruits de bombardements accompagnent cette séquence. Le rapprochement avec le Troisième cinéma et le cinéma accentué est inévitable. Éminemment politique, ce film l'est autant dans son propos que dans sa forme. L'utilisation des cartons et des photos rappelle le célèbre film *L'heure des brasiers*, de Solanas et Getino.

La séquence suivante montre Pinochet, dans une entrevue télévisée au mois d'avril 1974. Il réfute systématiquement toutes les allégations de torture, affirmant avoir lui-même interdit que soit torturé un détenu, «sous aucun prétexte». Il explique aussi que la junte restera au pouvoir trois, cinq, ou même dix ans – il ne le sait pas –, le temps que ça prendra pour remettre le pays sur les rails. Trois Chiliens exilés au Québec, dont le cinéaste Patricio Henríquez, témoignent ensuite des circonstances de leur arrestation et des conditions de leur détention. Leurs témoignages sont particulièrement troublants : tortures systématiques, viols, exécutions sommaires, privation d'eau et de nourriture. La dernière scène revient à l'entrevue de Pinochet, au moment où il dit ne pas savoir combien de temps les militaires resteront au pouvoir (d'où le titre du film). L'image se fige sur le visage de Pinochet.

---

<sup>220</sup> Entretien avec Marilú Mallet, *op. cit.*

Mallet utilisera un extrait de cette même entrevue dans son film suivant, *Lentement*, en laissant Pinochet parler un peu plus longtemps: il jure, affectant toute la bonne foi possible, que «A nosotros no nos interesa estar en el poder» (nous ne sommes pas intéressés par le pouvoir).

Pinochet, clairement, mesurait tout à fait l'importance du discours officiel ; il utilisait les tribunes médiatiques pour répéter et diffuser une version tronquée de la réalité. La déclaration télévisée qu'il a livrée immédiatement après le coup d'État, flanqué des trois autres militaires responsables (les «quatre cerveaux»), illustre une fois de plus la volonté d'inventer une version officielle de l'histoire. Montrée dans le deuxième volet de *La Bataille du Chili*, cette déclaration allait dans le sens de «le pays allait tellement mal, il fallait intervenir ; ce n'est pas de gaieté de cœur que nous avons brisé la plus longue tradition démocratique d'Amérique latine ; c'est un poids lourd à porter mais nous savons que l'immense majorité des Chiliens nous appuie ; la constitution était menacée par le cancer marxiste, etc.». Quand on connaît toutes les tentatives et manœuvres qui ont été utilisées pour nuire à l'Unité Populaire, et après avoir vu les moyens démocratiques détournés, utilisés de manière frauduleuse, et menés ultimement à leur propre faillite, ce discours est atterrant.

Face à cette construction qui visait à occulter la réalité, Mallet et d'autres ont usé de la ruse du minoritaire. Par l'accumulation d'histoires personnelles, ils ont laissé des traces pour contrer l'histoire officielle et faire éclater la vérité au grand jour. *Je ne sais pas* est pour Mallet un premier coup porté au régime fasciste et au dictateur, modeste certes, mais nécessaire, vital. La démarche entamée ici se prolonge dans son film suivant, *Lentement*. Par cette façon de prendre la parole et de témoigner, et aussi d'en appeler au spectateur, ce film s'inscrit tout à fait dans le cinéma accentué.

### 5.3 : LENTEMENT

Deuxième volet de *Il n'y a pas d'oubli*, *Lentement* raconte un moment dans la vie d'une jeune Chilienne en exil à Montréal, Lucía. Le récit aborde diverses facettes : le rapprochement à petits pas avec un Québécois, la vie qui se reconstruit ici et le témoignage qu'elle livre lors d'une entrevue à la télévision québécoise.

Le film commence sur une courte introduction en voix off, alors que l'on suit Lucía qui marche dans une rue de Montréal : «Lucía Barahona fut arrêtée par les militaires pour avoir participé, comme des milliers de personnes, au grand courant spontané qui appuya le gouvernement d'Allende. Libérée par la junte, qui fut incapable de prouver son appartenance à un parti de l'Unité Populaire, elle émigre au Canada.» Nous plongeons directement au cœur du sujet.

Elle entre dans un café où elle rencontre un ami québécois, Gaëtan Tremblay. Lentement, dans les quelques jours de sa vie dont nous sommes témoins, un lien fragile se tisse entre eux. Elle l'invite chez elle à quelques reprises. Son appartement est tout blanc, plutôt vide, *temporaire* – tout comme ceux du professeur dans *J'explique certaines choses*, de Pablo dans *Jours de fer*, les deux autres volets de *Il n'y a pas d'oubli* cités précédemment, et de Vera et Ljubetic dans la nouvelle *Les chapeaux vietnamiens* : «Un espace vide, seulement deux matelas que le comité de solidarité nous avait donnés.»<sup>221</sup> La caméra s'attarde aux affiches qui décorent les pièces, dont une représentant l'Isla negra, où habitait le poète Pablo Neruda, et une de Violetta Parra, folkloriste chilienne<sup>222</sup>. Ceci manifeste l'importance que Mallet accorde à la description du territoire, des lieux, des objets (ou à leur absence), et l'attention qu'elle porte aux petits détails qui révèlent discrètement l'intériorité des personnages.

Parallèlement à l'histoire de ce rapprochement, Lucía rencontre deux hommes, un Québécois et un Chilien, qui lui rendent visite à l'école primaire où elle travaille ; ils lui proposent de raconter son expérience du coup d'État à la télévision, avec d'autres exilés, dans une série d'entrevues de deux minutes chacune. Visiblement mal à l'aise avec cette proposition, mais sans dire pourquoi, elle refuse ; sans s'attarder, elle retourne auprès des enfants. Elle confiera plus tard à Gaëtan qu'elle n'a pas confiance en la télévision, et qu'elle considère que deux minutes pour parler d'un tel sujet, c'est insuffisant. Comme le résume Mallet, «elle doute de l'efficacité de son témoignage.»<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> *Les chapeaux vietnamiens*, dans *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, op. cit., p. 110.

<sup>222</sup> Mallet avait réalisé un documentaire sur cette femme avant de quitter le Chili.

<sup>223</sup> Propos de Marilú Mallet dans ERGAS, Alain, « «Il n'y a pas d'oubli», toute la mémoire du Chili », op. cit., p. 22.



En plus de voir son appartement et son lieu de travail, on voit aussi Lucía déambulant sur le boulevard Saint-Laurent, le cœur du Mile-End, l'artère bâtie et fréquentée par des générations d'immigrants. Dans les commerces, on parle italien, espagnol, portugais, et on retrouve des produits, aliments et épices de partout, ce qui permet de recréer les traditions des pays d'origine. Lucía, pour préparer un plat traditionnel à son ami québécois, va faire des courses aux Quatre Frères, puis dans un autre commerce acheter un poulet vivant. Les lieux et les gestes sont présentés dans un style documentaire ; le son est direct, la caméra observe, les gens sur place ne sont pas des comédiens ni des figurants, le plumage du poulet est présenté entièrement. Mallet, à travers ce type de plans, arpente le territoire, le décrit, le balise.

Le territoire est aussi nommé dans les nouvelles du recueil *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*. Casimir, un personnage de la nouvelle *How are you ?*, habite le même quartier que Lucía : «Il habite près de Waldman's, rue Saint-Laurent, à côté du Portugais qui plume les poulets vivants devant le client. Les cous et les pattes de poulet de sa soupe juive à l'orge viennent de là. Tout près, il y a les Quatre Frères, Warshaw, une fromagerie et toutes ces boutiques de produits étrangers à bon marché.»<sup>224</sup>

La façon de présenter Lucía par l'espace, en montrant l'intérieur de son appartement, son lieu de travail, les rues de la ville qu'elle parcourt et les commerces qu'elle fréquente, ressemble beaucoup à l'approche qui sera utilisée dans *Journal inachevé*. Ces petits morceaux de territoire appartiennent à Lucía, ce sont les premiers de la vie qu'elle se construit ici.

Dans une très belle scène, Lucía explique à Gaëtan ce que faisait l'Unité Populaire, comme construire des écoles et des centres communautaires, ou effectuer des travaux de canalisation, avec l'aide de la population et les moyens du bord. Elle raconte ensuite la difficulté d'être séparée de sa famille et de ses amis, éparpillés aux quatre coins de la planète. Lui écoute, pose des questions, tout en caressant doucement ses cheveux et en lui tenant la main. Pour Mallet, ce lien qui se tisse entre eux représente une première approche des Québécois, quotidienne : «Tremblay représente ce qu'a été pour les Chiliens, le Québec. Une personne

---

<sup>224</sup> *How are you ?*, dans *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, op. cit., p. 71.

chaleureuse, avec qui on est à l'aise et qui essaye de se rapprocher de nous par des choses simples, de tous les jours ; prendre une bière, souper ensemble, parler de ce qui nous arrive à un niveau direct et spontané, émotif.»<sup>225</sup>

Puis Lucía raconte, la voix étranglée, la douleur de perdre des amis, d'apprendre qu'ils sont morts, de la nécessité de se durcir pour ne pas souffrir. La caméra, à partir de ce moment où Lucía devient plus fragile, se fait très respectueuse ; l'image coupe et passe à un plan sur leurs mains enlacées, puis à un plan d'ensemble les surplombant. La caméra se détourne ensuite complètement vers le corridor, puis le plan suivant les montre de loin. On voit ici toute la sensibilité de Mallet, qui refuse l'intrusion par la caméra quand le sujet devient délicat et personnel. Le discours de Lucía se poursuit, le témoignage est intact, mais une distance respectueuse est préservée. Une telle approche contraste fortement avec celle privilégiée par la télévision, où la caméra s'empresse de s'approcher dès qu'une larme semble naître au coin de l'œil d'une personne interrogée. Mallet refuse ce genre de plans qui conduisent à l'insensibilisation du public : «Là on peut nous montrer n'importe quoi, on n'est pas touché. On est pas touché par ce qui arrive aux autres. [...] Ce n'est pas respecter la douleur. Une douleur, il faut la respecter. Et il faut arriver à s'éloigner, un petit peu, parce qu'on peut comprendre les choses d'une façon plus poétique.»<sup>226</sup>

La scène suivante présente un extrait d'une entrevue de Pinochet à la télévision, la même entrevue montrée dans *Je ne sais pas*, dans laquelle il réfute toutes les allégations de torture. On voit ensuite Lucía marchant dehors d'un bon pas ; la narratrice du début explique qu'après avoir vu cette entrevue, Lucía a finalement décidé d'accepter de raconter son expérience du coup d'État à la télévision. Son témoignage, très touchant, constitue la dernière scène du film :

[Silence]. Bon. Pour commencer j'étais pleine de questions, mais à la fois j'étais pleine de l'espoir que ça allait arrêter, que c'était pas vrai. Tout ça jusqu'au moment où j'ai su qu'Allende était mort. Je me souviens que j'étais dans la cuisine, je me suis accrochée aux murs, j'ai senti mes jambes, une sorte de trou à l'estomac, je me mis à pleurer ; c'est à ce moment que je me suis rendue compte que c'était pas réversible ça, c'est toute la sensation des choses qui pourraient pas tourner en arrière. C'était des milliards de visages effacés. C'était toute une joie, toute une énergie qui étaient écrasées d'un coup. Toutes les choses de peintures, de murales, de gens qui avaient

---

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

commencé à parler, de bouches qui riaient et qui étaient fermées d'un coup. C'était le visage de la mort. [Silence] C'était si inacceptable de voir que c'étaient justement des assassins et qu'ils nous traitaient comme des assassins, et qu'il fallait fuir, qu'il fallait se cacher, qu'on était plus des gens gais, des gens créateurs, qu'on était devenus des assassins. [Silence]. Cochonneries.

Ainsi, c'est une fois de plus pour contrer le discours officiel diffusé par Pinochet qu'un témoignage nous est livré. Même si elle doutait de l'utilité de son geste et malgré ses réserves, Lucía s'est décidée à parler. Cela fait écho à la propre démarche de la cinéaste : «c'est finalement la démarche que j'ai choisie aussi. Je crois que le fait même de faire un film est déjà un témoignage.»<sup>227</sup>

*Lentement* est un film tout en nuances, qui laisse filtrer une sensibilité particulière, attentive aux gestes, observant les émotions de près. La caméra enregistre les petites variations, comme le voile qui passe dans le regard de Lucía à quelques reprises. Le non-dit est aussi important que les paroles. Cette sensibilité, cette façon d'observer se retrouvent aussi dans les nouvelles, ainsi que dans *Journal inachevé*. Mallet explique sa vision :

On témoigne, on communique de la même façon que Lucía, sans paroles, avec les mots qu'il y a dans le film, avec des gestes, avec des expressions, avec un langage réduit, avec du silence, avec les mouvements de caméra. [...] Je pense que le silence est une expression en soi et les paroles n'ajoutent pas grand chose, ne nous révèlent pas tout ce qu'on veut dire et savoir.<sup>228</sup>

*Lentement* et les deux autres films qui composent *Il n'y a pas d'oubli*, abordés au chapitre quatre, contiennent beaucoup d'éléments tirés de la réalité, ce qui en fait des films dans l'«entre-deux», entre la fiction et le documentaire. Par exemple, dans *Jours de fer*, abordé précédemment, non seulement la lettre reçue par le personnage et les photos étaient authentiques, mais aussi son lieu de travail, l'usine de métallurgie Sidbec-Dosco, était une vraie usine. Le film met en scène les travailleurs de cette usine, et plusieurs plans s'attardent à montrer les étapes de la production, en durée réelle. Dans *J'explique certaines choses*, le comédien qui joue le professeur était un professeur au Chili. Dans *Lentement*, on voit les commerces de la rue Saint-Laurent, filmés de façon documentaire, et l'intérieur de l'appartement, qui reflète la réalité d'un appartement habité depuis peu et témoigne des idéaux de

<sup>227</sup> Propos de Marilú Mallet dans ERGAS, Alain, « «Il n'y a pas d'oubli», toute la mémoire du Chili », *op. cit.* p. 22.

<sup>228</sup> *Ibid.*

celle qui l'habite, par les affiches. Le témoignage de Lucía, également, se situe très près de la réalité ; il a été rédigé par Mallet à partir des nombreux témoignages recueillis pour faire *Je ne sais pas*.<sup>229</sup> De plus, les comédiens portent leurs vrais noms, ce qui renforce davantage l'ambiguïté par rapport à la posture du film, entre documentaire et fiction.

Cette façon d'entremêler fiction et réalité était relativement nouvelle à l'époque de la production, même si des films comme *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx et *À tout prendre* de Claude Jutra avaient déjà été faits. La cinéaste explique en ces termes sa vision de l'opposition fiction / documentaire :

Je pense que la fiction se construit à partir de la réalité, mais ces éléments réels se combinent, se composent pour créer une nouvelle situation. La fiction n'est pas tellement éloignée de la réalité, elle se nourrit du quotidien. Dans mon film, fiction et réalité se mêlent intimement : les acteurs c'est d'ailleurs un peu eux-mêmes, mais certains changements, certaines mises en situation différent de celles qu'ils vivent dans leur vie réelle, enrichissent et donnent plus de force à la «réalité» du film. [...] Je crois que dans mon film, la fiction et la réalité s'interpénètrent trop pour le définir et le limiter comme film de fiction.<sup>230</sup>

On constate, avec ce film, que la famille s'élargit lentement ; des Québécois concernés s'intéressent et écoutent. Cela témoigne de l'esprit général des années 1970, avec l'intérêt pour l'intervention sociale et la solidarité, et une prise de conscience collective. *Journal inachevé*, en 1982, porte le discours à un autre niveau. Il devient plus personnel, sans cesser de témoigner du coup d'État et de l'exil, et il continue d'interroger le cinéma en brouillant les limites entre le documentaire et la fiction.

#### 5.4 : JOURNAL INACHEVÉ

*Journal inachevé* est touchant de sincérité ; après les témoignages sur le coup d'État et la torture de *Je ne sais pas* et *Lentement*, ce film dévoile une facette personnelle de l'exil : le quotidien, le privé. On sent tout au long du film que la

---

<sup>229</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>230</sup> Propos de Marilú Mallet dans ERGAS, Alain, « «ll n'y a pas d'oubli», toute la mémoire du Chili », *op. cit.* pp. 21-22.

cinéaste fait un effort considérable pour arriver à se livrer à la caméra, et en définitive, ce film sera pour elle une sorte d'autorévélation.

*Journal inachevé* est l'aboutissement d'un autre projet, intitulé *Les Lettres*. L'idée de départ était un échange de lettres filmées, un «ciné-dialogue», entre Mallet et une amie cinéaste, une Chilienne en exil à Paris.<sup>231</sup> Les thèmes de l'exil et de l'immigration devaient naturellement être au cœur de ce projet, étant donné la situation spécifique des cinéastes. Dans son mémoire de maîtrise, Mallet explique que cette forme épistolaire est à la fois «le langage naturel de l'exil», et une façon propre aux femmes de s'exprimer : «La correspondance a été chez les femmes l'une des premières tentatives de confesser leurs états d'âme, leurs méditations sur la vie, sur la mort, sur l'amour, sur leurs craintes et leurs espoirs.»<sup>232</sup> En adoptant cette forme, Mallet poursuivait une idée précise : ancrer le film dans l'intimité et le quotidien, et développer ainsi un mode d'expression subjectif et féminin.<sup>233</sup>

Divers problèmes ont eu raison des *Lettres* : lenteur de la partie française, faillite de la maison de production québécoise, problèmes de droits d'auteurs, etc.<sup>234</sup> Mais Mallet n'a pas abandonné la partie, et le projet de départ a évolué pour devenir *Journal inachevé*, qui conserve l'esprit et les visées des *Lettres*. Intimité et subjectivité enrobent tout le film ; le regard est intuitif, émotif, et basé sur des faits secondaires, à l'instar des premières expressions de femmes dans les lettres et les journaux de vie. Les femmes, historiquement, remarque Mallet, «n'étaient pas sur la place publique, mais elles parlaient toujours des faits secondaires, de leur maison, des petits détails de leur vie quotidienne, de leur relation amoureuse... Et ça c'était tout aussi valable pour parler du principal.»<sup>235</sup> Autrement dit, à travers le quotidien et l'intime, on rejoint l'universel : «ici la vie privée devient politique, quand sur un mode quotidien, ce sont les problèmes collectifs qui sont touchés, et qui occupent une place centrale : les problèmes de l'exil et d'un nouveau pays, problèmes de la femme. Dans un nouveau langage cinématographique, l'intimité devient publique.»<sup>236</sup>

---

<sup>231</sup> MALLET, Marilú, *Journal intime filmé*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985, p. 2.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>235</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>236</sup> MALLET, Marilú, *Journal intime filmé*, *op. cit.*, pp. 72-73.

Dans *Journal inachevé*, le regard de la cinéaste pointe d'abord vers l'intérieur, mais se pose aussi sur le Québec :

*Journal inachevé*, c'est un voyage par des états d'âme, à un moment précis de la vie des personnages ; et dans un lieu précis, car je voulais montrer le Québec comme je le vois ; étrangère, mon regard portait, dans mes premiers films, sur des «étrangers», sur «les autres» ; maintenant, c'est le regard d'une «autre» sur le Québec.<sup>237</sup>

Par bribes, petit à petit, des morceaux de l'univers montréalais de Mallet nous sont présentés. L'introduction du *Journal* commence sur des diapositives de Montréal, puis de la maison où elle habite. Sur une musique de guitare – jouée par le frère de la cinéaste – la caméra nous fait découvrir l'intérieur de cette maison, pièce par pièce, en s'attardant sur ceux qui s'y trouvent, le frère, la mère, en détaillant les tableaux, les objets. En voix off, Mallet raconte ses premières impressions :

Au commencement, j'aurais voulu que quelqu'un m'explique cet endroit bien organisé, bien ordonné, bien propre. Au commencement, avant que mon frère n'arrive avec sa guitare, que ma mère n'éparpille ses tableaux un peu partout, avant que nous n'achetions cette maison et n'aménagions nos appartements, j'ai été étonnée par le calme, par le silence des gens. J'ai été surprise par la tranquillité des après-midi chaque dimanche. J'aurais voulu un peu de chaleur, des bousculades, même de la poussière. Au commencement, je pensais que tout était provisoire, que je n'étais pas ici chez moi, que j'allais bientôt retourner au Chili. Je songeais aussi que ma mère aurait pu installer sa maison partout, et nulle part. Un artiste peut s'enraciner où il vit et ne peut habiter que le lieu de son travail.

La caméra montre la mère en train de peindre. La musique de la guitare s'estompe, chassée par le bruit de pas des militaires et de tirs de mitraillettes. Un court instant, on voit trois personnes – dont Mallet – face à un mur, en mains en l'air ; un souvenir traumatisant qui refait surface, quelques secondes. La guitare revient, la voix de Mallet poursuit : «En même temps, je cherchais un endroit d'où on ne me mettrait pas à la porte, où tout serait mis en place pour recommencer de nouveau. Au commencement, comme on n'a pas de pays, on s'occupe de la maison, on fait de la décoration, on rénove.» La caméra continue d'arpenter l'appartement. «Je pensais qu'être enraciné, c'était d'avoir une culture et une manière de vivre, que cela voulait dire se sentir chez soi, appartenant à quelque chose, et des choses nous appartenant.» On voit un petit garçon assis dans son lit avec des livres. «Quelques fois, je me demande à quoi s'enracinera Nicolas.»

---

<sup>237</sup> Anonyme, «Marilú Mallet : un voyage par états d'âme», entretien avec M. Mallet dans *Format Cinéma*, no 25, mars 1983, p. 3

La caméra nous montre ensuite la cuisine, avec les fenêtres inondées de soleil. «Ici, je m'enferme plusieurs mois chaque année. Je laisse passer les orages, la neige, et les trop plein de soleil. Je vis à l'intérieur.» La caméra détaille une petite toile représentant Marilú et son mari, le cinéaste Michael Rubbo, en habits de noces ; Marilú n'a pas de visage. L'image de cette peinture reviendra ponctuer le film à quelques reprises, au travers des bribes de leurs conversations, alors qu'il devient de plus en plus clair qu'une certaine distance s'est installée entre eux ; il est très rationnel, elle est plus émotive et suit ses intuitions.

Cette partie plus introductive en voix off se conclut ainsi. Le film présente ensuite des fragments de la vie au quotidien de la cinéaste, entrecoupés par de brèves images du coup d'État, de morts et de prisonniers, accompagnées du son des pas cadencés des militaires et de bombardements, tels des souvenirs à vif. Une image d'un joueur d'orgue de barbarie revient également à plusieurs reprises, représentant un souvenir d'enfance, et évoquant une certaine image du Chili traditionnel, avec plusieurs petits métiers ambulants et un rythme de vie nettement moins rapide que celui du Québec.<sup>238</sup>

Les divers fragments présentent les proches de Marilú, les lieux qu'elle fréquente, son travail, les trajets en auto dans les rues et ruelles de Montréal, en hiver. On la voit avec son fils, on voit sa mère qui peint, son frère qui joue de la guitare. On assiste à une soirée avec des amis exilés, pendant laquelle ils lancent des vers improvisés<sup>239</sup> ; tout le monde rit ou réagit, sauf Michael et Nicolas, qui ne comprennent pas l'espagnol. L'incompréhension du mari est encore plus gênante du fait que dans l'un de ces vers, il est question de l'un d'eux qui a un faible pour Marilú. On voit également Salvador, un ami chilien à qui on vient de refuser le statut de réfugié et qui est angoissé à l'idée de devoir retourner au Chili. Marilú rencontre son amie d'enfance, Isabel Allende, la fille du président déchu Allende. Ensemble, elles regardent des vieilles photos de leur vie au Chili. Isabel raconte comment s'est passé le coup d'État pour elle et ses sœurs, qui ont dû quitter leur père peu avant le bombardement de La Moneda, le palais présidentiel. Dans un autre plan, elles marchent dehors en discutant ; Isabel s'étonne que Marilú parle à son fils en français.

---

<sup>238</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>239</sup> Ce jeu s'appelle «payas».

Les séquences sont de différentes longueurs et leur montage n'obéit pas à une quelconque règle, si ce n'est de refléter la subjectivité de Mallet : «c'est une trame qui évolue et se développe selon des accidents de parcours. Dans un journal, une pensée, un souvenir, une question peuvent glisser rapidement ou au contraire appeler à un long développement.»<sup>240</sup> Les fragments sonores et visuels qui s'emboîtent reflètent l'intériorité de Mallet ; ici le vent rappelle la dureté du climat, là une promenade au centre commercial illustre l'étonnement devant cette société d'abondance. À tout moment le passé ressurgit, s'incruste dans le présent : le joueur d'orgue de barbarie qui ponctue le film, les brèves apparitions de militaires, la toile représentant les quatre cerveaux (les cerveaux des militaires ayant fomenté le coup d'État). Le son n'est pas soumis à l'image, et le montage des deux est utilisé pour illustrer des états d'âme particuliers. Comme l'explique Mallet, l'idée était de «reconstruire [...] certaines sensations que j'avais à l'époque, mais le montrer d'une manière personnelle.»<sup>241</sup> Selon Sharyl Bartlett, la démarche exploratoire de Mallet appelle cette forme particulière très subjective : «Involved in a self-reflexive, exploratory process, Mallet cannot impose a linear, unified, distanced and closed perspective on her film ; she therefore creates a collage of experiences, memories, thoughts, sounds, people and images.»<sup>242</sup>

*Journal inachevé* contient aussi plusieurs bouts de conversations avec son mari. Ces dialogues, très souvent en voix off, accompagnent tout le film, et sont l'occasion pour Marilú d'exprimer sa vision de l'exil. Ils témoignent aussi d'une certaine tension entre eux, et ultimement d'une incompatibilité de caractères.

Le mari se prête au jeu du documentaire, et essaie en même temps de l'aider dans sa démarche de révélation personnelle ; il la questionne, la pousse dans ses retranchements : «You know you have said almost nothing about you, your personal life. Why ?», lui demande-t-il à un certain moment. Elle ne répond pas. À un autre moment : «Why don't you talk about the past a bit ?». Elle répond : «Je suis née à Santiago, après, j'ai...disons que...». Elle est incapable de se révéler de cette façon, en parlant directement à la caméra. Elle réussit plus à le faire quand elle

---

<sup>240</sup> MALLET, Marilú, *Journal intime filmé*, op. cit., p. 72.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>242</sup> BARTLETT, Sharyl Elizabeth, « Marilu : The Camera's « I » », in *See Through Her Own I's : Women's Quest for Personal, Social and Spiritual Wholeness in Four Contemporary Canadian Narratives*, Mémoire de Maîtrise, Université de Carleton, 1987, p. 53.



discute avec lui, quand elle tente de lui exprimer ce qu'elle vit et ressent par rapport à sa situation d'exilée.

Dans une scène où les deux sont allongés au lit, elle dans les draps et lui tout habillé, par-dessus les draps, elle se désole de voir que peu à peu, elle change et devient indifférente, elle se dépolitise. Elle a l'impression d'être dans un «endortoin». Elle sent qu'elle ne participe pas à la société ici, qu'il n'y a pas la vie collective qu'il y avait au Chili ; c'est un vide, quelque chose qui lui manque. Lui l'écoute doucement mais ne semble pas tout à fait saisir ; il tente plutôt de rationaliser : «It's natural... Maybe you've had enough already, before...».

Cette incompréhension se manifeste dans plus d'une scène. À un moment, on voit défiler le paysage par le pare-brise de leur auto. En voix off, elle lui explique qu'elle veut s'enraciner, s'attacher à un pays. «Je le veux ! JE LE VEUX, je l'ai décidé, DÉCIDÉ.» Il ne répond que «Good for you, good for you.». Elle poursuit : «C'est pas comme toi. Toi, tu aurais dû aller au Japon. Je ne sais pas ce que tu fais au Québec. C'est français. Parce que même moi, je travaille en français, je me suis intégrée.» Un peu acerbe, il rétorque : «You're very well integrated. All right, so let's not have any bullshit about exile !»

Il ne vit apparemment pas la séparation d'avec son pays d'origine avec un sentiment de perte ou d'angoisse ; d'ailleurs son exil est volontaire – il a quitté l'Australie pour venir travailler à l'ONF – alors qu'elle a dû fuir le Chili pour échapper à la répression.

De plus, il ne semble pas éprouver la même difficulté qu'elle à être dans l'image, à parler directement, même s'il ne sait pas trop ce qu'elle attend de lui, ni où elle s'en va avec son film. Ce dernier point sera d'ailleurs un motif de discorde, qui culminera dans la scène la plus forte du film ; lui, rationnel, raisonné, estime qu'elle devrait définir clairement s'il s'agit d'un documentaire ou d'une fiction, et agir selon les règles de l'un ou l'autre – soit capter des moments de vérité, soit suivre un scénario. Elle s'emporte :

C'est ma vérité, ma façon de faire le film, je le fais comme je veux. C'est ma culture, je veux m'exprimer comme je veux. Je ne veux pas être imposée [...] Je sais ce que tu vas dire, tu dis toujours la même chose... On a passé des années à m'imposer une façon de vivre. [...] Pourquoi il faut définir un sujet ? Pourquoi il faut définir un film ? Pourquoi il faut définir si c'est un documentaire ou si c'est une fiction ? Pourquoi ?

Il lui demande alors pourquoi elle refuse de parler de ce qui leur arrive : elle, exilée, seule, elle rencontre quelqu'un, se marie. «You married the wrong person ! Two cultures who can't live together, now THAT's exile !» Elle fond en larmes, et explique qu'elle n'est pas capable de se montrer dans son film. Le plan suivant, très court, montre Michael, face à la caméra. «Come on ! [l'invite-t-il dans le plan ?] You want the thruth situation now or the... [il sourit, la suit des yeux]. And now, we're probably gonna get a divorce.». Son sourire faiblit.

Puis la caméra détaille longuement les lieux, dans une sorte d'inventaire qui exprime la tristesse de la rupture : la rue et les arbres enneigés vus de la fenêtre, le lit défait, la toile des quatre cerveaux, sa mère qui peint, les toiles, l'appartement, la chambre de Nicolas, où celui-ci prend son père par le cou. En voix off, on entend Marilú : «Michael, j'ai peur. Qu'est-ce qu'on va faire maintenant, avec Nicolas ?». La caméra détaille la chambre de l'enfant.

Le dernier plan les montre tous les trois, de loin, marchant avec un traîneau au pied du Mont-Royal. En voix off, Marilú et Michael discutent de ce qui arrivera avec Nicolas. La caméra les suit un moment, toujours de loin, puis s'éloigne. Ce dernier plan – les personnages s'éloignant dans la neige, tout petits dans l'image – rappelle la fin de *J'explique certaines choses*, le premier volet de *Il n'y a pas d'oubli*. Lorsque le professeur meurt, le reste du groupe l'enterre très sobrement, en versant un peu de vin sur la terre, dans le cimetière de Côte-des-Neiges. Le plan s'éloigne, les quatre marchent dans la neige, un derrière l'autre, jusqu'à sortir complètement du cadre.

La posture du film, entre documentaire et fiction, a été très remarquée à l'époque de sa sortie. Le langage créé par Mallet, qui oscille entre la mémoire des sens et le regard subjectif, qui emboîte des fragments et met le passé et le présent au même niveau, est tout à fait personnel et original. Michel Euvrard estimait, à l'époque de sa sortie, que *Journal inachevé* s'inscrivait dans une «troisième voie», ni documentaire ni fiction :

*Journal inachevé* est un autre de ces films éclatés, non-linéaires, non «dramatiques» qui jalonnent la recherche de cette «troisième voie» défendue ici même par Jean Chabot et dans lesquels il s'agit de faire entrer ce qu'auraient exclu l'ordre linéaire de la narration (la fiction conventionnelle) ou la vie vécue et le déroulement sans retour du temps réel (le documentaire) : ce qu'on a perdu, ce qui échappe, ce qu'on cherche, ce

qui vous manque et ce qu'on désire, ce qu'on aime et ce qui fait mal, en saccades de vécu et en vagues de rêve, en gerbes, en faisceaux, en nébuleuse...<sup>243</sup>

Mallet, selon ses dires, voulait «construire une fiction avec du documentaire»<sup>244</sup> : les personnages sont des personnes réelles, mais le film obéit à une construction subjective, par un travail sur l'image et le son qui le place du côté de la fiction. Cette forme inédite vient subvertir les catégories traditionnelles qui séparent documentaire et fiction, et interroge les notions mêmes de réalité et de vérité. Comme le remarque Brenda Longfellow, l'usage de pratiques discursives hétérogènes résulte en un «text which refuses to grant the status of truth to a given discourse, a text which calls attention to each as a construction within representation.»<sup>245</sup> Ces propos trouvent écho dans ceux de Bartlett :

By privileging a subjective, female enunciating voice in a partially documentary film, Mallet throws into question the façade of Truth usually accorded to this genre. [...] Her insistence on expressing a feminine, subjective view of reality asserts that the status of Truth cannot be accorded a single discourse ; rather, that many perspectives must be recognized as important parts of the whole.<sup>246</sup>

Cette forme de résistance aux pratiques dominantes est l'un des traits qui placent clairement de *Journal inachevé* dans le cinéma accentué. Entièrement habité par la présence de la cinéaste, fait de manière artisanale, hybride et multilingue, *Journal inachevé* est un film où le privé devient politique ; du quotidien, de l'intime, on accède au collectif, à l'universel.

*Journal inachevé* est vraiment très touchant par le dévoilement de la cinéaste ; malgré les détours qu'elle emprunte, son hésitation à être vue et sa nette préférence à être derrière la caméra, elle arrive à communiquer toute sa sensibilité, par petites bribes, par petites touches, un peu comme elle arrivait à communiquer la sensibilité de Lucía dans *Lentement*. Elle ne dévoile pas les détails de sa vie au Chili, avant et après le coup d'État. Ces thèmes sont largement abordés par le biais d'autres personnes, réelles ou fictives, dans les films et les nouvelles précédents. La

---

<sup>243</sup> EUVRARD, Michel, «Journal inachevé, pour vivre ici», *Format Cinéma*, no 25, mars 1983, p. 4.

<sup>244</sup> MALLET, Marilú, *Journal intime filmé*, op. cit., p. 75.

<sup>245</sup> LONGFELLOW, Brenda, «Feminist Language in Journal Inachevé and Strass Café», dans WEES, William C et Micheal DORLAND (ed), *Words and Moving Images, Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Montréal, 1984, pp. 87-88.

<sup>246</sup> BARTLETT, Sharyl Elizabeth, op. cit., pp. 75-76.

vérité du film est plutôt la vérité du moment capté dans la vie des personnages et la catharsis provoquée par le tournage.

Mais au départ, il n'était pas prévu qu'elle joue elle-même dans le film ; c'est parce qu'elle n'a pas obtenu les fonds pour une fiction qu'elle a du jouer son propre rôle dans le film.<sup>247</sup> Cela peut étonner, d'autant plus que la présence de la cinéaste dans son œuvre est marquante, déterminante ; elle confère une force réelle au propos. C'est finalement parce que les personnages sont des personnes réelles que la démarcation entre fiction et réalité est si mince et troublante. Près de trente ans après avoir été réalisé, ce film n'a rien perdu de sa force et de sa pertinence.

### 5.5 : LES COMPAGNONS DE L'HORLOGE-POINTEUSE

À l'époque où elle s'évertuait à développer une expression intime, féminine avec *Journal inachevé*, Mallet travaillait également à l'écriture d'un recueil de nouvelles sur le Chili de la dictature, *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*. Les cinq nouvelles qui composent ce recueil entremêlent des voix féminines et masculines pour parler du Chili de l'Unité Populaire, au seuil du coup d'État, puis de la vie qui bascule dans la dictature. Il est question, notamment, de torture et des démarches kafkaïennes pour sortir du pays. Ces voix parlent aussi du Québec, du recommencement ailleurs. En ce sens, ces nouvelles forment un récit collectif sur le Chili et l'exil, qui vient compléter d'une certaine façon le récit intime, privé de *Journal inachevé*.

*Les compagnons de l'horloge-pointeuse* jette une lumière crue sur le drame chilien. Plusieurs passages très durs relatent l'arbitraire qui gouverne une dictature, et l'horreur insondable qu'ont vécue les prisonniers politiques : conditions de détentions misérables, séances de torture, déchéance physique et mentale. Le récit, à travers les diverses histoires personnelles des personnages, va beaucoup plus loin dans la description de l'indicible que des films comme *Lentement* ou *Journal inachevé*, qui opèrent plus au niveau du non-dit, du poétique, qui évoquent sans tout dire.

---

<sup>247</sup> Ibid.

La nouvelle *Les chapeaux vietnamiens*, citée précédemment, relate une année de détention dans la vie de Vera, un jeune homme qui avait sympathisé avec l'Unité Populaire. Il décrit la promiscuité avec les autres détenus («dix-huit dans une cellule occupée normalement par quatre !»), l'absence d'hygiène et de nourriture adéquate. Il raconte comment un jour, les militaires ont commencé à appeler vingt-cinq prisonniers chaque jour, pour les soumettre à un interrogatoire qui se transformait en séance de torture. L'attente, la peur d'être appelé devenait insoutenable :

Je n'ai pas dit un mot de toute la journée. Ils ont apporté la soupe de rillettes. Je me sentais minuscule, écrasé, impuissant : j'étais ce qu'ils avaient fait, un être qui attendait. Attendait quoi, je me le demandais. Qu'ils m'arrachent les dents, les ongles, les cheveux. Les méninges me tournaient à plein régime. Arrête, arrête, maudite machine, je me disais. Je me suis recouché. Je n'étais pas capable de tenir mes paupières fermées. J'avais les yeux ouverts, exorbités. L'œil droit qui bougeait tout seul. Je l'ai touché pour voir si c'était vrai ou si je devenais fou.<sup>248</sup>

Puis le tour de Vera est venu, il a été appelé. Le protagoniste raconte les heures précédant son premier interrogatoire :

Là, on a attendu au soleil, les mains en l'air, entourés de militaires et de mitraillettes. Ils nous ont placés près de la chambre des tortures pour qu'on entende bien les cris et les coups. Des cris déchirants, souvent les mêmes.

- S'il vous plaît, tuez-moi.

Ou alors :

- Laissez-moi tranquille !

Ils nous appelaient un par un et on restait à l'intérieur à peu près une heure. Les cris s'atténuant à mesure que le temps passait et à la fin, c'était des sons faibles, lointains. On entendait aussi des coups secs sur le sol, comme avec des sacs de petits bois. Après, ils les jetaient dans la cour, saignants, à moitié nus.[...] Voir des hommes sans dents, la bouche déchirée, les lèvres bouffies ; être là, toujours au soleil, à attendre, les mains en l'air, sans manger, sans boire, ni aller aux toilettes. J'avais peur.<sup>249</sup>

Il décrit ensuite son premier interrogatoire, proprement insoutenable ; œil écrasé, coups de matraque, chocs électriques à la bouche et aux testicules. Puis il relate comment les militaires ont brisé la colonne vertébrale d'un prisonnier qui lui avait passé sa chemise sur la figure, pour essuyer le sang. Toutes ces descriptions détaillées de l'horreur inscrivent et témoignent des agissements du régime de

<sup>248</sup> *Les chapeaux vietnamiens*, dans *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, nouvelles, op. cit., p. 89.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 93.

Pinochet, et interpellent les lecteurs pour qu'ils se révoltent, pour qu'ils réagissent face à ces violations des droits fondamentaux.

*Les chapeaux vietnamiens* traite aussi de l'impossibilité pour les prisonniers politiques de réintégrer la société chilienne une fois libérés. Vera, libéré faute de charges retenues contre lui, tente tant bien que mal de travailler pour faire vivre sa famille. Mais il est fiché : il perd son emploi et n'a pas droit au chômage, les gens le fuient, de peur de s'attirer des ennuis ; il est brûlé. Il n'a d'autre choix que de s'exiler. Il entreprend donc des démarches pour sortir du pays, et espère s'envoler pour le Canada. Il se démène dans les méandres administratifs durant des semaines, redoutant toujours une catastrophe à brève échéance.

La nouvelle se termine sur un réveil en sursaut : Vera, habitant désormais au Québec, rêvait qu'il retournait au Chili et ne pouvait plus jamais en sortir. La dernière pensée, qui conclut aussi le recueil, interpelle directement le lecteur, l'invite à remettre en question sa vision de l'Autre, à réfléchir au sort des immigrants :

Je me suis lavé, je me suis habillé et j'ai marché jusqu'à la rue Saint-Laurent. Les magasins étaient fermés. J'ai pris le 55. Il était vide mais à mesure qu'il avance, des passagers montent. Deux Haïtiens qui travaillent à la même place que moi m'ont salué et je leur ai répondu. Je regarde dehors la rangée de manufactures et je me dis que la moitié du Canada, c'est du monde comme moi, obligé d'abandonner leur pays pour un misérable travail de fabrique.<sup>250</sup>

La nouvelle *How are you ?* pose également un regard sur la condition d'immigrant au Québec. Elle relate le rapprochement entre une Chilienne et un juif polonais : «Tous les deux réfugiés. Tous les deux sans passeport. Avec des manteaux trouvés dans la poubelle. À essayer de nous adapter.»<sup>251</sup> Ils se sont rencontrés à l'école de langues, en plein hiver : «Station Berré puis direction Longueuil, ensuite un autobus plein de Grecs, d'Arabes, de Portugais, de Pakistanais, etc., tous bleus de froid. Un vrai rêve ! Quarante-cinq dollars par semaines pour apprendre l'anglais. Il était de Lodz ; moi, de Valparaiso. Il était parti de Pologne parce qu'il était juif ; moi, c'était les militaires.»<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>251</sup> *How are you ?*, dans *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, op. cit., p. 69.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 70.

Leurs conversations portent au début sur la météo et les gens d'ici : «La neige pendant sept mois, le vent glacé qui transperce... Et le monde d'ici, tellement simple... Ils ne s'intéressent à rien ni à personne pour ne pas se compliquer la vie.»<sup>253</sup> Cette critique fait écho aux propos de Mallet, cités précédemment, qui déplorait le manque de curiosité des Québécois.

*How are you ?* relate également la difficulté de se rapprocher physiquement de quelqu'un quand le passé récent est rempli d'événements traumatisants :

Il a rallumé. À travers mes larmes, je l'ai vu, nu, avec d'énormes cicatrices sur une épaule et un bras. Lui découvrait les marques sur ma poitrine et mon dos. [...] Nous nous sommes enlacés, nous cherchions sur nos corps d'autres traces de douleur et de violence. Il a éteint et l'obscurité nous a poussés sous les draps. Nous nous embrassions en pleurant, tous les deux solitaires, chacun dans son passé, dans son avenir et nous nous sommes endormis ensemble, l'un à côté de l'autre, tout seuls dans le même piège.<sup>254</sup>

Ce passage se rapproche un peu plus de la sensibilité des films. La description de l'horreur est moins explicite, mais la violence est là, dans les traces qu'elle laisse sur le corps, tangibles.

Ces nouvelles s'inscrivent dans la démarche de Mallet face à l'exil. À travers plusieurs voix, elle raconte, atteste de ce qu'on vécu les partisans de l'Unité populaire et contribue ainsi à contrer l'histoire officielle, une fois de plus. En même temps, elle pose un premier regard sur le Québec et interpelle les Québécois. Deux décennies plus tard, son regard plongera au cœur même du Chili pour, peut-être, en finir avec cette question.

## 5.6 : LA CUECA SOLA

Plus de vingt ans après avoir réalisé *Journal inachevé*, Marilú Mallet revient sur l'histoire du Chili avec son film *La Cueca Sola* (2003). La Cueca est la danse traditionnelle du Chili. La Cueca Sola est une variante qui est devenue l'emblème de la lutte contre la dictature de femmes qui ont perdu leur père, leur fils, leur frère ou leur mari. Comme elles n'ont plus de partenaires, elles dansent seules.

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 79.

Le film s'ouvre sur une mention écrite, qui nous place d'emblée dans la démarche personnelle de Mallet face à l'exil : «Ce film est le premier que je tourne dans mon pays natal, le Chili, après 30 ans d'exil. J'ai voulu suivre les traces de quelques femmes et raconter leur histoire.» *La Cueca Sola* présente cinq femmes, jeunes et vieilles, qui ont toutes souffert d'une façon ou d'une autre de la dictature et qui, chacune à leur manière, ont contribué, et continuent de le faire, au rétablissement de la démocratie et d'une culture des droits de la personne.

À travers les histoires personnelles de ces femmes, le film retrace l'histoire du Chili des trente dernières années: le coup d'État, les années de répression, les manifestations de femmes et d'étudiants, la défaite électorale de Pinochet en 1990, puis le douloureux travail de réconciliation nationale, avec tout ce que cela implique au niveau de la mémoire collective.

La première femme est Moyenei Valdés, une jeune chanteuse et musicienne dont les parents étaient des militants au sein du Parti socialiste. Son père fut assassiné en 1989, après les pires années de la dictature, d'une balle dans le dos alors qu'il s'enfuyait après avoir été surpris à faire un simple graffiti. Les chansons de Valdés, qui expriment ses réflexions sur la vie et ses espoirs pour le Chili, accompagnent tout le film.

Il y a aussi Monique Hermosilla, une professeure retraitée, arrivée enfant de la Belgique avec ses parents. Surprise avec un jeune homme d'origine italienne qui sautait le mur de l'ambassade d'Italie pour y trouver refuge, elle fut arrêtée, puis torturée, affamée et violée par les militaires. Son histoire et celle de tant d'autres femmes commence à peine à être connue au Chili ; jusqu'à tout récemment elles n'osaient pas parler, et quand elles le faisaient, personne ne les croyait. Dans une scène du film, cette vieille dame raconte que lors d'un examen médical avec un jeune médecin, elle voulut lui faire comprendre sa difficulté à subir un examen gynécologique, en raison des mauvais traitements subis lors de sa détention. Elle tentait de le faire à mots couverts, «vous savez, docteur... ». Peine perdue, il n'avait pas la moindre idée de ce à quoi elle faisait allusion. Ceci soulève une fois de plus la question essentielle de l'histoire enseignée. Une autre question centrale abordée à travers l'histoire de cette femme est celle de l'importance d'en finir avec l'impunité.



Elle raconte que lors de l'arrestation de Pinochet à Londres, en 1998<sup>255</sup>, un poids énorme s'est enfin levé de ses épaules et de celles des victimes.

Une autre femme est Carolina Tohá, jeune députée du Parti pour la démocratie (du président Lagos, au pouvoir au moment du tournage) et fille de José Tohá, ministre de la Défense sous Allende, assassiné quelques mois après le coup d'État. En plus de travailler à mettre en place plusieurs réformes promises par son parti, elle essaie de sensibiliser les gens à l'importance d'assumer le passé, d'en tirer des leçons et de les transmettre aux jeunes générations, afin de faire en sorte que de tels événements ne puissent jamais plus se produire au Chili. On la voit s'adressant à la foule, rassemblée symboliquement au Stade national lors de la journée internationale contre la torture.

Il y a également Estela Ortiz, militante socialiste, dont le père et le mari furent assassinés par la dictature. Son père disparut en 1973, et ce n'est que 24 ans plus tard que ses restes furent retrouvés ; son mari fut arrêté à la porte du collège de leurs enfants, puis décapité le soir même, le 29 mars 1985. Un film d'archives particulièrement émouvant, tourné au lendemain du drame, est intégré à *La Cueva Solo*. On y voit Ortiz, visiblement accablée par la douleur, appelant les Chiliens au soulèvement : «[...] ¡Tenemos que cambiar este país una vez por toda! ¿Hasta cuando seguir dialogando con los assessinos? ¿Hasta cuando seguir matando nuestro pueblo? [...] Por favor, ¡Levantase!»<sup>256</sup> Aussi douloureuse puisse être son histoire, elle se réjouit au moins du fait que les Chiliens aient fini par vaincre cette culture de la mort.

Il y a enfin Isabel Allende, fille du président Salvador Allende, mort le jour du coup d'État, aujourd'hui présidente de la chambre des députés. Un extrait d'archives montre son retour triomphal au Chili, en 1988, sous les acclamations de la foule. Dans une scène, on voit la maison familiale, où elle habite et qu'elle tente de conserver le plus possible dans son état d'origine. Un extrait de *Journal inachevé*, dans lequel Allende relate sa journée du 11 septembre 1973, est repris dans ce film. D'autres échos sont présents : un plan montre le joueur d'orgue de barbarie de

---

<sup>255</sup> Pinochet fut arrêté à Londres et assigné à résidence en octobre 1998 après qu'un mandat d'arrêt international eut été lancé contre lui par deux juges espagnols pour crimes contre l'humanité. Libéré en 2000 pour des raisons de santé, il est mort en 2006 sans avoir été jugé.

<sup>256</sup> «Nous devons changer ce pays une fois pour toutes ! Jusqu'à quand continuerons-nous le dialogue avec des assassins ? Jusqu'à quand notre peuple se fera-t-il tuer ? S'il-vous-plaît, levez-vous !» (traduction libre)

*Journal inachevé*, et une photo de prisonniers alignés au sol, menacés d'être écrasés par un char militaire est reprise de *Je ne sais pas*.

Le film alterne entre les séquences sur ces femmes aujourd'hui, racontant leur histoire personnelle, illustrant ce qu'elles font et comment elles s'impliquent face à tout ce qu'elles ont vécu, et de nombreuses images d'archives, films et photos, retraçant les moments forts de l'histoire du pays. À travers ces archives, le film témoigne de la répression passée, mais surtout, et de manière très significative, il témoigne de la résistance, en particulier celle des femmes. On voit plusieurs manifestations, petites et grandes, qui témoignent du courage des femmes. Elles risquent gros en s'affichant publiquement contre la dictature, mais elles osent le faire quand même. Dans l'une de ces manifestations, des dizaines de personnes se tiennent, immobiles, silencieuses, une photo d'un proche disparu à la main, avec la même question écrite sur chaque affiche : «¿Donde están ?» (Où sont-ils ?), et une grande banderole : «¿Donde están nuestros familiares ?» (Où sont nos proches ?).

Il y a aussi des plans plus poétiques dans lesquels des femmes dansent la Cueca Sola, avec une chemise blanche entre les bras, représentant leur partenaire absent. Une très belle scène, en noir et blanc, montre plusieurs femmes habillées de noir dansant la Cueca Sola, après s'être présentées une à une – je suis fille de..., mère de..., femme de..., sœur de..., - leur voix et leur visage se chevauchant et s'entremêlant, exprimant le si grand nombre de morts et de disparus.

*La Cueca Sola*, en plus d'ouvrir les yeux sur un passé difficile à assumer, offre un message chargé d'espoir ; les gens s'en sortent, il est possible de survivre à un tel drame. Il est possible de s'en sortir individuellement, mais aussi collectivement, car ultimement, la résistance à petite échelle a fini par avoir raison de la dictature. Mallet avait été frappée par la force et la capacité de résilience des gens, et c'est ce qu'elle avait voulu traduire dans ce film :

Les gens sont très positifs. Moi j'avais trouvé ça extraordinaire. Les femmes qui ont eu des vies très dures ne se dépriment pas devant le drame. Elles reprennent force, elles deviennent plus fortes. Et ça c'était une leçon à prendre et partager avec le reste du monde, dans le sens que moi comme d'autres au Québec, on se fait des problèmes avec des petites choses, et on déprime pour de petites choses. On accumule des petites déprimés avec des choses qui ne sont pas importantes. Et là-bas, il y avait vraiment des choses importantes, mais quelqu'un m'a dit : mais c'est beaucoup plus difficile, vraiment, de se reprendre là-bas en Amérique du nord même si c'est

des petites choses, car c'est des petites choses tout seul. Et là-bas, c'est un drame national ; tout le monde se met ensemble pour vraiment s'en sortir. Et vraiment, c'est vrai. [...] c'est un drame collectif, mais finalement on s'en sort.<sup>257</sup>

À travers ce film, Mallet revisite l'histoire de son pays et revit les moments manqués durant son absence. Elle participe également à la création de l'Histoire, en apportant un regard inédit qui révèle l'importance du rôle des femmes, et en dévoilant certains aspects refoulés ou méconnus. Et finalement, elle contribue à la réflexion sur des questions centrales comme la réconciliation, l'impunité et l'histoire enseignée. *La Cueca Sola*, avec le message d'espoir qu'il porte, apparaît comme une façon de boucler la boucle de l'exil. Non pas que Mallet se soit réconciliée avec l'époque de la dictature, car comme elle le dit elle-même : «c'est pas qu'on se réconcilie, on ne se réconcilie pas. Non, je ne me réconcilierai jamais, puisque moi j'ai aimé mon pays, et j'ai beaucoup d'amis qui... bon, et c'est quand même ma culture.»<sup>258</sup>. Mais *La Cueca Sola* offre vraiment un regard tourné vers l'avenir. Les derniers plans du film font une sorte de bilan et montrent entre autres les cinq femmes, avec leurs bébés et enfants, sur une chanson de Moyenei Valdés chargée d'espoir :

La vie nous apprend à repartir à zéro  
Plein d'espoirs, plein de désirs  
On ne se rend pas compte que le temps passe  
On ne fait que lutter pour réaliser nos rêves

Il arrive que le chemin se confonde  
Que les idées se mélangent et qu'il n'y ait plus rien de clair  
Ce ne sont que les détours de la vie, rien de plus

Remerciant le ciel, avec cette chanson je souhaite exprimer  
Que la vie est belle malgré le mal qui un jour nous est arrivé  
Un jour nous voyons que tout peut de nouveau être beau  
[...]

Merci à la vie, qui nous a tant donné  
Ce n'est pas terminé, ça continue au plan spirituel  
Tout ce que tu sèmes, tu vas le récolter  
Tous les messages positifs se développent  
Construisons la culture avec amour  
L'âme grandit, l'âme grandit...<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Entretien avec Marilú MALLET, *op. cit.*

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> Traduction libre.

# CHAPITRE 6

## CONCLUSION

*Nous sommes cent peuples venus de loin  
Vous dire que vous n'êtes pas seuls.<sup>260</sup>*

Qui est le «nous» québécois ? Au terme de cette brève exploration de l'écriture et du cinéma migrants québécois, cette question demeure ouverte. Quand il s'agit de définir l'identité québécoise, il ne peut y avoir de réponse simple, comme en témoignent les débats qui reviennent périodiquement sur la place publique. Il y a deux ans, les nombreux témoignages livrés à la Commission Bouchard-Taylor ont montré à quel point la question du «nous» est loin d'être réglée.

Les écrivains et cinéastes migrants ont une posture entre-deux, étant à la fois d'ici et d'ailleurs. Leur identité est complexe, ils sont à cheval entre deux ou plusieurs cultures, ils parlent souvent plus d'une langue, leurs souvenirs sont rattachés à d'autres lieux, à d'autres imaginaires. Naturellement, le regard qu'ils posent sur la vie et le monde est imprégné de cette hybridité. Leurs œuvres introduisent dans l'espace public et dans l'imaginaire collectif des fragments d'histoire et d'imaginaires lointains, des thèmes nouveaux, des formes inédites ; elles sortent du fameux «texte national», viennent l'élargir, le retravailler. Elles témoignent finalement qu'une société ne peut pas vivre en vase clos, que l'histoire d'un peuple est liée au devenir des autres peuples. Elles illustrent aussi que le Québec d'aujourd'hui est métissé et multilingue. On y parle français, mais aussi anglais, espagnol, italien, créole, chinois, vietnamien...

Alors qui est «nous» ? À quel moment peut-on faire corps et ne plus être en marge ? Comment arriver à «voir dans le miroir plus d'un seul reflet» ? La présence des auteurs migrants au sein de la littérature et du cinéma nationaux est certes positive, et renvoie à la société une image un peu plus fidèle d'elle-même. Ce faisant, elle contribue à redéfinir l'identité et l'imaginaire québécois. Mais est-ce suffisant ? À quand un cours d'histoire du XXe siècle obligatoire au secondaire, où il serait question des dictatures et coups d'État, des mouvements migratoires qui ont marqué durablement la composition des sociétés occidentales ? À quand des

---

<sup>260</sup> MICONE, Marco, *Speak What*, op. cit.

auteurs comme Laferrière ou Ollivier au programme pour tous ? Car il ne suffit pas que des œuvres existent, encore faut-il qu'elles soient fréquentées pour finir par faire partie de notre texte national.

C'est un peu dans cet esprit que ce mémoire a tenté de recevoir certains écrivains et cinéastes migrants, de rendre compte de leurs propos et de présenter leurs œuvres. En questionnant l'identité, la langue et la mémoire, le départ et l'arrivée, l'errance et la migration, ces auteurs proposent une réflexion essentielle sur des sujets qui nous concernent tous, collectivement, que nous soyons ou non migrants.

Marilú Mallet, par ses films et ses nouvelles, est l'une de ces «voix métisseuses»<sup>261</sup> qui viennent élargir le texte national et enrichir l'imaginaire collectif. Le regard qu'elle pose sur le Chili, l'exil et l'immigration est tout en nuances et contribue au discours social. Les thèmes qu'elle aborde sont essentiels, vitaux : la dictature et les droits de l'homme bafoués, la difficile réconciliation et le problème de l'impunité, la perte du pays et des proches, la vie qui recommence ailleurs, l'adaptation au nouveau pays, etc.

À travers son œuvre, l'histoire privée, intime se mélange avec l'histoire publique, politique. De *Je ne sais pas* à *La Cueca Sola*, et en passant par *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, nous découvrons Mallet, sa famille, ses amis, sa maison et son histoire personnelle, mais aussi le Chili, Pinochet et les militaires, l'exil et la torture, en somme l'histoire collective de milliers de Chiliens. Mallet, en racontant sa propre histoire et celle d'autres Chiliens, par des récits réels ou fictifs, dénonce la dictature, témoigne de ce qui est réellement arrivé après le coup d'État, et s'attaque ainsi à l'histoire officielle, à l'histoire enseignée. Et en témoignant de ses propres difficultés d'exilée, forcée de quitter son pays et de s'adapter à un nouveau pays, Mallet illustre le sort réservé à des millions de personnes à travers la planète.

Ses films et nouvelles participent donc à la fois d'un processus personnel, d'une stratégie de survie face à l'exil, et sont une manière de vivre cette transition, mais aussi, significativement, ils contribuent politiquement et socialement à

---

<sup>261</sup> L'expression est de Françoise Lionnet, citée dans LEQUIN, Lucie, «Rencontres d'altérités : paradoxes et théories», *Canadian Ethnic Studies*, vol. 28, no. 3, 1996, p. 53.

combattre l'injustice, à faire éclater la vérité à propos de la dictature, et ils témoignent de ce que représente vivre en exil.

Marilú Mallet est clairement une cinéaste accentuée : déterritorialisée, hybride, elle travaille de manière indépendante, relativement en marge du système dominant. Ses films, en même temps qu'ils témoignent de l'évolution de sa propre identité, sont politiques. Avec des films où les aspects intimes et poétiques parlent aussi du collectif, Mallet a produit une œuvre personnelle qui a une portée universelle.

Parmi ses films, *Journal inachevé* occupe selon nous une place à part. Empruntant à la fois au documentaire, à la fiction et à l'autobiographie, jouant sur les limites entre les genres, mélangeant les temporalités et laissant affleurer la mémoire, ce film est selon nous le plus intéressant au plan formel et le plus abouti au plan personnel. En exposant sa fragilité et sa sensibilité, Mallet a produit une œuvre bouleversante et intemporelle.

L'approche choisie pour ce mémoire, puisant à la fois du côté du champ littéraire et du champ cinématographique, et faisant intervenir autant cinéastes et écrivains que théoriciens, est certes inusitée. Si ce choix trouve son point de départ dans la rareté des ouvrages savants sur l'exil au cinéma, il nous apparaît au terme de cette aventure que cette approche est très enrichissante. De plus, cette place réservée aux créateurs s'inscrit tout à fait dans l'esprit des écritures et du cinéma migrants. Le fait de faire entrer la pensée et les propos d'écrivains et de cinéastes migrants dans un mémoire universitaire est déjà une façon, certes modeste, de contribuer à leur reconnaissance, de les inclure dans la mémoire collective. Éclairer Mallet par d'autres a permis, nous semble-t-il, d'élargir un peu le champ de vision et de présenter un tableau plus général de l'écriture et du cinéma migrants au Québec.

Les questions posées dans ce mémoire sont, à notre avis, tout à fait d'actualité et méritent une réflexion. Il est pertinent pour une société de s'interroger sur les possibilités données aux artistes de différents horizons de s'exprimer et de contribuer au discours social. Dans une province comme le Québec, avec un petit bassin de population, il n'y a pratiquement pas de culture sans aide de l'État. Or,

que constate-t-on depuis quelques années ? Un virage très significatif vers le cinéma commercial, avec les recettes récoltées en salles comme instrument de mesure de la valeur d'un film. Système tordu, comme l'ont décrié de très nombreux cinéastes, puisque recettes au guichet ne signifient pas nécessairement qualité, ni originalité, ni même rentabilité ! Le système de financement actuel favorise clairement la recette commerciale à l'américaine au détriment du cinéma d'auteur. Le résultat est que plusieurs cinéastes d'expérience peinent à tourner leur prochain film, alors que des gens issus notamment du monde de l'humour ou de la télévision se voient ouvrir toutes grandes les portes de la fiction. Dans ce contexte, il va sans dire que les cinéastes migrants, minoritaires parmi la minorité, ne se trouvent pas particulièrement en bonne posture.

Si l'on s'interroge, à la suite de Simon Harel et Lucie Lequin, sur la façon de penser l'imaginaire interculturel, et de voir dans le miroir plus d'un seul reflet, une réponse se trouve donc peut-être du côté du financement. Pour que notre cinéma reflète la diversité de notre culture, il faut d'abord que des cinéastes issus de divers horizons aient les moyens de travailler.

Il faudrait également, comme le suggère Lucie Lequin, éclairer la périphérie pour redéfinir le centre, c'est-à-dire fréquenter davantage les œuvres des auteurs et cinéastes migrants, écouter ce qu'ils ont à raconter pour que finalement leurs histoires fassent aussi partie de notre histoire collective. Ceci, évidemment, passe beaucoup par l'enseignement.

Ces questions de représentation collective, intimement liées à l'identité québécoise, sont selon nous d'une grande importance au plan de la cohésion sociale. Combien de Québécois, nés ailleurs ou nés ici de familles d'immigrants, ne se reconnaissent pas dans le cinéma québécois, ou à la télévision ? Et combien de Québécois «de souche» n'ont à peu près aucune idée de qui sont ces «Autres» qui composent la société ? Un cinéma qui se ferait un réel miroir de la diversité de la société contribuerait à la reconnaissance de l'Autre et aiderait certainement à développer une plus grande cohésion sociale. Pour vivre ensemble, et pas seulement côte à côte.

# BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

DE VAUCHER GRAVILI, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, Actes du séminaire international du Centre interuniversitaire d'études québécoises à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000, 185 p.

HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, 250 p.

HEBOYAN-DE VRIES, Esther (dir), *Exil à la frontière des langues*, Arras, Artois Presses Université, 2001, 137 p.

HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR, *Lettres parisiennes, autopsie de l'exil*, Paris, J'ai lu, 1999, 221 p.

HUSTON, Nancy, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Actes sud / Leméac, 1999, 130 p.

GAUTHIER, Louise, *La mémoire sans frontière. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants du Québec*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, 143 p.

GLAD, John (dir), *Literature in exile*, Duke University Press, Durham et Londres, 1990, 175 p.

KOKIS, Sergio, *La pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 367 p.

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985, 153 p.

— *L'odeur du café*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 200 p.

— *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 205 p.

— *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 136 p.

— *Le charme des après-midi sans fin*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, 203 p.

— *Le cri des oiseaux fous*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2000, 319 p.

— *Je suis fatigué*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2001, 144 p.

— *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal compact, 2006, 276 p.

— *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, 289 p.



LEQUIN, Lucie et Maïr VERTHUY (dirs), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, 277 p.

MALLET, Marilú, *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, nouvelles, Montréal, Québec-Amérique, 1981, 111 p.

— *Miami trip*, nouvelles, Montréal, Québec-Amérique, 1986, 127 p.

MICONE, Marco, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, 120 p.

MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, éditions Nota Bene, 2001, 364 p.

NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 374 p.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

OLLIVIER, Émile, *Passages*, roman, l'Hexagone, Montréal, 1991, 171 p.

— *Regarde, regarde les lions*, nouvelles, Albin Michel, Paris, 2001, 226 p.

— *Repérages*, essai, Leméac, Ottawa, 2001, 137 p.

— *La brûlerie*, roman, Boréal, Montréal, 2004, 246 p.

ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, 228 p.

RUPRECHT, Alvina et Cecilia TAIANA (dir), *The Reordering of Culture : Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*, Carleton University Press, 1995, 590 p.

SIMON, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue et S.S., 1999, 63 p.

## ARTICLES / CHAPITRES DE LIVRES

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, «Qu'est-ce qu'une littérature mineure ?», dans *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, pp. 29-50.

DAHAB, Elizabeth, «Francophonie en exil et littératures mineures : le cas du Québec», dans D'HAEN, Theo et Patricia KRÜS (dirs), *Colonizer and Colonized, XVth Congress of the International Comparative Literature Association, «Literature as Cultural Memory»*, august 1997, Leiden, Ed. Rodopi BV, Amsterdam-Atlanta, 2000, pp. 321-333.

BEAUPRÉ, Sylvie, «Fragments autobiographiques», *Copie zéro*, no. 37, octobre 1988, pp. 13-15.

BENESTY SROKA, Ghila, «Chère Amérique par Marilú Mallet», entrevue, *L'incontournable*, no. 7, été 1990, pp. 6-9.

- BERROUET-ORIOU, Robert, «L'effet d'exil», Vice Versa, no. 17, janvier 1987, pp. 21-21.
- BISSONNETTE, Sophie, «Exploration féministe du documentaire», dans CARRIÈRE, Louise, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1983, pp. 254-261.
- CACCIA, Fulvio, «Langues et minorités», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp. 10-11.
- D'ALFONSO, Antonio, «Je suis duel», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», p. 21.
- DESCHAMPS, Yves, Marilú MALLET et Gilles MARSOLAIS, «Cinéma et architecture : notre espace au cinéma. Habiter Montréal à l'écran», 24 images, no. 39-40, automne 1998, pp. 63-68.
- ECHEVERRY, Jorge, «Chilean Poetry in Canada : Avant Garde, Nostalgia & Commitment», Vice Versa, vol. 2, no. 6, décembre / janvier 1986, p. 20.
- ERGAS, Alain, «Toute la mémoire du Chili», Entrevues avec les réalisateurs de *Il n'y a pas d'oubli*, Cinéma / Québec, Vol. IV, no. 9-10, 1976, pp. 18-24.
- EUVRARD, Michel, «Journal inachevé. Pour vivre ici», Format cinéma, no. 25, 1983, p. 4. Aussi dans ce numéro: Anonyme, «Guy Borremans : laisser affleurer l'ineffable» et «Marilú Mallet : un voyage par des états d'âme», entrevues autour de *Journal inachevé*, p. 3.
- «Les cinéastes néo-québécois», CinémAction, no. 56, juillet 1990, pp. 74-79.
- «Permanence et mutation, la représentation de Montréal au Cinéma», 24 images, no. 39-40, automne 1998, pp. 58-62.
- EUVRARD, Michel et Pierre VÉRONNEAU, «Du documentaire au film-essai», Copie zéro, no. 30, décembre 1986, pp. 5-7.
- GAUVIN, Lise, «La question des journaux intimes», Table ronde avec Marilú Mallet, Nicole Brossard et Jean-Guy Pilon, Études françaises, no. 22, 3, 1987, pp. 101-109.
- «L'imaginaire des langues, entretien avec Édouard Glissant», Études Françaises, vol. 28, nos 2/3 (automne 1992 / hiver 1993), *L'Amérique entre les langues*, pp.12-13
- GRUGEAU, Gérard, «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», 24 images, no. 106, printemps 2001, pp. 28-32.
- «Filmer entre», 24 images, no. 106, printemps 2001, pp. 9-12.
- «L'exil intérieur. Entretien avec Léa Pool», 24 images, no. 106, printemps 2001, pp. 16-21.
- GUZMAN, Patricio, «Breve analisis del cine chileno durante el gobierno popular, 1970-1973», dans *Hojas de Cine : testimonios*, Fundacion Mexicana de cineastas, 1988, pp. 331-339.

JONASSAINT, Jean, «Pour Patrick Straram», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp. 12-13.

LAURENDEAU, Francine, «Marilú Mallet et Leopoldo Gutierrez, cinéastes de l'exil», Séquences, no. 216, novembre / décembre 2001, p. 29.

LEDUC, Jacques, «En mon pays suis en terre lointaine», 24 Images, no. 103-104, dossier «Territoires du cinéma québécois», automne 2000, pp. 15-20.

LEFEBVRE, Jean Pierre, «Le concept de cinéma national», dans VÉRONNEAU, DORLAND et FELDMAN, *Dialogue cinéma canadien et québécois*, Montréal, Mediatexte publications inc. et la Cinémathèque québécoise, 1987, pp. 83-96.

LEQUIN, Lucie, «Rencontres d'altérité : paradoxes et théories», Études ethniques au Canada, vol. 28, no. 3, 1996, pp. 49-55.

LEQUIN, Lucie, «Quelques Mouvements de la transculture», Essays in Canadian Writting, no. 57, 1996, pp. 128-144.

LEVER, Yves, «Les mélanges documentaire-fiction : un point de vue critique», dans CHABOT, LAROUCHE, PÉRUSSE, VÉRONNEAU (dir), *Le cinéma des années 1980*, Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, Montréal, 1989, pp. 60-73.

L'HÉRAULT, Pierre, «Le «métissage» culturel», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp.15-16.

LOISELLE, Marie-Claude, Gilles MARSOLAIS et Claude RACINE, «Le documentaire au Québec : sauve qui peut la vie», Table ronde avec Marilú Mallet, Serge Giguère, Bernard Émond et Jean Chabot, 24 images, no. 90, hiver 1998, pp. 6-15.

LOISELLE, Marie-Claude, «Entretien avec Paul Tana», 24 Images, no. 103-104, dossier *Territoires du cinéma québécois*, automne 2000, pp. 36-38.

LONGFELLOW, Brenda, «Feminist Language in Journal Inachevé and Strass Café», dans WEES, William C et Micheal DORLAND (ed), *Words and Moving Images, Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Montréal, 1984, pp. 77-95.

MALLET, Marilú, «Notes sur Journal inachevé», dans CARRIÈRE, Louise, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1983, pp. 262-266.

— «Vive le scénario inachevé», Lumières, no. 22, printemps 1990, p. 35.

— «Exil et territoire», Lumières, no. 26, 1991, pp. 40-42.

MANDOLINI, Carlo, «Le cinéma québécois et la fiction : entre l'ancrage documentaire et la mythologie», Séquences, no. 214, dossier *Le cinéma québécois des années 90*, juillet / août 2001, pp. 28-30.

— «Marilú Mallet», entrevue, Séquences, no. 216, dossier *Le cinéma québécois des années 90*, novembre / décembre 2001, pp. 18-21.

— «Autre y es-tu ?», Séquences, no 252, janvier / février 2008, pp. 30-31.

MICONE, Marco, «La culture immigrée ou l'identité des gens du silence», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp.13-14.

MOFFAT, Alain N., «Manifestations autobiographiques dans le cinéma documentaire québécois récent», dans CHABOT, LAROUCHE, PÉRUSSE, VÉRONNEAU (dir), *Le cinéma des années 1980*, Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, Montréal, 1989, pp. 38-47.

NEPVEU, Pierre, «Qu'est-ce que la transculture?», Paragraphes, 2, 1989, *Autrement le Québec. Conférences 1988-1989*, pp. 15-31.

PALLISTER, Janis L., «Other Voices – Voices of the Other», dans *The Cinema of Québec, Masters in Their Own House*, Associated University Press, 1995, pp. 399-446.

PICK, Zuzana M., «Hablan los cineastas», dans *Hojas de Cine : testimonios*, Fundacion Mexicana de cineastas, 1988, pp. 373-390.

— «Cronologia del cine chileno en el exilio, 1973-83», dans *Hojas de Cine : testimonios*, Fundacion Mexicana de cineastas, 1988, pp. 341-366.

PURDY, Anthony, «Shattered Voices : The Poetics of Exile in Quebec Literature», dans BEVAN, David (dir), *Literature and Exile*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, pp. 23-26.

ROBIN, Régine, «La différence quand même», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp.17-19.

— «Notre américanité», Vice Versa, no. 21, novembre 1987, p. 9.

— «À propos de la notion kafkaïenne de «littérature mineure» : quelques questions posées à la littérature québécoise», Paragraphes, 2, 1989, *Autrement le Québec. Conférences 1988-1989*, pp. 5-14.

SALVATORE, Filippo, «Le métissage : le défi d'avenir du Québec», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp. 19-20.

SIMON, Sherry, «Écrire la différence, la perspective minoritaire», Recherches sociographiques, 25 :3, septembre / décembre 1984, pp. 457-465.

— «Présentation : des différences», Vice Versa, vol. 2, no. 3, mars / avril 1985 : actes du colloque «Écrire la différence», pp. 9-10.

THIBAUT, Michèle, «L'odyssée de Marilú Mallet», Châtelaine, vol. 30, no. 12, décembre 1989, pp. 141-146.

VALADE, Claire, «Sortir du terroir pour voir le monde», Séquences, no 252, janvier / février 2008, pp. 32-33.

## MÉMOIRES DE MAÎTRISE

BARTLETT, Sharyl Elizabeth, «Marilu : The Camera's «I» », dans *See Through Her Own I's : Women's Quest for Personal, Social and Spiritual Wholeness in Four Contemporary Canadian Narratives*, Mémoire de Maîtrise, Université de Carleton, 1987, pp. 52-80.

MALLET, Marilú, *Journal intime filmé* (projet de film), Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 1985, 216 f.

## ENTREVUE

Entrevue inédite avec Marilú Mallet, Outremont, 10 juillet 2006 (2 heures).

## POÈME

MICONE, Marco, *Speak what*, Jeu, no. 50 (mars), 1989, pp. 84-85.

## FILMS

BENOIT, Jacques, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, 1989, 100 min.

CANTET, Laurent, *Vers le sud*, 2005, 105 min.

FAJARDO, Jorge, *Jours de fer*, 3<sup>e</sup> volet de *Il n'y a pas d'oubli*, 1975, 30 min. environ.

GALIERO, Simon, *L'immigré*, 2005, 24 min.

GONZALEZ, Rodrigo, *J'explique certaines choses*, 1<sup>er</sup> volet de *Il n'y a pas d'oubli*, 1975, 30 min. environ.

GUZMAN, Patricio, *La bataille du Chili. La lutte d'un peuple sans armes*, 1975-78, 243 min.

— *Chili, la mémoire obstinée*, 1997, 52 min.

HENRIQUEZ, Patricio, *Images d'une dictature*, 1999, 55 min.

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, 2004, 96 min.

L'ÉCUYER, John, *Le goût des jeunes filles*, 2004, 88 min.

MALLET, Marilú, *Je ne sais pas*, 1974, 35 min.

— *Lentement*, 2<sup>e</sup> volet de *Il n'y a pas d'oubli*, 1975, 30 min. environ.

- *Les Borgès*, 1977, 59 min.
- *Evangilio in Solentiname*, 1979, 27 min.
- *Journal inachevé*, 1981-82, 52 min.
- *Mémoires d'une enfant des Andes*, 1985, 59 min.
- *Chère Amérique*, 1990, 54 min.
- *2, rue de la mémoire*, 1996, 40 min.
- *Double portrait*, 2000, 37 min.
- *La Cueca Sola*, 2003, 52 min.

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, 2004, 96 min.

RICARD, Margot (réalisatrice), Marco Micone, série «Artisans de notre histoire», entrevue par Jacques Lacoursière, Zone 3 (en collaboration avec Historia), 2000, 52 min.

SAÄL, Michka, *L'arbre qui dort rêve à ses racines*, 1992, 81 min.

SIDAOU, Pierre, *comme une odeur de menthe*, 2002, 47 min.

TANA, Paul, *Caffé Italia Montréal*, 1985, 81 min.

— *La déroute*, 1998, 110 min.

## COURTS MÉTRAGES DU PROJET *MIGR@TIONS*

DE MAIO, Alexandre, *Collect Call*, Brésil, 2008, 7 min.

FUCA, Jose, *Moi, dans mon pays...*, Canada, 2008, 9 min.

GOUDROUFFE, Diana, *Magik Malik*, Canada, 2008, 8 min.

IDRISS, Manar et Veronica TORRES, *Champs de guerre*, Canada, 2008, 7 min.

KOCHAR, Rouben, *My Dream*, Arménie, 2008, 9 min.

LIFSHITZ, Abraham, *Bloc 1*, Canada, 2008, 9 min.

MALEK, Jean, LY TAHN Kim Thuy et Karine VANASSE, *Marie-Neige*, Canada, 2008, 5 min.

MÉAN, Jean-François, *Rêver en couleur*, Canada, 2008, 7 min.

NGUYEN, Nguyen-Anh, *Mon nom est Tuan*, Canada, 2008, 7 min.

SANCHEZ, Elohim, *Une place dans le monde*, Canada, 2008, 9 min.

SARMIENTO, Diego, *Extranjero*, Pérou, 2006, 6 min.

TANG, Ellen, *Girl Anymore*, Canada, 2008, 8 min.

ZATEDZA, Rumbi, *Asylum*, Zimbabwe, 2007, 5 min.