

Laura T. Ilea

***Incendies* et le « cinéma accentué »**

INCENDIES – AN ACCENTED CINEMA

Abstract: The study *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* by Hamid Naficy states that there are three types of accented cinema: exilic, diasporic and ethnic cinema. While binarism and subtraction characterize exilic films, diasporic films are rather printed by multiplicity and addition. Compared to the first two categories, the third – that of postcolonial ethnic directors – is a category fundamentally imbued with the politics of identity. Starting from these presuppositions, my article adds another category to this triple articulation, namely metasporic logic, as it is developed by Joël Des Rosiers in his book, *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, which is applied to the analysis of the film *Incendies* by Denis Villeneuve (2010).

Keywords: Hamid Naficy; Accented Cinema; Denis Villeneuve; *Incendies*; Wajdi Mouawad; Double Consciousness; Gloria Anzaldúa; Joël Des Rosiers; *Métaspora*.

LAURA T. ILEA

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
airarle@yahoo.com

DOI: 10.24193/cechinox.2019.36.23

1. Le dogme mathématique

Bien que le Canada soit connu comme le pays de l'immigration, il arriva rarement avant les années 2000 que l'altérité, au moins du point de vue culturel, soit considérée dans son étrangeté profonde, en dépassant la catégorie d'élément exotique incitant ou menaçant, source de fascination ou d'angoisse. Des vagues polymorphes d'immigrants s'inséraient dans l'économie géopolitique du Canada, mais souvent leurs problématiques de vie, leurs récits et leurs dilemmes n'arrivaient pas à percer vers une région universelle, facilement traçable dans le cinéma ou dans la littérature. Je n'affirme aucunement que les écrivains et les réalisateurs appartenant à la littérature ou au cinéma migrants ne soient pas du tout visibles. Par contre, je fais ici référence au fait que rarement ils réussissaient à dépasser les festivals ethniques ou les problématiques communautaires, devenant ainsi une sorte de hybrides dont la marque étaient parfois moins intéressante que le matériel artistique des réalisateurs et écrivains restés dans leur pays d'origine, perçus dans leur intense appartenance à un territoire bien circonscrit du point de vue géographique et politique.

À titre d'exemple, même aujourd'hui un film comme *Une séparation* (2011) du cinéaste iranien Asghar Farhadi a

peut-être plus de chances d'interpeller que la problématique d'un homologue iranien qui vit et produit au Canada. Même chose peut-on dire des films appartenant à la nouvelle vague du cinéma roumain, connu à Montréal surtout grâce au populaire *Festival du Nouveau Cinéma*, et aussi de la littérature migrante. À grande échelle, les différences se dissipent dans une masse amorphe des difficultés de l'intégration, des crevasses culturelles, de multiculturalisme, qui effacent dans une certaine mesure l'histoire antérieure et ne sont pas suffisamment puissantes pour recréer une nouvelle. Étant avec prédilection le territoire des anciens persécutés politiques, du rêve de la liberté, du refoulement du conflit et du trauma, l'espace de la littérature et du cinéma « migrants » nivelle d'une certaine manière les histoires personnelles et transforme l'exceptionnel individuel en statistique de frontière.

Très percutant serait ainsi le fait que des films avec une intense touche de l'altérité ont commencé à faire leur apparition au Québec spécialement depuis 2010, ceux-ci étant extrêmement rares au début des années 2000. *Rebelle*, *Inch'Allah*, *Monsieur Lazhar* et *Incendies* sont sortis entre 2010 et 2012, et témoignent de cet intérêt accru des Québécois à plonger dans l'exploration véritable des territoires inconnus, mais aussi de la maturité de leurs réalisateurs, capables d'imposer des problématiques, des débats et des dilemmes universels.

Parmi ces films, j'ai choisi à analyser le film *Incendies* (2010) du réalisateur Denis Villeneuve, d'après une pièce de théâtre de Wajdi Mouawad. Ce film représente une sorte de miroir dans lequel se regarde le monde occidental, l'image que celui-ci reflète alors qu'il entre dans un territoire de

conflit dont les racines sont non-traçables et dont les conséquences sont tout aussi immuables qu'un dogme mathématique.

2. Un plus un égale un

Le manque d'alternative, le dur jeu des options en égale mesure inacceptables semble être le thème des scénarios de l'altérité mentionnés antérieurement. Parmi lesquels celui de Wajdi Mouawad, auteur et réalisateur de théâtre d'origine libanaise, directeur entre 2000 et 2004 du théâtre *Quat'sous* de Montréal, directeur depuis 2007 de la section de langue française du *National Arts Centre* d'Ottawa. Il est également l'auteur de quelques pièces de théâtre jouées sur la scène internationale (à titre d'exemple *Assoiffés*, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, *Incendies*, dont l'adaptation cinématographique par Denis Villeneuve en 2010 a été nominalisée à l'Oscar du meilleur film étranger) et de quelques romans parus chez Leméac/Actes Sud (*Anima* et *Le visage retrouvé*).

Parmi ces productions, il y a au moins deux dimensions qui singularisent *Incendies*. Tout d'abord, il s'agit du fait que l'algorithme du destin est mis en mouvement avec une impeccable rigueur mathématique. La violence d'un monde dans lequel les alternatives se jouent entre crime et exil scelle le destin de Nawal Marwan, réfugiée au Canada depuis un pays non-identifié du Moyen Orient (mais qui ressemble beaucoup au Liban), après des événements traumatiques – la perte de son amoureux à la suite d'un conflit religieux et la perte de son fils à cause de l'incompréhension de la famille et de la tradition; la trahison de sa propre communauté, la prison et le viol qu'elle y subit, à la suite duquel la

femme accouche de deux jumeaux, Jeanne et Simon. Les jumeaux seront confrontés deux décennies plus tard au mystère de la vie de leur mère, dont l'impossible issue entraîne son souhait d'être enterrée le visage tourné vers la terre, en absence de pierre tombale.

Avant de passer à l'analyse proprement-dite, il faut mentionner tout d'abord qu'*Incendies* n'est pas un film *mind-game*. Par rapport à *Babel*, auquel il a été souvent comparé, et qui met en scène des connexions aléatoires entre des personnages qui se trouvent dans des territoires différents, *Incendies* ne mise pas sur cette dimension. On peut dire bien évidemment qu'on malmène la perception du spectateur, mais cela dans un sens différent de celui de *Babel*. Dans ce dernier film, on met en scène le hasard, les combinaisons aléatoires, dans *Incendies* on mise sur la précision mathématique de l'algorithme du passé. Bien que la narration soit fragmentaire et ne tienne pas compte de la chronologie (du fait que Nawal avait souffert du trauma) et de l'identité (les apparitions de Nawal, Jeanne et Simon nous induisent souvent en erreur), la quête des origines est censée aller jusqu'au bout. Le notaire Lebel s'adresse à Simon, alors que celui-ci a l'intention d'ouvrir prématurément la lettre qui lui avait été adressée – « Vous devez comprendre que cette époque a connu une succession d'événements qui sont reliés l'un à l'autre dans une logique implacable, comme un calcul mathématique. »

Pourtant, le déchiffrement du mystère porte un fardeau fatal. La révélation finale mène à une conclusion qui paralyse la compréhension humaine et laisse Nawal et ses enfants meurtris et sans voix – un plus un égale un, c'est-à-dire le fils perdu

dans la jeunesse et le père des jumeaux sont une et la même personne. La conclusion semble tomber dans le mélodrame familial mais, à une analyse plus profonde, on se rend compte que c'est la seule voie, à la limite de l'absurde, qui pourrait trancher la logique de l'action et de la réaction, du fait que dans une zone de guerre on ne peut jamais rester neutre, que, indépendamment des conditions préexistantes, les mains sont toujours sales, « salies jusqu'aux coudes dans les excréments et dans le sang ».¹

Ce qui transforme *Incendies* en une narration intéressante par la solution proposée c'est le fait qu'il fait incessamment référence aux mathématiques. Jeanne est spécialiste en mathématiques pures, le domaine de la solitude, de l'intuition absolue, où on ne donne pas de réponses strictes à des problèmes stricts, mais on propose des réponses insolubles à des problèmes insolubles – le domaine de la complexité épuisante. Le notaire Maddad du pays d'origine de Nawal affirme que la violence aurait pu être évitée si le notariat avait existé depuis le début, du temps de Noé, si le partage du territoire avait été fait d'une façon mathématique. Le manque de rigueur mathématique entraîne ainsi la violence. La dynamique de la narration est elle aussi mathématique, conduisant irrévocablement d'une découverte à l'autre. La révélation du secret propose en fin de compte un problème insoluble, qui chamboule en même temps les lois de la mathématique – un plus un égale un, le père et le fils sont une et la même personne. Cette révélation œdipale conduit vers la mort en disgrâce de la mère, mais en même temps à la possibilité de la réconciliation. C'est la seule solution au problème de la haine et de la violence contenu dans le dilemme : la

naissance des jumeaux s'est produite dans l'horreur ; pourtant la naissance du premier fils s'est produite dans l'amour. Où se trouve donc le début ? Nawal parle d'un miracle, capable de briser le fil de la violence, de la haine et de la furie. Elle répète trois fois dans les lettres qu'elle écrit à ses enfants, ouvertes à la fin du film : « Rien n'est plus beau que d'être ensemble » – la communion possible qui annule l'irréversible de l'action et donne du sens. C'est d'ailleurs la seule solution qui pourrait trancher les conflits immémoriaux d'un monde pour lequel « dent pour dent et œil pour œil » semble être la seule loi.

Une autre raison pour laquelle *Incedies* (tant la pièce de théâtre écrite par Wajdi Mouawad que le film homonyme de Denis Villeneuve) possède une narration tellement puissante provient du fait que ce dernier présente un territoire transitionnel, en dehors de la dichotomie liberté-clausturation. Même si on a l'impression de se trouver à l'intérieur d'une dualité (d'un côté Nawal, incessamment prise dans le manque de liberté de la maison et de la prison ; de l'autre côté ses enfants qui bougent librement dans leur pays d'adoption, le Canada), cette dualité ne se soutient pas parce qu'on nous présente en permanence la non-territorialité, le manque d'ancrage dans le territoire. Tout ce qu'on voit du Canada ce sont des hôpitaux, un paysage désolant tout de suite après l'ouverture du testament, un appartement sans personnalité près d'une autoroute et une piscine publique. La non-territorialité nous évite ainsi l'étiquetage facile et le manichéisme.

À cela s'ajoute le thème de l'aveuglement quant à l'appartenance et à l'identité. Le notaire Lebel détient le rôle de Tirésias – le prophète qui conduit

les novices vers la révélation du secret meurtrier. Avant d'apprendre le secret horrifiant de sa naissance, Simon porte un bandeau sur les yeux, qui le plonge dans une sorte d'exile perpétuel. Pour Œdipe, l'exile est pire que la mort. Dans le pays de leur mère, les jumeaux se trouvent, tel Œdipe, sur un territoire menaçant, aliénant, qui est rendu visible par l'hésitation de la caméra, qui ne réussit pas à localiser les détails. Cela transmet l'idée qu'il n'y a pas de communication possible avec le passé ou bien que celle-ci est violemment interrompue – la secrétaire de l'Université, l'administrateur de l'école, les femmes du village qui refusent de parler (« Elle cherche son père, disent-elles, mais elle ne sait pas qui a été sa mère. »)

3. Le cinéma accentué et la métaspora

À partir de ces considérations, j'aimerais tracer la configuration d'un débat relié au cinéma accentué, tel qu'il a été décrit par Hamid Naficy dans son livre *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*², afin de renverser la logique déployée dans cette étude par un concept qui pourrait surmonter les apories des dichotomies qui y sont introduites – la double conscience et la conscience de frontière –, explorées par Naficy à partir des textes de Gloria Anzaldúa³. Ce concept s'appelle métaspora.

En mettant en valeur le concept de *métaspora*, je soutiens le fait que le film renverse plusieurs logiques précisément parce qu'il ne s'adonne pas à l'exploration de la nostalgie de l'exilé, telle qu'elle a été connotée de façon canonique par Edward Said, qui affirme que l'exile est curieusement attirant comme sujet de pensée, mais

terrible comme expérience. Il est l'abîme forcé entre un être humain et son endroit de naissance, entre le soi et son véritable chez-soi, dont la tristesse ne peut jamais être surmontée.⁴

Ce qui est percutant dans ce film moins conventionnel c'est justement le fait que le pays d'origine est imbu d'horreur, du début jusqu'à la fin. Cette horreur ne vient pas de l'extérieur, mais de l'intérieur – les incessants conflits entre les musulmans et les chrétiens ; une appartenance identitaire extrêmement fragile – Nawal, le personnage principal, passe d'un camp à l'autre en s'exposant à un double trauma : en tant que Chrétienne, sa famille n'accepte pas sa relation illicite avec un Musulman, à la suite de laquelle un garçon naîtra. Jeune étudiante, elle est piégée dans un camion pris par assaut par les mêmes Chrétiens. Elle ne parvient pas à sauver la petite fille qui est séparée brutalement de sa mère et tuée. Du coup, deux renversements de perception : d'un côté, un film qui est censé paraître en Occident et dans lequel les Chrétiens apparaissent comme étant principalement les causeurs de massacres. Deuxièmement, la nostalgie est coupée court parce que tout ce qui relève de la mémoire et tout ce qui est redécouvert par le voyage initiatique des jumeaux dans le pays d'origine de leur mère renvoie à l'horreur. Davantage le contraste avec l'anonymat du Canada devient bouleversant. Le pays d'adoption n'est ainsi aucunement un pays de refuge, mais plutôt un *no man's land* inquiétant, où de tels monstres comme Nihad de Mai deviennent des invisibles nettoyeurs de bus, des préposés à la propreté générale.

Mais qu'est-ce que c'est alors que le cinéma accentué, tel qu'il a été exploré par Hamid Naficy dans son étude *An Accented*

Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking et dont le film *Incendies* échappe par plusieurs stratégies déconcertantes ; mais duquel il emprunte également quelques techniques essentielles ?

Il y a ainsi trois types de cinéma accentué : le cinéma de l'exil, le cinéma du diaspora et le cinéma ethnique. En ce qui concerne le cinéma de l'exile, il s'agit bien évidemment de deux types d'exile, l'exile extérieur et l'exile intérieur. Ce qui intéresse Naficy dans son texte c'est la mesure dans laquelle, à force de travailler sous un certain type de contrainte, le style auctorial du réalisateur change en occurrence. En fait, affirme l'auteur, l'interrogatoire, la censure et la prison sont des manières d'attestation du fait que la voix du sujet qui les a subies a été bel et bien entendue. Ce sont des signes de visibilité. Pourtant, quand les réalisateurs dépassent « le passage d'invisibilité » de l'Occident, en ayant la liberté de parler, il est fort probable que personne ne les entende plus, pris comme ils sont dans la cacophonie des voix en permanent combat pour l'attention publique. Sans le régime de l'héroïsme infus dans le site de bataille, ce qui les attend c'est la décrépitude, la dérive et l'obnubilation de la voix. D'où, on peut conclure que la décrépitude par laquelle est atteinte Nawal témoigne d'un côté de son trauma antérieur, mais en même temps elle relève aussi de son invisibilité. L'eschatologie de la paix est tout aussi anéantissante que celle de la guerre. Par conséquent, dans le film les espaces qu'on voit du Canada ne sont rien d'autre que des espaces de passage, où les traces de la guerre et du trauma sont anéanties, rendues inoffensives, poussées dans l'insignifiance. L'autorité de l'exilé et aussi celle du réalisateur qui embrasse une telle condition

dérive d'une position qui habite des espaces interstitiels et des sites de guerre. Le style des créateurs déplacés de leur territoire originel témoigne ainsi d'une forme agonistique de liminalité caractérisée par l'oscillation entre les extrêmes. « Il s'agit d'une zone de glissement entre l'anxiété et l'imperfection, où la vie chancelle entre les hauts de l'extase et de la confiance et les abîmes de la dépendance et du doute. »⁵ Déterritorialisés, fragmentés, pris dans la logique du *pharmakon*, qui signifie en égale mesure poison et remède, et de l'*hymen*, qui signifie tout aussi membrane et violation, ce genre de créateurs sont aussi capables de créer des identités hybrides, syncrétiques et virtuelles. Ils se placent ainsi dans la tension liminale et interstitielle de l'espace exilique.⁶ C'est une condition qui, ayant l'apparence d'une malédiction, devient en fait une consécration parce que, tout comme le tabou sexuel pousse à la procréation, le banni exilique encourage la créativité. De ce point de vue, en partant de la perspective de la mère et de son premier fils – le bourreau reconverti à l'anonymat canadien –, l'exil est la seule forme d'échapper aux démons intérieurs mais aussi la consécration de la décrépitude de l'invisibilité.

Pour illustrer ceci, n'oublions pas que le film glisse entre deux identités, le voyage depuis le passé vers le présent, accompli par la mère dans son essai de récupérer le fils perdu – voyage parsemé de crime, de vengeance, d'exclusion, de viol et d'exil compris comme un effacement de la mémoire –, mais aussi le voyage depuis le présent vers le passé, accompli par les deux jumeaux, qui ont la lourde tâche de dévoiler la vérité qui entoure leur naissance et l'identité de leur père.

En ce qui concerne la deuxième catégorie employée par Naficy dans son étude,

elle est bien évidemment moins présente dans le film analysé – la catégorie du réalisateur diasporique, axé sur la multiplicité, sur la communauté, sur la conscience d'une population entièrement déplacée à l'extérieur du territoire de son pays d'origine. Ici, les catégories divergent et n'incluent pas la problématique de notre film. C'est la raison pour laquelle je vais tout simplement les énumérer : les diasporas des victimes, des réfugiés (l'Inde), les diasporas du *business* (la Chine, le Liban), les diasporas coloniales (Grande Bretagne, la Russie) et les diasporas hybrides, culturelles (les Caraïbes). Si les exilés maintiennent une relation verticale et primaire avec leur pays d'origine, vue par les lentilles des blessures qui leur ont causé la fuite, la conscience diasporique est horizontale et multiple, impliquant non seulement des utopies quant à la patrie d'origine, mais aussi des dimensions plurielles projetées sur la communauté établie ailleurs, qui elle aussi est caractérisées par la multiplicité et l'hybridité. Tandis que le binarisme et la soustraction caractérisent les films exiliques, les films diasporiques sont plutôt caractérisés par la multiplicité et l'addition⁷. Par rapport aux deux premières catégories, la troisième – celle des réalisateurs postcoloniaux ethniques –, est une catégorie fondamentalement empreinte de la politique de l'identité. La différence d'accent entre les trois catégories du cinéma accentué relève du degré d'attachement aux communautés et à l'espace d'origine. Ainsi, le cinéma exilique est dominé par son focus sur *l'ici et maintenant* du pays d'origine, le cinéma diasporique par sa relation verticale à son pays d'origine et sa relation latérale aux communautés diasporiques et le cinéma identitaire par les exigences de vie du pays d'accueil.⁸

Dans ce contexte, il faut rappeler l'idée de double conscience⁹ et de pensée de frontière, qui constituent d'une certaine manière la transition vers un troisième chronotope, caractéristique du cinéma transnational et postexilique – qui se place au-delà de la dichotomie *chronotope ouvert* (nature, paysage, image idéalisée de la maison) ou bien *fermé* (panique, claustrophobie, exil et diaspora), notamment le *chronotope transitionnel* (des frontières, des aéroports, des *spots* transnationaux). Le Canada est présenté par l'entremise du troisième chronotope. Il ne nous reste ainsi que l'image désolante d'une alternative entre la coupure totale de la mémoire (le fils qui ne veut rien entendre du passé trouble de sa mère) ou bien la récupération de la mémoire, mais hélas, à quel prix. Le jeu semble être joué entre des alternatives infranchissables et ne pas pouvoir trancher entre nostalgie et oubli.

Cette forme de nostalgie est « comme la littérature, la survivance de ce qui ne veut pas mourir. Incompatible avec la globalisation des communications, elle remplit pourtant des fonctions existentielles dans la quête d'identité et de sens des hommes égarés... Elle veut nous voir disparaître sous le passé désirable. Peu d'hommes peuvent la châtier en eux, la pervertir en une rédemption douce-amère de l'identité. »¹⁰

Les effets de la nostalgie sont durables dans la recherche d'états originaires qui peuvent ressourcer le présent. Elle est en égale mesure le lien avec les traditions et les rituels d'appartenance culturelle. C'est un sentiment que les deux représentants de la nouvelle génération présents dans le film ne connaissent pas. Ils se sentent tout aussi bien dans leur pays d'origine que dans leur pays d'accueil. Pourtant, ils nous semblent

désorientés dans ce territoire transitionnel de non-appartenance, piégés dans une logique mathématique qui leur échappe mais dont ils sont intimement infusés.

Quelle solution existe donc pour ces êtres désarçonnés, qui habitent des territoires de non-appartenance profonde, pour qu'ils ne soient pas relégués dans l'anonymat et l'indescriptible ? « Plus légère, constituée de fragments d'existence plutôt que de narrations linéaires, la métaspora est ce qui mesure la distance entre des êtres intimes et l'intimité inattendue de la distance, qu'elle soit géographique, temporelle ou culturelle. En plus d'être une expérience du don et de l'émotion, la métaspora est une catégorie esthétique, un emblème du Beau expurgé de toutes les entropies identitaires jusqu'au fanatisme, qui avilissent tant de poèmes... La métaspora procède d'une logique d'improvisation de l'espace et du temps, d'une logique de récréation, placée sous le signe du devenir. C'est l'art du fragmentaire. Logique de spatialisation qui traduit en pleine conscience de l'indécidabilité du lieu, ce que les égarés en général, tout égaré contemporain en particulier, vivent dans le réseau globalisé dans lequel ils sont insérés. »¹¹

La logique finale du film pourrait être complétée ainsi par le concept de métaspora, qui dépasse la nostalgie et évite en même temps la solution facile de la réconciliation.

« Les images illusoire de soi permettent de se présenter à l'autre sous une forme volontairement dépassionnée, épurée de l'origine, en contradiction avec la charge émotionnelle, sociale et politique des sujets nostalgiques. C'est ce mouvement d'espérance en la primauté du voyage qui conduit les écrivains et leurs contemporains à se constituer en métaspora, c'est-à-dire

à devenir les cosmopolites de leur propre culture, les étrangers de leur propre nation. »¹² C'est peut-être la résolution du problème posé par le film *Incendies*, le saut au-delà de sa conclusion finale: qu'est-ce qui se passe avec des êtres qui ne veulent pas rester dans le purgatoire des espaces transitionnels, qui doivent surmonter la nostalgie, la revendication, la politique

identitaire, la réconciliation qui engendre des problèmes insolubles? Métaspora paraît y être une réponse convaincante.

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, within PNCDI III.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Meztiza*, Aunt Lute Books, 1987.
 Des Rosiers, Joël. *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, Tryptique, Montréal, 2013.
 Hage, Rawi. *De Niro's Game*, Anansi, Toronto, 2006.
 Naficy, Hamid. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, 2001.
 Villeneuve, Denis (réalisateur). *Incendies*, E1 Entertainment, Canada, 2011.
 Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*, Gallimard, Paris, 2017.
 Saïd, Edward. *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.

NOTES

1. Citation de J.-P. Sartre, *Les mains sales*, en frontispice du livre *De Niro's Game* écrit par Rawi Hage.
2. H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, 2001.
3. G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Meztiza*, Aunt Lute Books, 1987.
4. E. Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.
5. H. Naficy, *An Accented Cinema*, p. 12, trad. de l'auteur: « It is a slipzone of anxiety and imperfection, where life hovers between the heights of ecstasy and confidence and the depths of dependency and doubt. »
6. Quelques exemples que l'auteur donne, puisés dans le domaine de la littérature, sont les suivants : James Joyce, Marguerite Duras, Ezra Pound, Samuel Beckett, Salman Rushdie, Atom Egoyan, Assia Djebar et Jonas Mekas.
7. H. Naficy, *An Accented Cinema*, p. 14.
8. *Ibid.*, p. 15.
9. G. Anzaldúa, *op. cit.*
10. J. Des Rosiers, *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, Montréal, Tryptique, 2013, p. 34.
11. *Ibid.*, p. 35.
12. *Ibid.*