

Entretien avec Michka Saäl Le jardin du paradis

Gérard Grugeau

Numéro 106, printemps 2001

Cinéma et exil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. (2001). Entretien avec Michka Saäl : le jardin du paradis. *24 images*, (106), 28–31.

Entretien avec Michka Saäl

LE JARDIN DU PARADIS

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD GRUGEAU

Avec trois films placés sous le signe de la pluralité du monde, Michka Saäl fait partie de ces nouvelles voix qui enrichissent le paysage et l'imaginaire cinématographiques québécois. L'exil comme une construction identitaire qui multiplie les passerelles entre le provisoire et le permanent, le vécu et le médité. Michka Saäl ou la nomade sensualiste qui voyage en poésie pour combler les silences du palais de l'enfance et retrouver le chemin perdu du jardin du paradis.

24 IMAGES: *Quels mots vous viennent spontanément à l'esprit pour définir un cinéma de l'exil?*

MICHKA SAÄL: La mémoire et l'oubli. Comme si l'exil, intérieur ou géographique, voulu ou forcé, entraîne absolument un devoir de mémoire, qui peut passer dans une histoire qu'on raconte à un ami, qu'on lui écrit, qu'on transforme en poésie, en roman, en musique, en matière, en forme, en couleur, en son, en tout cela à la fois: en cinéma. Avec aussi l'idée que la mémoire est là non pas tant pour se souvenir, mais surtout pour interroger le présent en tant que trace du passé. L'exil et le cinéma ont à voir avec le temps, dans son expression et sa représentation. Le Temps, qui fabrique l'expérience de l'existence, et le temps, qui est ce qu'il y a de plus difficile à montrer dans un film. Et la mémoire agit comme révélateur du présent, plus que du passé. Je n'ai pas pu me livrer à mon réflexe rassurant qui est de lire tout ce qui a été écrit sur la question, de rafraîchir ma mémoire de cinéophile. Alors me viennent à l'esprit des films vus récemment et qui ont éveillé des échos parallèles: *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai, *Kippour* d'Amos Gitai, *La saison des hommes* de Moufida Tlatli, *Voyages* d'Emmanuel Finkiel, *Liberty Heights* de Barry Levinson. Des films et des cinéastes très

différents, mais qui parlent de l'ailleurs: Hong-Kong, Israël, Djerba, la Pologne et le New Jersey, et ce, à partir du même lieu, celui de l'exil. Exil de soi au pays de l'autre, exil de la femme au pays des hommes (je pense ici aussi à *La captive* de Chantal Akerman et à *Après la réconciliation* d'Anne-Marie Miéville), exil du cinéaste lui-même, de l'adulte qui se retourne dans sa marche à travers le temps et regarde par-dessus son épaule pour apercevoir la petite fille ou le jeune homme de ses souvenirs. Les cinéastes qui me touchent le plus au-delà de leur talent d'artiste sont souvent ceux qui, ouvertement ou non, parlent à la première personne.

D'où parle-t-on quand on est exilé? Quel est le lieu d'énonciation? Un non-lieu à investir (Nulle part, la mer)? La judéité, comme le laisse entendre L'arbre qui dort rêve à ses racines?

Je rêve souvent que je dors ailleurs que là où je dors et, dans mes rêves, je vois souvent des gens autres que ceux avec lesquels je



Michka Saäl, à droite, dans *L'arbre qui dort rêve à ses racines* (1992).



La position de l'escargot (1998). «Regarder par-dessus son épaule pour apercevoir la petite fille de ses souvenirs» dans un ailleurs toujours présent.

vis. Je ne connais pas le lieu d'où je parle, je le découvre un peu à chaque image. Il y a une phrase de Kafka que j'aime beaucoup: «Le cinéma perturbe la vision. Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard». Je me souviens précisément que *Nulle part, la mer*, mon deuxième petit film, est né d'une rêverie forte et angoissante que j'avais eue en m'assoupissant au soleil: une image de femme courant dans la forêt, couverte de sang et qui, après s'être impressionnée dans mon esprit, ne voulait plus me lâcher. C'est peut-être autant à cause de cette irrationalité de départ que parce qu'il est imparfait que le film est, à l'arrivée, un objet assez bizarre. Pour *L'arbre qui dort rêve à ses racines*, mon troisième film et premier documentaire, ç'a été très différent. Je crois qu'il y avait là un projet, une volonté plus ou moins consciente de parler de là où j'étais, c'est-à-dire dans la traduction administrative, sociale et psychologique, de ma décision de rester au Québec. Je n'étais plus seulement étudiante, je devenais citoyenne et donc, du même coup, immigrée. Autour de moi, il y avait ceux qui vivaient la même chose, dans une variante particulière et arbitraire du cas par cas, et ceux qui ne savaient pas vraiment ce que c'était. Je suis partie de l'amitié découverte dans l'exil entre une Arabe et une Juive, et je l'ai déclinée à toutes nos amies. Je crois que le film a touché les immigrés qui s'y voyaient représentés, mais aussi certains autres, ceux qui avaient l'impression de découvrir une réalité connue dans leur pays, mais vue un peu plus de l'intérieur. Quant à la judéité, c'est une composante de mon histoire personnelle au même titre que les autres et

j'avais envie, en plus du rôle joué dans l'amitié avec Nadine Ltaif, d'en parler d'une façon littérale, intérieure. Je me souviens qu'il y avait beaucoup de résistance à la scène dans laquelle Alexis Nous parle de l'importance du vide dans un espace d'écriture hébraïque, parce qu'il représente la place où chacun peut s'inscrire. Avec le recul, c'est toujours une scène que j'aime. Chaque fois que je vois dans un film une scène que je ne comprends pas tout à fait, j'ai l'impression d'apprendre quelque chose que je n'oublierai plus.

Vos films tournent essentiellement autour du thème des racines. Vous êtes juive tunisienne d'origine. Votre exil a-t-il été forcé ou volontaire? Pourquoi avoir quitté l'Afrique du Nord pour se construire ailleurs?

Je ne suis pas représentative de l'histoire des Juifs en Tunisie. Je ne suis pas partie pour des raisons politiques. Je n'ai pas, comme beaucoup, quitté le pays où je suis née après ce qu'il est convenu d'appeler «les événements» et qui font référence à l'indépendance de la Tunisie, à sa séparation de la tutelle coloniale de la France. Je me suis sauvée de chez mon père, à la rencontre de ma mère qui vivait en France et que je ne connaissais pas. J'avais 13 ans, c'était tout à fait volontaire. Cela correspondait à un besoin de construction littéral, originel. La peur de partir était terrible, mais quand même moins forte que celle de vivre avec certains mystères.

Pourquoi le Québec comme terre d'adoption? Comment vit-on ses premiers moments d'exil? Avez-vous ressenti une sorte de schizophrénie

sociale au départ? Dans *L'homme dépaycé*, *Tzvetan Todorov évoque les étapes de déculturation, acculturation et transculturation pour décrire le cheminement de l'exilé. Comment s'organise-t-on avec tout cela?*

Cela aurait (presque) pu être le Tibet. Mais j'étais amoureuse de quelqu'un qui avait le syndrome du sac à dos et je l'ai suivi. Je connaissais déjà Réjean Ducharme et Diane Dufresne et aussi des films québécois, mais j'avais peur de la neige surtout. Mon type au sac à dos est très vite reparti. Je n'avais pas choisi de venir, j'ai choisi de rester. La schizophrénie était déjà présente en France. Elle s'est déclinée différemment au Québec. 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. C'est littéralement ce que j'ai essayé de représenter dans mon premier petit film, *Loin d'où*. Je me souviens d'avoir réfléchi assez naïvement au moyen de montrer ce que je sentais: la différence, à chaque seconde, entre les images et les sons qui m'entouraient au-dehors et ceux qui m'habitaient au-dedans, bref montrer dans un film le sentiment d'exil. J'avais construit le film en opposition: images de l'hiver au Québec/sons et musique d'ailleurs et, entre les deux, mes petites histoires, des souvenirs d'enfance en voix off. Après, c'est plus compliqué. Après Paris, le rythme de la vie au Québec me paraissait africain. Quant aux gens, il y a ceux que l'on aime tout de suite et pour toujours, ceux qui vont rejoindre la famille pliable et transportable avec soi. Et puis, il y a ceux qui font un peu peur. Je n'ai pas lu Todorov, mais peut-être est-ce un peu plus difficile qu'ailleurs de s'y retrouver avec sa propre schizophrénie dans un pays où l'identité de chacun est une profession de foi politique et où la musique de la langue parlée est souvent différente de celle de la langue écrite. Peut-être que mes propres étapes de cheminement se doublent en s'inscrivant dans celles d'un pays qui cherche au quotidien la distance juste face à son histoire.

Nancy Huston, elle, parle de l'exil comme d'une trahison, une mutilation, une censure, une culpabilité. Qu'en pensez-vous?

Les sentiments de trahison, de censure et de culpabilité interviennent bien sûr, souvent à cause des autres ou face à eux. Un peu comme en amour, où je pense qu'au creux de chacun de nous sommeille la tentation de la polygamie. Mais il est impossible d'aimer au pluriel. On nous demande partout, là-bas comme ici, de choisir, de se prononcer, d'appartenir, d'en être et d'être fidèle. Alors, oui, chaque départ, chaque retour, réel ou fantasmé, devient séparation, trahison. Et 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.

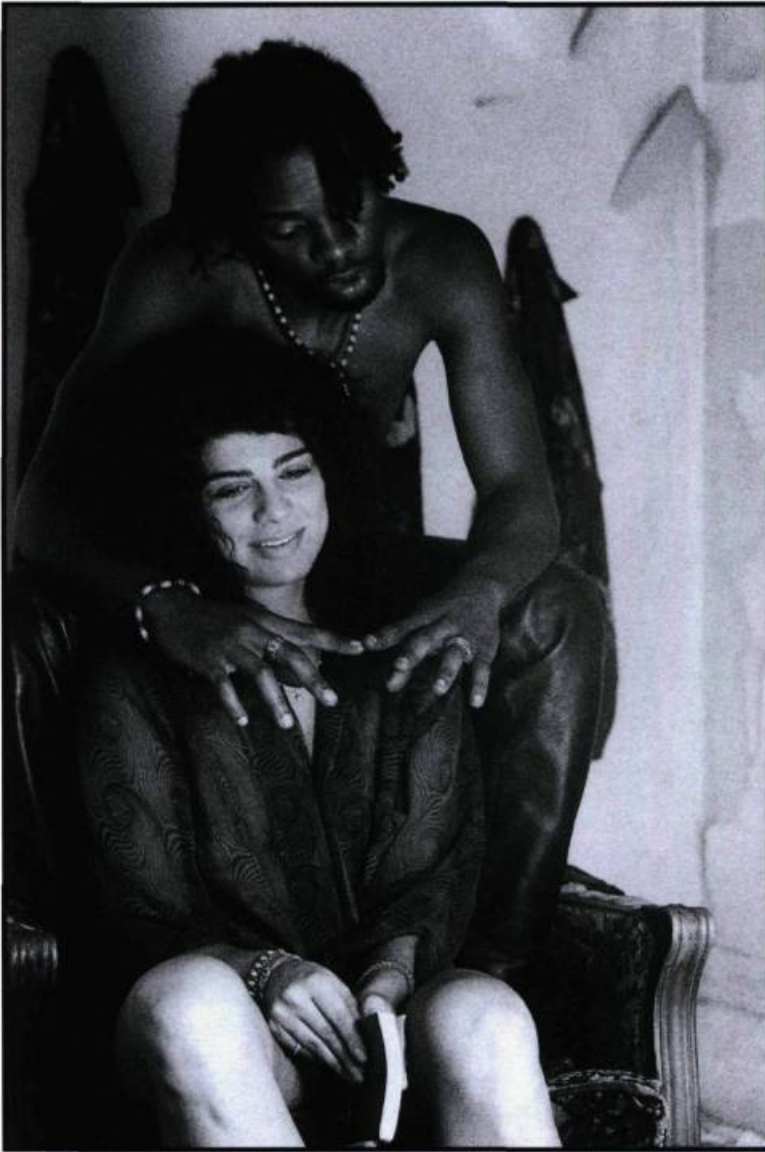
Comment s'effectue le travail de deuil? L'exil se vit-il d'emblée comme une forme, une force constitutive?

Si l'on a connu tôt la différence et l'isolement, et pris le pli d'un certain exil intérieur, d'une conscience enfantine d'un soi exilé au pays

de l'Autre, au pays des familles normales, des adultes bienveillants, des histoires simples, des langues maternelles, alors l'exil géographique vient simplement s'ajouter à ce sentiment grandi en même temps que lui, et en devient une forme constitutive. Avec le premier exil commence l'apprentissage du deuil, le deuil de la lumière, de l'air, du parfum d'une maison, du chant d'une langue. Le premier deuil entraîne tous les autres et on aborde la vie avec le rythme de ces morts. Sans que cela soit forcément recouvert de tristesse, plutôt de la gravité précoce d'avoir à choisir entre courir après le rêve d'une vie autre ou bien puiser dans le terreau de la sienne pour la réinventer, on en arrive peut-être à aimer davantage un poème, un film, la représentation de la vie que la vie elle-même. Je pense ici à *Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin qui met en scène exactement cela: la passion du théâtre découverte en même temps que le sens d'une vie, celle d'une jeune fille dans une famille d'immigrés qui force sa place dans le nouveau monde en montant sur une scène.

La création est-elle avant tout un lieu de construction du territoire intérieur? En naviguant entre documentaire et fiction, avez-vous le sentiment de jouer un peu plus avec les frontières? D'où est venu au départ votre désir de cinéma?

Du besoin de rêver. J'ai commencé à aller au cinéma seule, à cinq ans, à Tunis. Mon père me confiait à la dame de la caisse, qui m'essayait tout devant. C'était toujours en matinée. La salle derrière moi était comme un grand gouffre noir, bien plus effrayant que l'immense écran en couleurs juste devant. Pendant très longtemps, j'ai tout vu sans toujours comprendre. Pendant très longtemps, le désir de cinéma était mon seul désir et voir des films, mon seul plaisir. Le cinéma devenait un prolongement magique de ma vie secrète, un écho magnifié qui répondait aux questions de ma voix intérieure. Souvent, je répondais aux voix off dans les films, persuadée qu'elles s'adressaient à moi. Je n'ai commencé à réfléchir au sens des films qu'à 17 ans, après *Le troisième homme* d'Orson Welles, à la Cinémathèque de Jérusalem. Non pas que j'en aie compris réellement la portée, mais je devinais confusément qu'il y avait là autre chose que mon expérience habituelle des films. Bien plus tard, après errances et tâtonnements en peinture, écriture et autres vagabondages, je devais m'inscrire en fac pour rentrer au Québec: j'ai choisi cinéma à cause des films fous d'André Forcier, découverts à Paris avec ceux de Denys Arcand. J'avais vu cinq fois de suite *L'eau chaude l'eau froide* pour essayer de comprendre toutes les blagues et pour pleurer de rire à chaque fois. Je ne sais pas si au début j'ai tout de suite osé penser que je pouvais, moi aussi, passer de l'autre côté du rêve, faire des films. De toute façon, je suis encore au début, et voir des films reste aussi important qu'en faire... Documentaire, fiction: je ne suis pas une puriste. J'aime les films qui voyagent librement entre les deux. Pialat a dit: «Le vraisemblable, c'est pour les autres. Donc, c'est une fausse question. Il y a le vrai, qui est pour soi, donc qui n'est jamais faux». Parmi les plus beaux films que j'ai vus récemment, *Vacances prolongées* de Johan van der Keuken et *Code inconnu* de Michael Haneke sont des œuvres qui promènent l'intime dans



La position de l'escargot. «L'exilé porteur de l'ancien et du nouveau monde.»

qui court après sa musique; Lou à l'aise dans son âme de squatter, mais Théo flottant dans ses choix de vie. Et c'était important au départ d'expliquer l'état des choses entre le père et la fille en évoquant les scènes de l'enfance et de l'ailleurs... Mais bon, après, entre la vision de départ et le film terminé, il y a toute l'aventure d'un premier long métrage...

En quoi l'exilé contribue-t-il à sa manière à l'imaginaire du pays d'accueil?

Il 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. Il arrive avec, accrochée à ses basques, la poussière tenace de l'or des vieilles civilisations. Il s'assoit vite à la fenêtre de sa nouvelle maison et regarde de tous ses yeux, avec l'immense recul de son long voyage, tout ce qui le sépare de ce monde étranger et qui pourtant l'accueille. On peut se demander à quoi ressembleraient

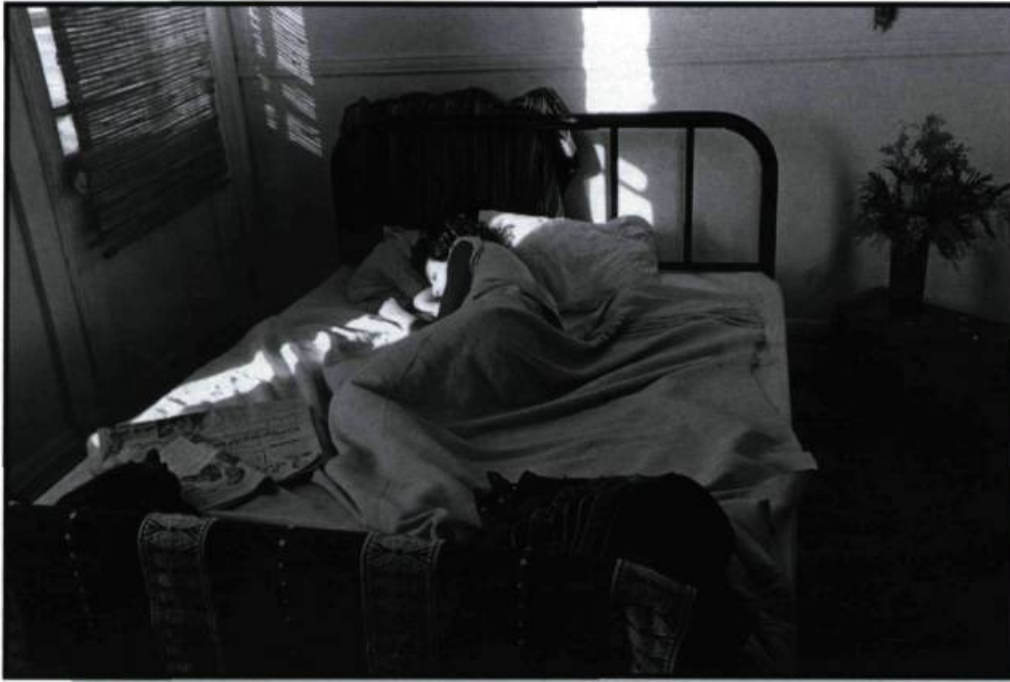
l'Amérique et le cinéma américain sans ses (cinéastes) immigrés européens d'avant-guerre, ou la France et le cinéma français d'aujourd'hui sans sa nouvelle génération de Maghrébins et d'Africains (avec ses cinéastes), ou le Québec et le cinéma québécois de demain sans ses nouveaux (cinéastes) immigrés. Je me souviens d'avoir lu, il y a plusieurs années, dans la revue *Lumières*, un texte de Jean Chabot qui parlait des immigrés québécois d'une si belle et rare façon que, en plus de l'émerveillement que m'avait apporté son film, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, il me fit lui vouer une admiration éternelle.

Diriez-vous que l'exil a marqué l'esthétique de vos films? Quelles sont pour vous les images ou les figures cinématographiques de l'exil?

La mer, pour tout ce qu'elle transporte d'infini et de rêve; la musique dans ce qu'elle peut si puissamment créer un climat mental de l'ailleurs; l'enfance de n'importe où, pour moi toujours porteuse de mystère; la nourriture, l'abondance de fruits, de miel... Oh! Je me rends compte que je décris le «gan eden», le jardin du paradis, mais en même temps, cela a dû me marquer puisque ces éléments sont toujours présents dans mes films. Je ne suis pas sûre que l'exil détermine l'esthétique de mes films, sinon que j'essaie à chaque fois de filmer le rythme de mes images intérieures et de transmettre, dans l'espace des plans, quelque chose de mes petits récits et de mes grandes questions en les confrontant à ce que je comprends de la réalité du monde présent.

L'enracinement est-il possible ou est-ce une illusion (voir la séquence des arbres de «l'allée des aïeux» dans votre documentaire), ou pensez-vous, comme Aline Apolstolska citant Edmond Jabès, que la non-appartenance est la substance même de l'exilé?

Le livre des questions d'Edmond Jabès est un des livres que je relis comme on retourne boire à la même source, comme *Patriarchy* de Philip Roth, *Lent retour* de Peter Handke, *Un homme qui dort* de Georges Perec, les nouvelles de Raymond Carver, *Voyages* de Stefan Zweig, *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce ou le *Journal* de Kafka... Je crois qu'on ne vit jamais impunément quelque part, même si cela se passe très bien. 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. Un jour, un poète québécois en pleine altercation m'a traitée d'algue. Sur le moment, j'en ai eu le cœur lourd et la riposte coupée, mais je sais depuis que les algues ont des racines et qu'elles sont si longues qu'elles leur permettent de flotter très loin de leur sable d'origine... ■



Loin d'ou (1989). Opposition entre le monde du dehors et celui du dedans.

le monde. Dans un film qui lui est consacré, Johan van der Keuken dit: «L'art doit toujours s'humilier, se mêler des affaires du monde, se solidariser avec la banalité, la pulsion de vie». Dans son bouleversant voyage, il filme le monde au rythme de vies d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique et au rythme de son monologue intérieur, plus vite que la vie, plus loin que la mort. Dans *Code inconnu*, des langues différentes s'entrecroisent, des personnages se rencontrent entre la France, la Roumanie, l'Afrique ou la Bosnie, et surtout on ne sait plus très bien ce qui est vrai et réel, et ce qui est joué et inventé. Un des moments les plus troublants est celui où Juliette Binoche joue une actrice qui improvise dans une audition, et c'est dans l'artificialité de ce jeu que le sentiment de la réalité est le plus présent. Documentaire ou fiction: le cinéaste filme à partir de lui-même, du lieu de son regard. Sa mémoire, immédiate ou lointaine, fait partie de ce qui le constitue et peut-être fabrique-t-il toujours ce qu'il filme, réel ou imaginaire, et corrige-t-il un peu la vie avec son cinéma.

L'exilé finit-il par trouver sa place ou le sentiment de vertige demeure-t-il au cœur de son identité (le «tout abandonner et tout recommencer» de Jean Cayrol, cité en ouverture de Loin d'ou)? Pensez-vous comme Régine Robin que la parole de l'immigrant est «toujours intenable, insituable»?

J'ai rencontré une femme pour laquelle l'immigration a été un tel choc qu'elle a décidé de rompre avec les liens de sa jeunesse, de ne penser qu'à l'avenir et de ne vivre qu'au travers de sa nouvelle identité. À part la nourriture, elle n'a transmis à ses enfants ni la culture ni la langue de son pays. Je connais aussi plein d'exemples contraires. Bien sûr, le premier besoin à combler pratiquement et symboliquement, c'est une maison, un travail, des amis. Mais il y a aussi ceux pour qui le premier exil est un galet jeté à la surface de l'eau et qui, même s'il ne coule pas tout de suite, n'en finit plus de faire des ondes en rond. Ce sont eux qui doivent régulièrement reprendre une

valise, «tout abandonner et recommencer», comme si le choc initial ne pouvait s'absorber que dans un choc nouveau. Ils suivent les faux hasards, à la recherche d'un nouveau lieu qui sera peut-être plus satisfaisant que le précédent, et ils continuent parce que, en fait, seul le moment de la recherche, du départ et de l'arrivée est celui où ils espèrent à nouveau. Un peu comme ceux qui, en amour, aiment surtout l'attente, l'espoir fou des débuts.

Un exilé filme-t-il entre (les cultures, les lieux, les langues,

etc.)? Êtes-vous habitée du sentiment d'être toujours ailleurs, comme semblent le suggérer vos films (Loin d'ou et La position de l'escargot), qui témoignent d'un incessant va-et-vient entre le lieu d'origine et le lieu de la nouvelle altérité?

Je me suis fabriqué une théorie. J'ai l'impression que l'exilé reste un peu à un âge tremblé, celui auquel il s'est arraché du lieu, intérieur ou géographique, d'origine. Comme s'il habitait à jamais une sorte d'adolescence, un état interrompu à jamais inachevé. Je crois quand même que les films d'un cinéaste exilé peuvent ne jamais traiter de cela, de la même façon qu'il y a des femmes qui font des films de genre que l'on peut très bien attribuer indifféremment à des hommes. Mais le plus souvent, même si la problématique de l'exil n'est pas le sujet de ces films, elle se lit de mille façons: au détour de la caractérisation d'un personnage, d'un certain déterminisme social, d'une peinture paroxystique des sentiments, dans le choix des lieux ou de la musique... On m'a fait remarquer que les lieux que je filmais au Québec étaient parfois difficilement identifiables. Comme ce n'est pas voulu, 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. Ce qui est 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. Qu'on me l'ait dit pour louer leur spécificité de ton et leur éventuelle possibilité d'exportation ou au contraire pour déplorer leur manque de pertinence ou craindre pour leur potentiel d'identification, chaque fois j'en suis restée pantoise. Je suis assez simpliste en la matière: un film a la nationalité du pays qui le produit et, pour le reste, je fais confiance au spectateur. C'est vrai que mes films parlent toujours de gens qui voyagent, qui partent ou qui arrivent. Dans *La position de l'escargot*, ce qui m'intéressait, c'était d'essayer de voir comment les personnages circulaient tous ensemble: Dédé plus «immigré» que Myriam, mais moins perdu parce qu'un peu plus en paix avec son passé; Madeleine comme un roc bienfaisant mais