

DAGMAR SCHMELZER

Université de Regensburg

Miryam Charles, *Cette Maison* (2022). Portrait et analyse d'un récit traumatique

D Le premier long métrage de la réalisatrice haïtiano-canadienne Miryam Charles s'ouvre sur une série d'images tropicales scintillantes – une maison orange vif nichée au milieu de collines verdoyantes, une chaise dans un salon, striée par un soleil doré – qui se fondent dans des aperçus pluvieux des rues de la Nouvelle-Angleterre. Sur la bande sonore, une voix feutrée murmure en français la possibilité d'un « voyage fluide à travers le temps et l'espace », nous entraînant dans ce que certains pourraient considérer comme une séance de spiritisme, et d'autres, comme un film.¹

Le documentaire déroutant de Miryam Charles *Cette Maison* (2022)² développe, dès ses premières images,

1 « The debut feature by the Haitian Canadian director Miryam Charles opens with a series of flickering tropical images – a bright orange house nestled among verdant green hills, a chair in a living room, streaked by a golden sun – that dissolve into rain-streaked glimpses of the streets of New England. On the soundtrack, a hushed voice whispers in French about the possibility of a "fluid journey through time and space", inducting us into what some might consider a séance, and others, a movie ». D. Girish, « Five International Movies to Stream Now », [dans :] *The New York Times*, 05.05.2023, <https://www.nytimes.com/2023/05/05/movies/international-movies-streaming.html>, [s.p.].

2 En 2022, *Cette Maison* a été classé parmi les 10 meilleurs longs métrages canadiens au Festival international du film de Toronto, cf. P. Mullen, « Three Feature Docs Make Canada's Top Ten », [dans :] *Point of View Magazine. Canada's Documentary Magazine*, 08.12.2022, <https://povmagazine.com/three-feature-docs-make-canadas-top-ten/>, [s.p.]. Cette même année, il a été présenté en première internationale au 72^e Forum de la Berlinale, cf. la présentation du film à Berlin : <https://www.berlinale.de/en/2022/programme/202207996.html>. Il a reçu plusieurs prix prestigieux, dont le *Silvestre Award*

un fort pouvoir d'attraction. Le premier long-métrage de la réalisatrice reste fidèle à l'approche expérimentale que Charles a déjà utilisée dans toute une série de courts-métrages : un montage rythmique d'images documentaires à l'aspect fragmentaire, accompagné d'ambiances sonores tirées d'enregistrements d'archives, en combinaison avec des textes lus en voix-off³. Le film refuse une narration linéaire ; par la répétition d'images marquantes, par des fragments de récit aliénés, par des blancs et par le chuchotement de voix monologiques, il construit une réflexion complexe et subjective sur une vie entre deux mondes – entre la vie et la mort, l'Amérique du Nord et Haïti.

Notre analyse du film se consacrera, pas à pas, aux différents éléments de ce tissu complexe et à leur interaction en l'interprétant sur la toile de fond d'un récit traumatique. Ce genre narratif est, suivant les concepts établis d'abord dans la critique littéraire, marqué par des flashbacks et des « intrusions psychiques répétitives », des silences et des non-dits, l'oscillation entre la réalité et l'imaginaire⁴. Même si le traumatisme donne l'impulsion à raconter, le récit traumatique est essentiellement anti-narratif, car il se ferme à toute tentative de donner un sens conclusif⁵.

Le trauma occupe, depuis les années 1990, une place importante dans les études culturelles, en particulier

for Best Feature Film du festival IndieLisboa, le prix Best Narrative Feature du Trinidad and Tobago Film Festival et l'*Innovation Award* du Montréal Festival du Nouveau Cinéma, et a été présenté à l'échelle internationale dans des festivals importants du monde entier, cf. les informations du distributeur européen : <https://www.oyster-films.info/cette-maison>.

3 Cf. la filmographie de Miryam Charles : <https://www.imdb.com/name/nm3409726/> et <https://www.oyster-films.info/miryam-charles-short-films>.

4 Cf. V. Dusaillant-Fernandes, *Écrire les blessures de l'enfance. Inscription du trauma dans la littérature contemporaine au féminin*, New York, Peter Lang, 2020, p. 16.

5 *Ibidem*, p. 18-19.

dans la recherche concernant la culture mémorielle et les traumatismes collectifs, transgénérationnels dus aux expériences violentes⁶. La question y est également de savoir de quelle manière les traumatismes sont traités et surmontés dans la littérature, le cinéma et les arts⁷. Le traumatisme est considéré comme ce qui n'est pas représentable, comme un blanc dans la mémoire⁸, comme une crise de la représentation et un échec de l'expression linguistique⁹, comme une mémoire négative (*Negativgedächtnis*) que la conscience ne peut affronter et qui échappe, par conséquent, au codage symbolique et à l'appropriation culturelle¹⁰. Le traumatique est donc aussi l'incompris, l'inachevé et l'inabouti, l'intrusif, qui revient sans cesse et nous hante¹¹.

6 Cf. le rapport de recherche sur l'histoire du concept dans S. Radstone, « Trauma Theory : Contexts, Politics, Ethics », [dans :] *Paragrapf*, 2007, n° 30/1, p. 9-29 et les chapitres correspondants dans le manuel récemment publié sur la traumatologie en études culturelles S. Segler-Meßner, I. von Treskow (dir.), *Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2024.

7 Le paradigme de la recherche sur les traumatismes est constitué par Auschwitz et l'Holocauste, cf. J. C. Alexander, *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity, 2012, p. 31-96 ; pour le cinéma : J. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia, Temple University Press, 2004.

8 Cf. J. B. Köhne, « Einleitung : Trauma und Film. Visualisierungen », [dans :] J. B. Köhne (dir.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2012, p. 12.

9 Une idée que Cathy Caruth a largement développée dans *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, cf. A. Erl, « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory : new directions of literary and media memory studies », [dans :] *Journal of Aesthetics & Culture*, 2011, n° 3, p. 3.

10 Cf. A. Assmann, « Einleitung », [dans :] A. Assmann, K. Jeftic, F. Wappler (dir.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld, transcript, 2014, p. 11, 14.

11 Cf. A. M. Parent, « Trauma, témoignage et récit. La déroute du sens », [dans :] *Protée*, 2006, n° 34/2-3, p. 116.

Le film est perçu comme un moyen privilégié, le média congénial pour représenter de manière esthétique et narrative les traumatismes individuels et collectifs¹². Cela est dû d'une part au potentiel du film à aider à surmonter les latences par son langage visuel (iconique et indexical)¹³ et à faire ainsi un premier pas sur le chemin qui mène à la verbalisation de ce qui a été refoulé¹⁴. D'autre part, grâce à sa structure temporelle spécifique, il peut exprimer des ruptures logiques, des sauts, des ellipses, des anachronismes et des simultanéités de l'asynchrone, et ainsi contourner les temporalités linéaires¹⁵. De plus, par le biais d'itérations variées et de montage de *re-enactments* narratifs, visuels et acoustiques, le film permet de réorganiser, de reformuler et de resignifier des fragments de mémoire¹⁶. En particulier, la disposition des images en boucle peut avoir un effet cathartique¹⁷.

Dans la suite, nous analyserons comment les caractéristiques du récit traumatique interagissent dans *Cette Maison*, qui aborde les motivations et les motifs du traumatisme à différents niveaux : le récit part d'un crime grave commis dans le cercle familial le plus proche, mais aborde en même temps le traumatisme collectif de la communauté haïtienne autour de la fuite, de l'exil, de la perte de la patrie et de la diaspora. Il intègre par ailleurs une digression sur le traumatisme du référendum perdu de 1995 au Québec et les tensions qui en ont résulté entre les minorités ethniques

12 Cf. J. B. Köhne, « Einleitung », *op. cit.*, p. 8.

13 Cf. A. Assmann, « Einleitung », *op. cit.*, p. 13.

14 Cf. J. B. Köhne, M. Elm, K. Kabalek, « Introduction. The Horrors of Trauma in Cinema », [dans :] M. Elm, K. Kabalek, J. B. Köhne (dir.), *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 9.

15 Cf. J. B. Köhne, « Einleitung », *op. cit.*, p. 9, 15.

16 *Ibidem*, p. 8-9.

17 Cf. J. B. Köhne et. al., « Introduction », *op. cit.*, p. 5.

et la société majoritaire francophone. Enfin, il utilise des images des ravages causés par les catastrophes naturelles dans les Caraïbes. C'est précisément cette imbrication et cette superposition d'événements traumatisants qui permettent une réflexion complexe, pour ainsi dire abstraite et universelle, sur la perte, l'angoisse, le souvenir obsessionnel, les possibilités de guérison, et ce également et en particulier par le biais de la réflexion sur la forme narrative et cinématographique. Le film se situe, ainsi, à l'intersection du documentaire expérimental, de la fiction énigmatique et de l'essai cinématographique, ce qui le rend captivant, polyvalent et riche en tensions.

Le point de départ : true crime

Comme dans plusieurs courts métrages de la réalisatrice, un crime réel constitue le noyau de l'intrigue. Dans *Cette Maison*, il s'agit d'un traumatisme très personnel et autobiographique, ce qui renforce l'ambition documentaire du film : la cousine de Charles, Tessa Alexis Wallace, a été retrouvée pendue dans sa maison de Brigdeport, Connecticut, en 2008, à l'âge de 14 ans. La réalisatrice lui rend hommage. Dans le film, Tessa, incarnée par Schelby Jean-Baptiste, apparaît dans le corps d'une jeune adulte et commente cette situation contrefactuelle dans une perspective autothanatographique¹⁸. Sa voix s'entrelace avec celle de sa mère, la deuxième protagoniste. Dans le jardin d'hiver de la résidence familiale du Connecticut, parmi des pots de fleurs tropicales, la fille se retrouve, un jour, revenante, face à sa mère Valeska (Florence Blan Mbaye)¹⁹. En par-

18 Cf. F. Weinmann, « Je suis mort ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, 2018.

19 La bande-annonce du film peut être consultée ici : <https://www.youtube.com/watch?v=gzhXfpPxXkE&t=99s>. Comme le film lui-même n'est pas disponible en streaming ou en DVD, nous devons

tie lors de la mise en scène de l'interaction des deux femmes, en partie par l'enchevêtrement de leurs voix monologiques en voix-off, les deux protagonistes se confrontent au souvenir et entreprennent un voyage imaginaire à la fois vers le passé et dans le pays natal de la mère, Haïti.

Un premier plan, répété comme un *leitmotiv*, ressemble à une séance de thérapie : en plan semi-cadré, Tessa est assise sur une chaise devant un mur de photos de famille et s'adresse directement à la caméra : « Je suis née à Stamford, dans l'état du Connecticut, en 1994, et morte en 2008, à Bridgeport... »²⁰. Émue, elle doit s'interrompre, mais le film reprend cette scène à plusieurs reprises et crée ainsi un premier fil narratif et visuel.

Un deuxième motif visuel structure le récit : les tantes et la mère de Tessa se retrouvent à la morgue pour faire leurs adieux à la défunte exposée. Il s'agit de prises de vue stylisées, tournées en studio, avec un mobilier réduit, sur un fond d'image noir²¹. Dans un plan d'ensemble, avec une caméra frontale et en vue normale, on voit au centre de l'image, fortement éclairé, le brancard avec la silhouette d'un corps sous un drap blanc lumineux. Le médecin, à droite de l'image, lit le rapport d'autopsie dans un vocabulaire technique :

renoncer à des citations précises d'images et de textes avec des indications en temps réel. *Cette Maison* fut projeté le 13 juillet 2023 dans le cadre de la 2^e Journée du cinéma québécois dans les *Kinos im Andreasstadel*, organisée par l'Institut des langues et littératures romanes de l'Université de Regensburg.

20 Cf. S. Satchell Baeza, « *Cette Maison*: a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », [dans:] *Sight and Sound*, 07.11.2022, [https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/cette-maison-reflexive-imaginative-reckoning-with-death-loved-one, \[s.p.\]](https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/cette-maison-reflexive-imaginative-reckoning-with-death-loved-one, [s.p.]).

21 De nombreuses images pertinentes se trouvent dans la bande-annonce du film. Cf. également le kit de presse : Embuscade Films / Oyster-Films, « *This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022* », <https://www.oyster-films.info/cette-maison>.

l'adolescente est morte par strangulation avant d'être pendue, son corps porte des marques de violences sexuelles. « Votre fille a beaucoup souffert », dit le médecin, et la mère, debout derrière le brancard, face à la caméra, tombe dans les bras d'une tante en pleurant. Tandis que la mère et les tantes sont en deuil, Tessa, corps d'adulte et robe d'enfant noire et blanche, se tient à l'arrière-plan dans une attitude figée. Le tableau, la position de la caméra statique, donne l'impression d'une pièce de théâtre filmée. La critique qualifie la gestuelle de « hiératique »²². La bande sonore assure également l'effet d'aliénation de la scène : après le cri de la mère, un bruit de fond non diégétique se fait entendre, et le silence finit par s'installer, même si dans la bande d'images, les femmes continuent à se tenir dans les bras, secouées par les pleurs.

Ce type de *re-enactment*, mi-souvenir, mi-imaginaire et mi-fiction²³, présente des caractéristiques de séquences oniriques, comme c'est souvent le cas dans les récits traumatiques. Les images sont d'une hyperréalité dérangeante²⁴, avec leur netteté de couleurs et de lignes devant le fond noir. En même, elles intègrent différentes strates temporelles dans un seul cadrage et les combinent pour créer une image hors du temps. La distinction claire entre le passé et le présent s'estompe²⁵ ; le passé est, paradoxalement et « dans le costume de la distorsion »²⁶, actuel dans le présent de l'image.

22 R. Brody, « *Cette Maison* », [dans :] *The New Yorker*, 09.06.2023, [https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/cette-maison, \[s.p.\]](https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/cette-maison, [s.p.]).

23 Cf. A. Assmann, « Einleitung », *op. cit.*, p. 14 : « Das Trauma erzeugt einen zirkulären phantasmatischen Zustand, in dem das Reale in das Imaginäre einbricht und das Imaginäre das Reale überschwemmt ».

24 Köhne parle d'*hyperprésence* (*Hyperpräsenz*) en rapport avec les récits de traumatismes, cf. J. B. Köhne, « Einleitung », *op. cit.*, p. 15.

25 Cf. A. Assmann, « Einleitung », *op. cit.*, p. 13.

26 J. B. Köhne *et. al.*, « Introduction », *op. cit.*, p. 10 : « in the garment of distortion ».

Dans une interview, Charles déclare qu'elle espérait, peut-être naïvement, pouvoir clore le processus de deuil de sa famille grâce au film, mais qu'elle a dû apprendre que le deuil les accompagnerait probablement toujours²⁷. Elle a néanmoins réussi à redécouvrir la gaieté, la curiosité et la facilité d'élocution de sa cousine en se souvenant d'elle, ce qui a permis à sa famille d'échapper à la lourdeur du silence²⁸. L'obsession de la protagoniste pour « cette maison » est liée au crime mais, en même temps, les maisons qui étaient importantes pour sa famille et dans lesquelles Charles souhaite revenir – en hommage au souvenir de sa cousine et de son enfance – se superposent : « En effet, la maison a plusieurs usages tout au long du film. Le lieu où la tragédie s'est déroulée, un refuge où nous nous réunissons ou un lieu enchanté où les scènes quotidiennes se mêlent à des moments de tristesse »²⁹. La narratrice et le film ne sont pas seulement préoccupés par le crime, qui est certes fondamental pour la situation de départ de la revenante et qui reste central dans le souvenir traumatique, mais aussi par la question plus universelle de l'identité d'une personne déracinée, qui cherche à savoir quelle est sa place entre deux mondes³⁰. Ainsi, la thématique s'ouvre à une réflexion

27 Cf. N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », [dans :] *The Criterion Collection*, 19.05.2023, <https://www.criterion.com/current/posts/8151-anything-is-possible-here-a-conversation-with-miryam-charles>, [s.p.].

28 Cf. R. Simonpillai, « Canada's Rising Screen Stars : Miryam Charles », [dans :] *NOW Toronto*, 06.04.2022, <https://nowtoronto.com/movies/canadas-rising-screen-stars-miryam-charles/>, [s.p.].

29 « Indeed, the house has multiple uses throughout the film. The place where the tragedy took place, a refuge where we gather or an enchanted place where everyday scenes are mixed with moments of sadness. » Entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 8.

30 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », 21.01.2021, 55 min.,

sur l'identité marquée par la fuite, la migration, l'exil et la diaspora. « La maison du titre apparaît comme un espace imaginaire où le réalisateur affronte la perte et le déplacement »³¹.

Les prises en studio : une esthétique théâtrale

L'esthétique du *re-enactment* théâtral est également mise à profit pour imaginer une autre maison dans l'entre-deux : une maison d'enfance dans les Caraïbes, dont le film ne montre que des fragments et dont il ne précise pas l'ancre temporel. Le turquoise vif dans lequel est peint un cadre de porte isolé dans la pièce au fond noir s'imprègne, néanmoins, dans notre mémoire visuelle ; *pars pro toto*, un foyer haïtien est évoqué. C'est par l'encadrement de la porte que la mère entre à plusieurs reprises, en déposant proprement ses chaussures à côté de la porte. À l'intérieur, la couleur turquoise est reprise dans les panneaux muraux qui, comme un paravent, isolent une chambre à coucher de la noirceur de l'espace en arrière-plan. À côté d'un simple lit en bois, une table de nuit sur laquelle la protagoniste pose la photo d'une petite fille après l'avoir regardée à plusieurs reprises. Outre la gestuelle et les mimiques réduites, l'éclairage de la pièce sur fond sombre et les longs plans statiques, l'aliénation théâtrale s'installe également par le silence qui accompagne les images et par l'utilisation d'une voix-off avec effet d'écho. De ce fait, les scènes sont exposées comme des visions surréalistes, imaginaires ou fictionnelles³².

<https://dazibao.art/video-library, 18:40.>

31 « The house of the title emerges as an imaginal space for the director's confrontation with loss and displacement. » S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

32 Cf. S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

Les espaces de la mémoire familiale sont représentés de manière métonymique par des natures mortes d'objets décoratifs. Le regard de la caméra effleure régulièrement des photos de famille qui maintiennent les êtres chers présents dans la contemplation et immobilisent le souvenir dans l'espace et le temps ; un *topos* souvent utilisé, aussi et surtout dans le contexte de la migration, de l'exil et de la diaspora³³. Des objets (outre des photos, des figurines en porcelaine, des plantes et des fruits) sont mis en scène en gros plan, rendus présents de manière presque tactile, car les personnages les touchent, les tiennent dans la main et les contemplent. Leur fonction symbolique de reliques de la patrie perdue est évidente, mais en même temps, ils établissent, dans le contexte fictionnel du film, un lien indexical avec le monde réel³⁴, d'autant plus qu'ils proviennent des biens personnels des parents de Charles³⁵.

Les prises en studio (caméra pour celles-ci : Isabelle Stachtchenko) n'étaient pas prévues ainsi. Le tournage a été influencé par les restrictions de l'époque de la COVID. Il devait avoir lieu dans les maisons originales des familles³⁶, ce que la situation sanitaire rendait

33 Pour citer un exemple tiré d'un documentaire : dans *Haïti (Québec)* de Tahani Rached (1985), l'un des protagonistes, un chauffeur de taxi, appuie son récit sur des photos de famille (04:00-05:40). Son véhicule est équipé d'objets personnels avec lesquels il dialogue dans sa solitude : « Moi-même, quand je ne parle pas, je deviens fou. Dans mon auto, je parle à toutes sortes de choses. Je parle au Pape, je parle au conteur. Ce petit oiseau que tu vois, je lui parle aussi. [...] Ma grand-mère m'a toujours dit : ce n'est pas parler tout seul ce qui rend fou ; on devient fou quand on commence à se répondre » (37:31-37:57).

34 *Ibidem*.

35 Dans l'entretien, elle raconte qu'elle a emprunté des objets de la maison de sa mère pour le tournage, cf. N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here : A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.].

36 La sécurité menacée, la fragilité des espaces intimes sont par exemple saisissables dans une scène où des enquêteurs de la brigade criminelle se faufilent avec un dictaphone autour du jardin d'hiver où se trouvent la mère et la fille.

impossible³⁷. Une fois le studio choisi comme lieu de tournage, le parti pris de réduire les décors a été délibéré ; seules certaines parties des maisons ont été reconstruites. « C'est un film sur les souvenirs fragmentés [...] Nous aurions pu le rendre plus réaliste, mais une partie de la mémoire consiste à essayer de retrouver ou de découvrir quelque chose qui n'existe plus. Nous avons accentué cet aspect »³⁸, déclare Charles dans un entretien.

Traumatismes individuels et collectifs : chimères d'un voyage de retour

Vers la moitié du film, le traumatisme individuel et la perte collective de la patrie haïtienne se superposent par le biais d'un fondu enchaîné : l'image du brancard mortuaire dans la morgue, un linceul blanc sur un fond noir, est remplacée par l'image du dos sombre d'une île émergeant de la mer³⁹, image que les spectateur·rice·s connaissent déjà grâce à la séquence d'ouverture. La voix-off annonce le retour fictif commun de la mère et de la fille en Haïti tandis qu'à l'image, les vagues se brisent sur la plage : « nous nous promènerons au bord de la mer », dit-elle, « au fond de la mer, un jour, comme hier, comme demain ». En tant qu'artiste et être humain, Charles se trouve, selon ses propres mots,

37 Cf. J. Smith, « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », [dans :] *CultMLT*, 15.02.2023, <https://cultmlt.com/2023/02/director-miryam-charles-examines-grief-through-a-dreamy-lens-in-cette-maison-interview/>, [s.p.].

38 « It's a film about fractured memories [...] We could have made it more realistic, but part of memory is trying to recover or find something that no longer exists. We accentuated that [...] », *ibidem*.

39 Cf. S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

« en quête constante de retour », toujours un peu dans les limbes⁴⁰.

Les « chimerical dreams of return »⁴¹ de la mère et de la fille ne se réaliseront que de manière imaginaire. Elles promènent le doigt et l'œil sur une carte à l'aspect parcheminé, vers leur destination finale : le Cap Haïtien. Le film joue sur le trompe-l'œil : un panneau d'affichage représentant un paysage des Caraïbes est d'abord aperçu comme l'environnement physique des lectrices de cartes dans un plan en demi-total, avant que le montage enchaîne sur un plan large qui révèle l'affiche en tant que telle. Les valises faites à côté d'elles, mère et fille – deux jeunes femmes apparemment du même âge – sont assises par terre et discutent d'un voyage qui n'aura jamais lieu. Il est question à plusieurs reprises de la recherche du chemin, maintenant par des voix-off, tandis que sur les images, des routes de campagne traversent des collines verdoyantes et que deux personnages de la taille d'une fourmi, une mère et une fille dans des vêtements colorés, filmés à grande distance, se déplacent sur un sentier à travers la végétation foisonnante. Le dialogue entre l'image et le texte est caractéristique des récits cinématographiques relatant des traumatismes. Les niveaux narratif, visuel et acoustique sont utilisés de manière parfois indépendante et contradictoire⁴². Ici, la projection du récit oral sur et dans des images documentaires est contrefactuelle : les images ne montrent manifestement pas les narratrices, mais une autre femme adulte avec un enfant.

Dans des interviews, Charles souligne l'expérience de perte collective qu'elle partage en tant que fille

40 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 43:20 et 43:40.

41 S. Satchell Baeza, « Cette Maison : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

42 Cf. J. B. Köhne, « Einleitung », *op. cit.*, p. 9.

d'immigrants haïtiens dont les parents ont émigré au Québec dans les années 1970⁴³. Elle ne parle créole qu'avec l'accent français, remet en question non seulement son identité québécoise et canadienne, mais aussi son appartenance au pays d'origine de ses parents, Haïti⁴⁴. Sa mère et son père ont présenté des perspectives différentes de leur pays natal, et les médias ont apporté une troisième vision, généralement négative. Ce n'est qu'à l'âge de vingt ans que Charles a pu se rendre en Haïti et se faire sa propre idée, étant la seule personne de sa famille proche à faire ce voyage de retour⁴⁵. Par conséquent, pour cette immigrée de la deuxième génération, l'île des Caraïbes est davantage une patrie imaginée ou conçue dans son art : « Je suis une enfant d'Haïti. D'une certaine manière, je réutilise la réalité et j'essaie de la comprendre à travers l'art. [...] Je rêve de rentrer chez moi. Alors je voyage sans cesse dans ma tête, dans mon cœur, sur le papier, puis sur l'écran. [...] Tout en sachant que ma maison n'existe plus. [...] Je suis une fille d'Haïti. C'est le commencement de tout. Le commencement de toute entreprise créative. Puis commence le voyage »⁴⁶.

43 Cf. pour l'histoire de la migration haïtienne en Amérique du Nord, F. Morin, « Entre visibilité et invisibilité : les aléas identitaires des Haïtiens de New York et Montréal », [dans :] *Revue européenne des migrations internationales*, 1993, n° 9/3, p. 147-176.

44 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 19:30.

45 Cf. J. Smith, « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », *op. cit.*, [s.p.].

46 « I am a child of Haiti. In a way, I reuse reality and try to understand it through art. [...] I dream of coming home. So I travel endlessly in my head, in my heart, on the page, then onto the screen. [...] While knowing that my home no longer exists. [...] I am a daughter of Haiti. It is the beginning of everything. The beginning of every creative endeavour. Then begins the voyage. » Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 5. *Cette Maison* rappelle d'autres films sur la diaspora comme *Dreaming Rivers* de Martina Attile ou *Daughters of the Dust* de Julie Dash, cf. [s.n.], « *Cette Maison* (2022) with filmmaker Miryam Charles

Elle attribue une double sémantique à l'océan qui entoure les îles : il incarne à la fois le lien et la séparation de façon profondément ambivalente. Il symbolise la distance que les parents ont dû parcourir lors de la migration vers le Canada, mais il est aussi le symbole du retour et de la réimplantation qui se produit lorsqu'elle séjourne en Haïti et ne veut plus repartir. Les images de l'océan et du mouvement des vagues sont le point de départ de la méditation sur les chemins de vie alternatifs ou parallèles qu'elle (et sa cousine décédée) auraient pu prendre⁴⁷. C'est justement pour sa cousine qu'elle imagine un devenir alternatif⁴⁸, dans lequel un voyage commun en Haïti aurait pu avoir sa place.

Une mémoire en fragments : blanc, silences, déchirures

Le film présente une structure temporelle complexe, dans laquelle le passé, le présent et le futur sont tissés de manière indiscernable⁴⁹ : « Je bricole avec le temps où le présent, le passé et le futur s'interrogent, conversent, s'opposent pour s'unir »⁵⁰. Ce sont

», [s.a.], <https://www.blockmuseum.northwestern.edu/cinema/2022/cette-maison-2022-with-filmmaker-miryam-charles.html>, [s.p.].

47 Pour la symbolique de l'océan, cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 40:30-41:30.

48 Cf. S. Satchell Baeza, « Cette Maison : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

49 C'est justement une structure temporelle complexe, souvent paradoxale, qui caractérise le récit traumatique, cf. mon article D. Schmelzer, « Mémoires traumatiques et défigurations du temps. *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », [dans :] A.-S. Donnarieix, J. Mecke (dir.), *Le roman contemporain à l'épreuve du temps. Configurations et défigurations narratives*, Berlin, Peter Lang, 2024, p. 215-233.

50 « I fiddle with time where the present, the past and the future, question each other, converse, oppose each other in order to unite. » Entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films,

justement les blancs entre les images, l'instantanéité des différents plans dans le montage, la « construction à partir de lacunes et d'immobilité »⁵¹, qui dissolvent les relations causales et temporelles claires, assurent des éléments erratiques et tiennent en même temps les spectateur·rice·s à distance dans leur attente d'une identification avec les personnages et l'histoire⁵².

L'esthétique du film se caractérise par le contraste aliénant entre les scènes de studio théâtrales, souvent tournées en caméra statique, et des prises de vue en extérieur, réalisées par Charles elle-même avec sa caméra à l'épaule⁵³. Le montage de ces images documentaires, principalement des paysages, contribue à l'impression fragmentaire du film. Il reprend sans cesse les mêmes plans en boucle, se structurant autour de fils narratifs qui s'entrecroisent et qui, dans une succession de pérégrinations et de variations, explorent des choses qui restent mystérieuses. La postproduction (*Xi Feng*) est donc centrale pour la structure du film, réalisée sur une base footage réduite, 89 ou 90 minutes, pour un film de 75 minutes⁵⁴. Charles articule le sentiment de tourner « en rond », de devoir s'expliquer, alors que le refus de donner des réponses claires ouvre une marge de manœuvre pour l'avenir⁵⁵. On peut rapprocher cette alternance, comme l'a fait Aleida Assmann, des deux modes de réception contrastés des photographies

« This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 6.

51 S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.] : « construction from lacunae and stillness ».

52 Cf. J. Smith, « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », *op. cit.*, [s.p.] : « the film has an elliptical way of addressing the topic. In a way it remains evasive ».

53 Sur cette coexistence, cf. par exemple Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 23:40.

54 Cf. N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.].

55 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 11:40 et 23:00.

développés par Roland Barthes. Alors que les scènes de théâtre, malgré les effets de distanciation, invitent au « studium », à une immersion identificatoire dans les histoires des images, le « punctum » des enregistrements documentaires nous touche affectivement, par le biais de ruptures et de chocs⁵⁶.

Sur le plan de l'esthétique formelle, la fragmentation est symbolisée par l'utilisation de l'image noire entre les plans. Les paysages ont été tournés sur du matériel analogique 16 mm avec une caméra à l'épaule Bolex⁵⁷, en plans courts et frontaux de quelques secondes. Les briques de film 16 mm sont montées de telle sorte qu'avant la coupure, le scintillement rouge de la fin du film traverse l'image surexposée, ce qui rappelle une déchirure de film. En outre, le chromatisme et le grain de la pellicule créent un effet de nostalgie⁵⁸ et attirent l'attention sur la matérialité opaque du film⁵⁹. Une scène marquante est celle où des paysages sont montrés sans son et où, cependant, l'image noire entre les plans est accompagnée d'un son ambiant bruyant. En voix-off, une personne commente qu'elle se sent « déconnectée ».

56 Cf. A. Assmann, « Einleitung », *op. cit.*, p. 18. Pour les concepts, cf. R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

57 Cf. entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 7.

58 *Ibidem*, p. 8.

59 Pour la préférence de Charles pour cette technique, avec laquelle elle a été formée lors de ses études à l'Université Concordia de Montréal et à laquelle elle n'a jamais renoncé, cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 21:00. Elle décrit sa relation avec sa caméra Bolex en termes affectueux : celle-ci est légère et elle peut la porter près d'elle comme un bébé. Cela confère aux prises une certaine corporalité, cf. *ibidem*, 24:50-26:40.

Les paysages des Caraïbes : traumas des catastrophes naturelles

Les paysages des Caraïbes filmés par Charles elle-même ne forment pas seulement un contraste esthétique avec les scènes de théâtre, ils ajoutent également un aspect thématique supplémentaire au motif de la maison. On y voit sans cesse des ruines. La destruction, la fuite et la perte de la patrie sont ici associées aux images médiatiques et médiatisées des catastrophes naturelles dévastatrices⁶⁰. Tournées entièrement avec une caméra à l'épaule, les courtes séquences de « paysages diaristiques » (« diaristic landscape footage »⁶¹) sont souvent consacrées au mouvement des vagues sur la plage ou à la végétation dans le vent. Quand la caméra se pose sur des ruines de maisons en plan long frontal, parfois des cadres de portes ou de fenêtres laissent entrevoir le vide, la mer en arrière-plan. Une séquence est vouée au cimetière situé derrière un mur de pierres grossières et à l'église voisine construite dans la même pierre.

L'utilisation complémentaire et dialogique de l'image et du son est frappante. Selon Charles, c'est d'abord l'image qui garantit un ancrage dans la réalité. Le public la rapporte toujours immédiatement

60 Selon Joachim Paech, les images médiatiques ont également une part de responsabilité dans le traumatisme : elles ne sont que des substituts de l'indisponible, des simulacres ; l'événement y est absent sans laisser de trace, cf. J. Paech, « Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung », [dans :] A. Assmann, K. Jeftic, F. Wappler (dir.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld, transcript, 2014, p. 38. Pour les catastrophes naturelles comme lieu de mémoire de l'Haïti : A. Bandau, Ch. Singler, « 29 Haïti – La littérature du grand séisme de 2010 », [dans :] S. Segler-Meßner, I. von Treskow (dir.), *Traumatisme et mémoire culturelle: France et espaces francophones*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2024, p. 443-456.
61 Cf. S. Satchell Baeza, « Cette Maison : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

à l'histoire et lui attribue une sémantique, alors que c'est le son qui donne de la liberté⁶². Ici, cependant, ce sont les voix narratives qui confèrent au matériel visuel pesant une sémantique potentielle et qui proposent, par le biais d'une tentative de narration, une histoire cohérente en partie, mais qui reste toujours provisoire, réversible et mobile. Charles elle-même revendique de raconter en parallèle trois histoires, dans l'image, le texte et les captures sonores, qui ne s'assemblent en un tout changeant que dans la perspective de la réception⁶³. Ses *soundscapes*, composés à partir des enregistrements sonores d'une archive qu'elle entretient depuis vingt ans et dans lesquels les sons de la nature, ici le vent, les vagues, la pluie, occupent une place importante⁶⁴, sont caractéristiques de son style et lui permettent de raconter à partir des bruits⁶⁵. Elle ne se demande pas si le public comprend ; en fin de compte, elle aussi se pose des questions auxquelles elle n'a pas de réponse claire...⁶⁶ C'est donc précisément la complexité du montage image-son qui rend les passages oniriques, car ils échappent à toute définition précise et directe. Ils expriment, de manière imagée, l'indicible du traumatisme.

Les paysages caribéens du film n'ont pas été tournés en Haïti, mais à Sainte-Lucie et à la Dominique, en raison de restrictions de voyage pendant la pandémie du COVID⁶⁷. « Tourner en Dominique et à Sainte-Lucie

62 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 30:00 et 34:50.

63 *Ibidem*, 29:30.

64 Cf. N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.]. Sa caméra n'enregistre pas de son, ce qui rend la pertinence de la postproduction ou du montage image/son a posteriori incontournable, cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 28:00.

65 *Ibidem*, 31:10. Jeune femme, elle composait de la musique, cf. *ibidem*, 47:20.

66 *Ibidem*, 44:30.

67 *Ibidem*, 09:20.

a été une expérience douce-amère, car je voulais tellement aller en Haïti pour filmer ces images. C'était important pour moi, car ma cousine n'a jamais pu y retourner de son vivant. Pour moi, le film était un moyen d'y retourner avec elle. J'ai tout filmé à distance, mais ce n'était pas mon intention initiale. Je voulais retourner dans le village où ma mère est née, entrer dans leur maison et rencontrer des gens. Ça aurait été plus... en français, on dit "vivant". Maintenant, c'est plus une hanse. [...] *Cette Maison* est un peu une histoire de fantômes »⁶⁸. Seul·e·s les spectateur·rice·s qui connaissent bien les lieux remarqueront que les habitations n'ont pas été détruites par les tremblements de terre ayant frappé Haïti en 2010, mais par l'ouragan qui a ravagé les îles des Caraïbes en 2017⁶⁹. Le changement d'itinéraire dû au hasard était, finalement, une chance de se laisser porter plus librement, de laisser place à l'errance⁷⁰. Le recul narratif, la distance et la désorientation ont été favorisés justement par ce déplacement de la perspective vers un mode indirect : « Je cherchais mon pays natal à travers d'autres endroits »⁷¹.

68 « Shooting in Dominica and Saint Lucia was bittersweet because I wanted so much to go to Haiti to shoot those images. It was important to me because my cousin never got to go back while she was alive. For me, the film was a way to go back with her. I shot everything from a distance, but that wasn't my original plan. I was going to go back to the village where my mom was born, to go in their house to meet with people. It would've been more... in French we say 'vivant' [living]. Now it's more haunted. [...] *Cette Maison* is a bit of a ghost story ». N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.]

69 *Ibidem*.

70 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 38:00.

71 « I was looking for my home country through other places. » Entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 7.

Voyages dans le temps et futur contrefactuel

L'évocation répétée du passé traumatisque s'accompagne de l'affirmation d'être emprisonné dans un temps suspendu. Parallèlement, un avenir contrefactuel et alternatif est évoqué pour Tessa⁷² : bientôt, elle partira à l'université, pour des études d'histoire ou de sciences... La jeune femme, filmée à mi-corps, la poitrine recouverte d'un linceul blanc, ne cesse d'invoquer, comme un « mantra » : « demain je me réveillerai, demain, tout cela n'est pas vrai »⁷³. À sa mère endormie dans le fauteuil, Tessa chante une chanson de réveil que la mère de Charles utilisait autrefois pour réveiller ses enfants⁷⁴. Tout est possible ici, telle est une des devises du film⁷⁵, même si les images montrent en même temps les limites de cette utopie : la mère et la fille sont assises dans le salon décoré de ballons, unies pour fêter – le quatorzième ? le quinzième ? – anniversaire de la fille. Mais non, tout n'est pas possible : les amis ne viendront pas et la mère et la fille soufflent seules les bougies sur le gâteau. De toute évidence, elles font la fête dans un monde hétérotopique⁷⁶, qui n'est accessible qu'à elles seules.

72 Cf. S. Satchell Baeza, « *Cette Maison : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one* », *op. cit.*, [s.p.].

73 N. Hunter-Young, « *Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles* », *op. cit.*, [s.p.].

74 Cf. entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « *This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022* », *op. cit.*, p. 8.

75 Cf. « In film, anything is possible. You can bring people back to live. [...] You can go back in time. For me, it's a very inspiring space.

» N. Hunter-Young, « *Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles* », *op. cit.*, [s.p.].

76 Cf. D. Girish, « *Mapping Out the Cinema of Displacement* », [s.a.], <https://www.arsenal-berlin.de/en/news/mapping-out-the-cinema-of-displacement/>, [s.p.]. Pour le concept de l'hétérotopie,

L'attente de la mère – dit la fille – concerne le jour de la mort, « où nous nous reverrons... peut-être ». La fin du film nous réserve des retrouvailles, dans une mise en scène théâtrale qui montre la mère et la fille face à face autour d'une table richement garnie de spécialités haïtiennes, dans une scène de « cooking and eating »⁷⁷ intergénérationnel, si important pour la cohésion des familles, migrantes et autres. Dans une joie enfantine, Tessa annonce qu'elle veut goûter à tous les plats ! En souriant, sa mère répond qu'elle doit faire attention à ne pas avoir mal au ventre. « Impossible », réagit sa fille, énigmatique. La séquence est structurée par un plan d'ensemble symétrique en vue normale, les deux personnages à droite et à gauche, séparés par la longue table, un chandelier au milieu, le fond de l'image étant noir. Le plan reflète et complimente celui du brancard mortuaire, qui a accompagné le film comme l'un de ses *leitmotivs*, la vie se superposant à la mort. « Pour moi, la fin n'est pas vraiment la fin, mais pourrait être le commencement. Le film se termine ainsi pour rendre hommage à Haïti (avec la fête), mais aussi pour annoncer un nouveau départ. Dans mon esprit, le film ne se termine pas. Je dis souvent que je tourne en rond »⁷⁸.

cf. M. Foucault, « Des Espaces Autres », [dans :] *Empan*, 2004, n° 54/2, p. 12-19, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.

77 S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

78 « For me the end is not really the end and could be the beginning. The film ends in this way to pay tribute to Haiti (with the feast), but also to announce a new beginning. In my mind, the film does not end. [...] I often say that I am going in circles [...]. » Entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « *This House*. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 9.

*Digression : troisième lieu de l'action
Québec, 1995 – un trauma supplémentaire*

L'essentiel du film est composé d'images des Caraïbes et de la Nouvelle-Angleterre, en lien avec le destin de Tessa Alexis Wallace. Vers la fin, l'espace de l'action s'élargit toutefois à la banlieue montréalaise de Laval. Les spectateur·rice·s assistent à la réunion d'une famille haïtienne le soir du référendum sur l'indépendance du Québec en 1995 et suivent à la télévision le dépouillement des votes à Outremont ; lorsque le camp du non remporte la victoire, la famille éclate de joie, des drapeaux canadiens sont agités. Cette soirée mémorable, qui fait partie des lieux de mémoire centraux des Québécois francophones, est ainsi racontée dans une perspective inhabituelle, complémentaire de celle qui est majoritaire de la « pop culture »⁷⁹, « toutes les représentations du référendum [...] par les Québécois blancs »⁸⁰. Pour ses parents, comme beaucoup d'immigrés peu familiers avec l'histoire canadienne et québécoise⁸¹, réfugiés d'un pays politiquement instable, l'indépendance aurait été perçue comme une menace pour la stabilité nouvellement acquise dans leur pays d'adoption⁸². C'est pourquoi, dans le film, les valises sont déjà prêtes devant la porte le soir décisif, afin de rejoindre la famille dans le Connecticut en cas de victoire du camp du oui. Le personnage de Tessa, enfant dans un corps d'adulte, porte toutefois un jugement divergent ; elle craint une nouvelle migration qui l'obligerait

79 J. Smith, « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », *op. cit.*, [s.p.].

80 N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.] : « all the portrayals of the referendum [...] from white Quebecers ».

81 Cf. entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 9.

82 Cf. J. Smith, « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », *op. cit.*, [s.p.].

à recommencer une vie en anglais. Elle se tient au milieu de l'agitation de sa famille, figée et l'air triste⁸³.

Il faut aussi constater que cet épisode constitue un peu un corps étranger dans la trame⁸⁴. Il n'est que vaguement lié à l'histoire principale, dans la mesure où il s'agit d'un souvenir personnel de l'histoire familiale de Charles⁸⁵ et fournit le point de départ de l'élaboration d'histoires alternatives : une autre issue du référendum et une migration des proches de Charles auraient-elles empêché la mort de la cousine⁸⁶ ? Peut-être que cet épisode est aussi bien placé dans l'isotopie des traumatismes, car les référendums perdus de 1980 et 1995 ne sont pas seulement des lieux de mémoire douloureux pour les Québécois francophones, qui ont ébranlé leur confiance en eux, ils ont également eu une influence néfaste sur les relations de la majorité francophone avec les communautés issues de l'immigration, accusées d'avoir torpillé l'indépendance par leur comportement de vote⁸⁷.

Conclusion

La société de production Embuscade a convaincu Charles de s'écartier de son programme habituel de

83 Il est question du « anti-immigrant sentiment » (R. Simonpillai, « Canada's Rising Screen Stars : Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.]) qui s'est répandu après l'échec du référendum, les voix de néo-québécois ayant participé à faire pencher la balance en faveur du camp du non.

84 La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), qui a cofinancé le film, n'a pas apprécié la scène, cf. N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.].

85 Cf. entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 9.

86 Cf. N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.].

87 Cf. E. Bédard, *L'Histoire du Québec pour les nuls*, Paris, First, 2019, p. 332.

courts-métrages pour se consacrer à son premier film long⁸⁸. Embuscade s'engage à promouvoir des « esthétiques singulières » dans des « visions d'auteur » puissantes, et produit des films qui font la différence : films d'animation, documentaires créatifs, films de fiction atypiques⁸⁹. La critique rapproche le film d'une performance rituelle : « Fidèle à son esthétique méditative, *Cette Maison* marque le lieu où le cinéma et la cérémonie se rencontrent »⁹⁰, écrit Hunter-Young ; Girish parle de « séance »⁹¹, Satchell Baeza souligne l'effet cathartique⁹², auquel contribuent nettement les structures de répétition. Cet effet onirique, hallucinatoire, est également et surtout dû aux stratégies narratives et esthétiques que *Cette Maison* emprunte au genre du récit traumatique. Toutefois, Mirjam Charles trouve un langage cinématographique qui lui est propre et contribue à la réflexion sur le récit traumatique qui, selon Aleida Assmann, a pour principe cette imbrication de représentation et de réflexion : la théorie est inscrite dans l'œuvre elle-même et l'opacité de la forme renferme toujours une autoréflexion complexe⁹³.

88 Cf. J. Smith, « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », *op. cit.*, [s.p.].

89 Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 16.

90 « True to her meditative aesthetic, *Cette Maison* marks the place where cinema and ceremony meet. » N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.].

91 D. Girish, « Five International Movies to Stream Now », *op. cit.*, [s.p.].

92 Cf. S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.]. Cf. aussi N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.] : « I realized that I'm exactly like that in my filmmaking. I go around and repeat many things. It's not to find some kind of truth, but because the act of repeating is a very cathartic way to tell a story. »

93 Cf. A. Assmann, « Einleitung », *op. cit.*, p. 19.

On a vu à quel point *Cette Maison* intrigue et s'écarte aussi bien de l'idée courante d'un documentaire que des conceptions génériques du film de fiction – comme le genre *true-crime* ou le film à mystère. La réalisatrice elle-même inscrit son œuvre dans le genre du documentaire expérimental et y associe la prétention de proposer une compréhension modifiée de la réalité : « Parfois, le film est classé dans la catégorie fiction, mais je pense que non, c'est un documentaire ; j'ai fait des recherches. Il est très intéressant de déconstruire la façon dont nous percevons le documentaire ; tout est [censé être] tellement formalisé, conventionnel. Lorsque j'ai présenté le film comme un documentaire, il a été difficile d'obtenir un financement, car on me disait que ce n'était pas ainsi que l'on documentait la réalité. Je proposais qu'il pouvait y avoir une autre façon de commenter et d'expérimenter la réalité »⁹⁴. Elle précise que son approche non linéaire de la narration est liée à son contexte familial. Enfants, leur père leur racontait des histoires d'aventures avec des sauts logiques – « they would never make any sense » –, mais elles étaient divertissantes. Tout comme dans la réalité, beaucoup de choses restent inexplicées dans de telles histoires. Ce type de narration est, selon elle, également présent dans la culture haïtienne, où les gens commencent à raconter des histoires de tous les jours, qu'ils agrémentent de nouveaux détours, souvent sans

94 « [S]ometimes the film is classified as fiction and I think : no, it's a documentary ; I did research. It is very interesting to deconstruct the way we see documentary ; everything is [supposed to be] so formulaic, conventional. When I pitched the film as a documentary, it was difficult to get it funded because they would tell me this is not the way that you document reality. I was proposing that there could be a different way to comment on and experience reality ». N. Hunter-Young, « Anything Is Possible Here: A Conversation with Miryam Charles », *op. cit.*, [s.p.].

arriver à un point précis⁹⁵. Dans *Cette Maison*, la voix-off elle-même raconte une telle histoire incohérente, parsemée de lacunes, qui se prête à la mise-en-abyme : « une reine se plaint depuis des années de la disparition de sa bien-aimée, elle ne cesse de parler d'elle à tous les membres de la cour. Un jour, elle reçoit une visite surprise : une jeune femme ; on ne comprend pas comment elle a réussi à passer devant les gardes... La femme tend la main à la reine. Dix ans s'étaient écoulés ».

Le documentaire original de Charles utilise des blancs, mais aussi la fiction comme espaces de possibilité(s) qui permettent de prendre du recul et d'oser la liberté⁹⁶. « Why tell this story using fiction ? », se demande la réalisatrice. « J'ai mis en scène des souvenirs, l'espoir de réunir une mère et son enfant. Tout est possible pendant le film. Tout est construit et déconstruit en même temps »⁹⁷. Comme mode de réception de son film, Charles recommande de s'engager, d'« écouter et ressentir », de « se laisser emporter », ce qui n'implique pas nécessairement de comprendre, mais en tout cas de partager l'intimité⁹⁸. Le film permet ainsi, grâce à ses images hypnotiques et impressionnantes et au concert polyphonique de ses voix, de trouver une issue au traumatisme, à l'angoisse inexprimée⁹⁹, et d'emporter son public avec lui, de l'affecter, sans trop fixer les significations.

95 *Ibidem*.

96 Cf. S. Satchell Baeza, « *Cette Maison* : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », *op. cit.*, [s.p.].

97 « I staged memories, a hope of reuniting a mother and her child. Everything is possible during the film. Everything is build and deconstructed at the same time. » Entretien avec Miryam Charles, dans : Embuscade Films / Oyster-Films, « *This House. A film by Miryam Charles*. Press Kit 2022 », *op. cit.*, p. 7.

98 Cf. Dazibao, « Session 25 : Miryam Charles », *op. cit.*, 49:00 et 50:50.

99 Cf. J. B. Köhne, « Einleitung », *op. cit.*, p. 14 : « Traumazentrierte Filmsprache entsteht also aus einer prinzipiellen Sprachlosigkeit und Ohnmacht heraus ».

bibliographie

- Alexander J. C., *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity, 2012.
- Assmann A., « Einleitung », [dans :] A. Assmann, K. Jeftic, F. Wappler (dir.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten* Bielefeld, transcript, 2014.
- Bandau A., Singler, Ch., « 29 Haïti – La littérature du grand séisme de 2010 », [dans :] S. Segler-Meßner, I. von Treskow (dir.), *Traumatisme et mémoire culturelle: France et espaces francophones*, 2024.
- Bédard E., *L'Histoire du Québec pour les nuls*, Paris, First, 2019.
- Brody R., « Cette Maison », [dans :] *The New Yorker*, 09.06.2023, <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/cette-maison>. Consulté le : 17.11.2024.
- Charles M., *Cette Maison*, Canada, 2022, 75 min.
- Dazibao « Session 25 : Miryam Charles », 21.01.2021, 55 min., <https://dazibao.art/video-library>. Consulté le : 11.11.2024.
- Dusailant-Fernandes V., *Écrire les blessures de l'enfance. Inscription du trauma dans la littérature contemporaine au féminin*, New York, Peter Lang, 2020.
- Embuscade Films / Oyster-Films, « This House. A film by Miryam Charles. Press Kit 2022 », <https://www.oyster-films.info/cette-maison>. Consulté le : 24.05.2024.
- Erll A., « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies », [dans :] *Journal of Aesthetics & Culture*, 2011, n° 3.
- Foucault M., « Des Espaces Autres », [dans :] *Empan*, 2004, n° 54/2, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.
- Girish D., « Five International Movies to Stream Now », [dans :] *The New York Times*, 05.05.2023, <https://www.nytimes.com/2023/05/05/movies/international-movies-streaming.html>. Consulté le : 24.05.2024.
- Girish D., « Mapping Out the Cinema of Displacement », [s.a.], <https://www.arsenal-berlin.de/en/news/mapping-out-the-cinema-of-displacement/>. Consulté le : 12.10.2024.
- Hirsch J., *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004.
- Hunter-Young N., « Anything Is Possible Here : A Conversation with Miryam Charles », [dans :] *The Criterion Collection*, 19.05.2023, <https://www.criterion.com/current/posts/8151-anything-is-possible-here-a-conversation-with-miryam-charles>. Consulté le : 24.05.2024.

- Köhne J. B., « Einleitung : Trauma und Film. Visualisierungen », [dans:] J. B. Köhne (dir.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2012.
- Köhne J. B., Elm, M., Kabalek, K., « Introduction. The Horrors of Trauma in Cinema », [dans :] M. Elm, K. Kabalek, J. B. Köhne (dir.), *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*, Cambrigde, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Morin F., « Entre visibilité et invisibilité : les aléas identitaires des Haïtiens de New York et Montréal », [dans :] *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 9, n° 3, 1993.
- Mullen P., « Tree Feature Docs Make Canada's Top Ten », [dans :] *Point of View Magazine. Canada's Documentary Magazine*, 08.12.2022, <https://povmagazine.com/three-feature-docs-make-canadas-top-ten/>. Consulté le : 10.11.2024.
- Paech J., « Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung », [dans :] A. Assmann, K. Jeftic, F. Wappler (dir.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld, transcript, 2014.
- Parent, A. M., « Trauma, témoignage et récit. La déroute du sens », [dans :] *Protée*, 2006, n° 34/2-3.
- Rached T., *Haiti (Québec)*, Canada, 1985, 59 min., https://www.onf.ca/film/haiti_quebec/. Consulté le : 15.12.2024.
- Radstone S. « Trauma Theory : Contexts, Politics, Ethics », [dans :] *Paragraf*, 2007, n° 30/1.
- Satchell Baeza, S., « Cette Maison : a reflexive, imaginative reckoning with the death of a loved one », [dans :] *Sight and Sound*, 07.11.2022, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/cette-maison-reflexive-imaginative-reckoning-with-death-loved-one>. Consulté le : 24.05.2024.
- Schmelzer D., « Mémoires traumatiques et défigurations du temps. *Kamouraska et Les Fous de Bassan d'Anne Hébert* », [dans :] A.-S. Donnarieix, J. Mecke (dir.), *Le roman contemporain à l'épreuve du temps. Configurations et défigurations narratives*, Berlin, Peter Lang, 2024.
- Segler-Meßner, S., von Treskow, I. (dir.), *Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2024.
- Smith J., « Director Miryam Charles examines grief through a dreamy lens in *Cette Maison* », [dans :] *CultLT*, 15.02.2023, <https://cultmtl.com/2023/02/director-miryam-charles-examines-grief-through-a-dreamy-lens-in-cette-maison-interview/>. Consulté le : 10.11.2024.

- Simonpillai R., « Canada's Rising Screen Stars: Miryam Charles », [dans :] *NOW Toronto*, 06.04.2022, <https://nowtoronto.com/movies/canadas-rising-screen-stars-miryam-charles>. Consulté le : 10.11.2024.
- Rothberg M., *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2000.
- Weinmann F., « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, 2018.

abstract

Miryam Charles, *This House* (2022). Profile and analysis of a trauma narrative.

The film *This House* by Haitian-Quebec director Miryam Charles is subjected to an analysis at the crossroads of experimental documentary, enigmatic fiction and film essay. The film refuses a linear narrative; through the repetition of striking images, alienated narrative fragments, blank spaces and the whispering of monological voices, it constructs a complex and subjective reflection on a life between two worlds – between life and death, North America and Haiti. The film's discussion takes a step-by-step look at the different elements of this complex fabric and how they interact, and interprets it against the backdrop of a traumatic narrative.

keywords

Miryam Charles, experimental documentary, diaspora, trauma narrative, Haiti-Quebec

mots-clés

Miryam Charles, documentaire expérimental, diaspora, récit traumatisant, Haïti-Québec

dagmar schmelzer

Dagmar Schmelzer, maîtresse de conférence à l'Université de Regensburg, est docteure de lettres romanes. Sa thèse d'habilitation porte sur les pratiques performatives de l'espace et de l'identité dans les récits de voyage de Chateaubriand. Elle a co-dirigé plusieurs ouvrages sur la littérature, la culture et le film français et espagnols du XX^e et XXI^e siècle, dont *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* (2010, avec Chr. v. Tschilschke), *Der espace autobiographique und seine kulturelle Determinierung* (2011, avec M. S. Mancas) et *Rire en temps de crise : l'humour interculturel dans la francophonie contemporaine* (2021, avec S. Greilich). Elle est l'auteure d'articles sur le cinéma et la littérature québécois.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
Received : 16.12.2024 Accepted : 08.05.2025 Published : 20.12.2025	ÉTUDES	ASJC 1213	
ORCID : 0000-0003-3579-0025			
D. Schmelzer, « Miryam Charles, <i>Cette Maison</i> (2022). Portrait et analyse d'un récit traumatique », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2025, nr 44, pp. 99-129. DOI : www.doi.org/10.26881/erta.2025.44.05			
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			