



**HAL**  
open science

# À la recherche de l'origine perdue. Identité et mémoire dans les documentaires autobiographiques diasporiques en France

Guglielmo Scafirimuto

► **To cite this version:**

Guglielmo Scafirimuto. À la recherche de l'origine perdue. Identité et mémoire dans les documentaires autobiographiques diasporiques en France. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030030 . tel-03020639

**HAL Id: tel-03020639**

**<https://theses.hal.science/tel-03020639>**

Submitted on 24 Nov 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ**  
**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

ED 267 – Arts & médias

LIRA – Laboratoire International de Recherches en Arts

Thèse de doctorat en Études Cinématographiques

Guglielmo Scafirimuto

**À la recherche de l'origine perdue :**

*Identité et mémoire dans les documentaires  
autobiographiques diasporiques en France*

Thèse dirigée par

Antonio Somaini

Soutenue le 23 Novembre 2019

**Jury :**

M. Ruggero EUGENI, professeur à l'Università Cattolica del Sacro Cuore (Milan)  
Mme Raphaëlle MOINE, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
Mme Elsa RAMOS, maître de conférences HDR à l'Université Paris Descartes  
M. Antonio SOMAINI, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3



## Résumé

Cette thèse vise à interroger la place des sujets diasporiques – tous les individus qui ont vécu directement l’immigration ou qui sont issus d’une diaspora familiale – en France, directement à travers leur voix la plus intime. En adoptant un corpus inédit de 91 documentaires autobiographiques réalisés par ces sujets diasporiques en France, ce texte entend introduire un nouveau genre filmique, que nous appelons documentaire autobiographique diasporique, et qui se situe au croisement du documentaire autobiographique et du cinéma diasporique. La quasi-totalité des titres étant réalisés dans les vingt dernières années, la constitution de ce genre aide à mettre en avant un phénomène qui contribue à la définition contemporaine de la nation française, ainsi que de toutes les sociétés multiculturelles d’aujourd’hui : le questionnement du lien qui unit les individus ayant une origine diasporique et leurs communautés d’appartenance. La dimension autobiographique de ces films exprime tous les enjeux de cette dialectique Je-Nous : les interrogations du réalisateur sur son identité, ses affiliations avec le pays d’origine et avec le pays d’accueil, ses tentatives de récupération de la mémoire collective et diasporique de sa famille, et, enfin, ses manières subjectives de construire une image de soi qui puisse l’orienter dans l’entre-deux de ses appartenances plurielles. À travers une approche transdisciplinaire, mêlant notamment études cinématographiques, études postcoloniales et sciences sociales, ce travail a alors l’ambition de présenter une première réflexion systématique sur l’autoreprésentation audiovisuelle des sujets diasporiques en France, afin de contribuer d’un côté à l’analyse du rapport entre cinéma et migrations, et, de l’autre côté, au débat sur le vivre ensemble, en commençant par inclure la voix de tous ceux qui forment notre société.

**Mots clés :** *documentaire – France – autobiographie – diaspora – immigration – multiculturalisme – autoreprésentation – postcolonialisme*

## Abstract

This thesis aims to question the place of diasporic subjects - all individuals who have experienced immigration directly or who come from a family diaspora - in France, directly through their most intimate voice. By adopting an unpublished corpus of 91 autobiographical documentaries produced by these diasporic subjects in France, this text aims to introduce a new film genre, which we call diasporic autobiographical documentary, and which is at the crossroads of autobiographical documentary and diasporic cinema. Since almost all of the titles have been produced in the last twenty years, the constitution of this genre helps to highlight a phenomenon that contributes to the contemporary definition of the French nation, as well as all the multicultural societies of today: the questioning of the bond that unites individuals with a diasporic origin and their communities of belonging. The autobiographical dimension of these films expresses all the challenges of this I-Us dialectic: the director's questions about his identity, his affiliations with the country of origin and with the host country, his attempts to recover his family's collective and diasporic memory, and, finally, his subjective ways of building a self-image that can guide him in between his plural belongings. Through a transdisciplinary approach, combining in particular Film Studies, Postcolonial Studies and social sciences, this work aims to present a first systematic reflection on the audiovisual self-representation of diasporic subjects in France, in order to contribute on one hand to the analysis of the relationship between cinema and migration, and on the other hand to the debate on living together, starting by including the voice of all those who form our society.

**Keywords :** *documentary – France – autobiography – diaspora – immigration – multiculturalism – self-représentation – postcolonialism*

## Remerciements

Mes plus vifs remerciements vont à Antonio Somaini, qui a soutenu mes projets de recherche dès mon arrivée à Paris 3 en M1, en dirigeant mon mémoire de master et ensuite cette thèse de doctorat. Merci à son encouragement, à sa disponibilité, à ses conseils, et à sa confiance durant toutes ces années universitaires.

À Raphaëlle Moine, Ruggero Eugeni et Elsa Ramos, membres du jury, pour avoir accepté de lire ces pages et de participer au jury de soutenance.

À tou(te)s les professeurs et à toutes les universités qui m'ont donné la possibilité de développer ma maturité académique et mon parcours professionnel en accueillant mes interventions, mes articles, mes cours, mes séminaires, et tout ce qui a nourri cette période doctorale à Paris et dans le monde.

À tou(te)s les cinéastes qui m'ont gentiment donné accès à leurs films pour mon analyse, et qui se sont intéressé(e)s sincèrement à mon travail.

À la Maison du Doc, à Lussas, qui m'a ouvert ses archives, si fondamentales pour mes recherches documentaires. À la Bibliothèque Nationale de France, qui m'a également aidé à commander des œuvres audiovisuelles utiles pour mon analyse, au-delà de la mise à disposition de tous les livres indispensables pour ma réflexion théorique.

À Guillaume Agard, pour sa relecture précieuse.

Aux participants des ateliers vidéo que j'ai coordonnés pendant ces années de doctorat, pour avoir inspiré et enrichi mon contact personnel et direct avec le sujet de l'immigration.

Un grand merci à ma famille, à mes amis, et à tous mes proches, pour leur présence, leur soutien, leur aide, et pour m'avoir toujours suivi dans ce chemin de vie.

# Sommaire

<b>Résumé</b> .....	3
<b>Abstract</b> .....	4
<b>Remerciements</b> .....	5
<b>Sommaire</b> .....	6
<b>INTRODUCTION</b> .....	9
<b>PREMIÈRE PARTIE : CONTEXTES ET THÉORIES DIASPORIQUES</b> .....	44
<b>Chapitre I - Unité et pluralité : la France et les sujets diasporiques</b> .....	45
1.1 L'étranger nous habite, mais il n'est pas chez soi .....	46
1.2 Petite histoire française des diasporas .....	52
1.3 Les générations diasporiques : les descendants et leurs familles .....	61
1.4 La machine de la francisation : un multiculturalisme indigeste .....	71
<b>Chapitre II - Autoreprésentation et cinémas diasporiques : passage à une image de soi</b> .....	79
2.1 De la représentation à l'autoreprésentation : altérité et postcolonialisme .....	80
2.2 Affirmation de l'artiste transnational : art et mondialisation .....	84
2.3 Flou de définitions : les frontières ambiguës de l'identité culturelle .....	89
2.4 Cinémas d'autoreprésentation .....	95
2.5 « Machine péripatétique » : cinémas diasporiques, cinémas en mouvement .....	98
2.6 Images migrantes à travers l'Europe : trajectoires filmiques .....	106
<b>Chapitre III - Une politique de l'intime : le documentaire autobiographique</b> .....	112
3.1 Autobiographie et cinéma .....	113
3.2 De la thérapie à l'écran, de la politique dans l'émotivité .....	123
3.3 Première personne du singulier : autoethnographie .....	130
3.4 Première personne du pluriel : ethnographie domestique .....	139
3.4.a L'intégration des films de famille : de l'intrusion à l'invitation du spectateur .....	143
3.4.b Les photographies de famille : le regard affiliatif .....	146
3.4.c Les images d'archives : entre sacralisation et désacralisation .....	149
3.4.d Le témoignage : certification et participation .....	151
<b>DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DU CORPUS ET ENJEUX IDENTITAIRES</b> .....	153
<b>Chapitre I - Mon unité dans ma dualité : la recherche identitaire du sujet diasporique</b> .....	154

1.1 Je suis enfin arrivé en France... : l'inconfort de l'exil .....	155
1.2 Chez moi c'est l'entre-deux : les appartenances multiples .....	166
1.3 Je suis un Noir français : une autre race ? .....	178
1.4 Suis-je Français si j'ai été adopté ailleurs ? Imaginaires et voyages de retour .....	195
<b>Chapitre II - Mon identité dans ma descendance : les familles diasporiques .....</b>	<b>214</b>
2.1 Les portraits de famille ou le Je qui parle à travers le Nous .....	215
2.2 Sagas familiales : chroniques et portraits croisés .....	219
2.3 Le voyage de retour conjoint .....	236
2.4 Hommages au féminin .....	251
2.5 Le conflit familial .....	260
<b>Chapitre III - Ma continuité dans la chaleur du collectif : la transmission de l'origine .....</b>	<b>278</b>
3.1 Le processus de transmission et les ancrages .....	279
3.2 Les objets comme passeurs de la mémoire diasporique .....	288
3.3 Vides de transmission et refoulement de l'origine .....	303
3.4 D'autres obstacles à la transmission identitaire .....	314
<b>TROISIÈME PARTIE : ANALYSE DU CORPUS ET ENJEUX MÉMORIELS .....</b>	<b>324</b>
<b>Chapitre I - L'héritage communautaire : postmémoire et archéologie de l'origine .....</b>	<b>325</b>
1.1 Mémoire, mémorialisation et oubli .....	326
1.2 Le devoir de mémoire face aux génocides .....	330
1.3 Politiques de la mémoire .....	348
1.4 La mémoire du colonialisme français : contre-histoires postcoloniales .....	358
<b>Chapitre II - Le présent du passé : retour dans les lieux de mémoire .....</b>	<b>384</b>
2.1 La conscience de la distance : le retour entre nostalgie et critique .....	385
2.2 Le chez soi : du paradis perdu aux traumatismes de guerre .....	395
2.3 Voyages au cœur du conflit .....	409
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>418</b>
<b>Filmographie .....</b>	<b>429</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>433</b>
<b>Index .....</b>	<b>455</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>463</b>





## INTRODUCTION



*Deyrouth (Chloé Mazlo, 2010)*

Cette voix qui pousse tout homme à revenir dans la terre de ses ancêtres ...<sup>1</sup>

### Crises et (ré)inventions de l'identité

L'origine d'environ un tiers de la population française est à chercher au-delà des frontières de la France. L'identité de ces 30 % d'immigrés et de leurs descendants<sup>2</sup> fait question pour la nation française, mais surtout pour ces mêmes individus qui cherchent l'image de leur présent et de leur avenir dans le miroir du passé diasporique personnel et familial. Dans une ère de mondialisation, d'accroissement vertigineux de la population globale et de déplacements massifs, les migrations sont l'un des enjeux les plus cruciaux de la contemporanéité à l'échelle internationale : « il n'y a jamais eu autant des gens, par le passé, capables d'envisager comme une chose allant de soi le fait qu'eux-mêmes ou leurs enfants seront sans doute conduits à vivre et à travailler ailleurs que sur leur lieu de naissance », constate l'anthropologue indien Arjun Appadurai<sup>3</sup>. Un phénomène ancré dans toute

<sup>1</sup> Voix off de LAHMI Julien dans *Vietnam Paradiso*, (Julien LAHMI, Ali BENKIRANE, 2002).

<sup>2</sup> Données de 2011 relatées par TRIBALAT Michèle, « Statistiques ethniques. Le décryptage de Michèle Tribalat », Le Figaro, mai 2015, <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2015/05/07/31003-20150507ARTFIG00310-statistiques-ethniques-le-decryptage-de-michele-tribalat.php> (page consultée le 17/09/2019).

<sup>3</sup> APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot, Payot, Paris, 2001 (1<sup>o</sup> éd. 1996), p. 31.

l'histoire de l'humanité, certes, mais qui a atteint son apogée dans les dernières décennies à cause de l'urbanisation, des changements climatiques, des inégalités économiques et du (post-néo)colonialisme, en faisant couler de quantités records d'encre, de sang, d'argent, d'images. Même si les diasporas récentes ont eu tendance à se diversifier et à s'homogénéiser en Europe<sup>4</sup>, la France a historiquement représenté le pays d'accueil majeur du vieux continent, avec une immigration massive qui est d'actualité depuis 150 ans. Le « creuset français » a été comparé au *melting pot* américain en termes de variété d'origine de la population<sup>5</sup>, mais, contrairement aux États-Unis, cette diversité n'a jamais vraiment passé le test de reconnaissance d'un véritable multiculturalisme hexagonal. Regardée avec méfiance par la République, négligée pendant longtemps par les historiens, l'immigration a constitué l'« impensé de toute une époque de la recherche historique »<sup>6</sup>, rappelle Gérard Noiriel. Comme le démontre l'ouvrage important de Fernand Braudel, *L'identité française*, qui, aussi récemment qu'en 1986<sup>7</sup>, ne mentionne les immigrés que pour les opposer à un Nous national et pour ne pas réellement les impliquer dans l'histoire de la France. Ce n'est que dans les vingt dernières années que l'immigration a été intégrée dans les études françaises en sciences sociales, pour enfin en devenir l'un des objets qui figurent le plus dans les publications récentes. À titre indicatif, ce sont également les sociologues, les anthropologues, les psychologues, les linguistes, les historiens, et les philosophes qui manifestent aujourd'hui le plus d'intérêt en France pour le thème de l'immigration même dans son rapport avec les arts, en laissant les départements français de cinéma, médias et histoire de l'art encore déficients sur ce front.

Cette visibilité majeure de l'immigration, en termes de présence physique, médiatique, et discursive dans l'espace public, ne paraît cependant pas bénéficier globalement à une perception positive des sujets impliqués. Comme l'affirme l'économiste oxfordien Paul Collier dans un ouvrage sorti cette année en France : « contrairement à l'espoir qu'un accroissement de la visibilité immigrée augmente la tolérance, c'est bien le contraire qui semble se produire. La population indigène est plus tolérante aux faibles effectifs qu'aux grands nombres »<sup>8</sup>. Ce qui fait peur aux « indigènes » du grand nombre d'immigrés est naturellement le risque d'un changement radical du paysage humain, culturel, économique et social lié au territoire local et national. L'intolérance résulte de la peur d'une perte graduelle de l'identité collective : menacer le Nous signifie menacer également tous les Je qui s'y

---

<sup>4</sup> Les nouvelles diasporas, poussées par des nouveaux trajets et par des politiques migratoires inégales en Europe, se sont dirigées de plus en plus vers d'autres pays tels que l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie, la Suède, la Grèce.

<sup>5</sup> Cfr. NOIRIEL Gérard, *Le Creuset français. Histoire de l'immigration XIX-XX siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2006 (1<sup>o</sup> éd 1988).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>7</sup> Cfr. BRAUDEL Fernand, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Éditions Arthaud, Paris, 1986.

<sup>8</sup> COLLIER Paul, *Exodus. Immigration et multiculturalisme au XXI siècle*, trad. Daniel Roche, L'Artilleur, Paris, 2019 (1<sup>o</sup> éd. 2013), p. 245.

identifient. La question qui en découle et qui alimente d'interminables débats est bien sûr la suivante : l'immigration est-elle vraiment une menace pour le pays d'accueil ou plutôt une chance ? Avec cette thèse, nous n'entendons pas répondre à cette question, mais nous souhaitons utiliser le cinéma afin d'engager le débat à travers ce que les arts font de mieux : déconstruire et reconstruire les panoramas existants à partir de la subjectivité des artistes. Par le biais du concept d'autoreprésentation et par le genre du documentaire autobiographique diasporique que nous allons présenter ici, cette recherche entend mettre l'accent non pas sur la question de la visibilité des migrants, mais sur celle du point de vue des migrants. Au lieu de décider si l'immigration est une menace ou une chance, nous pensons qu'il faut commencer par comprendre une situation qui existe déjà en France, celle de la cohabitation de subjectivités aux appartenances multiples. Une cohabitation qui, comme toutes les autres, se doit de partir d'un dialogue basé sur la présence active d'interlocuteurs qui puissent interpeller les autres, et non seulement être interpellés par les autres. Ce sera grâce à la parole, aux confessions, aux doutes et aux désirs exprimés par ces interlocuteurs, par ces subjectivités issues de l'immigration, que nous pourrons mieux établir les termes et les enjeux du débat sur l'identité collective d'une société multiculturelle comme la France.

Même la volonté de dialogue la plus harmonieuse ne peut cependant pas contourner les conflits et les peurs qui font déjà partie d'un contexte de confrontation. Nous avons d'ailleurs beaucoup trop entendu le mot « crise » pour pouvoir ignorer son omniprésence dans les discours sur l'immigration. En se tenant à la définition de Jürgen Habermas – « les crises sont des troubles permanents de l'intégration du système »<sup>9</sup> – nous pouvons en effet repérer deux types principaux de « crises » dans le contexte actuel qui nous intéresse : la « crise identitaire », qui se réfère à l'origine étrangère des migrants comme une menace constante pour l'intégration du système, et la « crise migratoire », qui se base sur la peur que les transformations structurelles apportées par l'immigration représentent une menace pour l'existence même du système. Or, au vu de la conviction selon laquelle l'existence du système repose sur l'intégrité d'une supposée identité préalable de ce dernier, les deux crises mentionnées sont évidemment interconnectées et constituent les deux termes du discours nationaliste : la « crise migratoire » engendre la « crise identitaire ». Sans nier complètement cette équation alarmiste mais assez logique qui veut que toute transformation du système peut mener à une mise en discussion de celui-ci, nous souhaitons tout de même déplacer les termes de ce discours. Les autobiographies des sujets issus des diasporas témoignent d'une crise identitaire qui concerne moins les autochtones qu'*eux-mêmes*. C'est donc à partir des crises identitaires de ces sujets que nous proposons d'évoquer la « crise identitaire » de la France.

---

<sup>9</sup> HABERMAS Jürgen, *Raison et légitimité*, trad. Jean Lacoste, Payot, Paris, 1978, p.13.

Agnès Maillot explique que, si nous voulons vraiment discuter de « crise identitaire » en France, il faut commencer par imputer celle-ci non pas à l'immigration, mais à un nombre de facteurs historiques, tels que le déclin de la société industrielle, des idéologies, des liens sociaux traditionnels, de la solidarité de classe, l'augmentation de la marginalisation, les inégalités sociales, la question de l'emploi<sup>10</sup>. De plus, si la mondialisation a une incidence effective sur les modes de vie et sur les cultures de tous les pays, y compris la France, la cause principale n'est pas à imputer à l'immigration, étant donné que la circulation des biens, des images, des technologies, des idées, des savoirs, est bien plus rapide et massive que la circulation des personnes (bien qu'évidemment liée à celle-ci). Néanmoins, l'équivalence entre « crise identitaire » et « crise migratoire » est véhiculée non seulement par les discours qui circulent dans les médias, mais aussi par les choix politiques qui les sous-tendent. Comme partout dans l'UE, la question de la gestion des populations entrantes est devenue objet de nombreuses mesures nationales en France : pas moins de quatre lois différentes ont été promulguées au Parlement de 2003 à 2007 seulement, rappelle Maillot, avec l'objectif d'atteindre une maîtrise de l'immigration et de l'intégration<sup>11</sup>. En 2007, le nouveau gouvernement de Nicolas Sarkozy, qui avait fondé sa campagne électorale sur la formule « Fiers d'être Français » dans la foulée de la « crise des banlieues » post-émeutes de 2005, met en place le Ministère de l'Immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire. Ce dernier est chargé d'intensifier les contrôles et les expulsions des immigrés, et de réglementer rigidelement les entrées et les modalités d'intégration. Cela implique la possibilité de mesurer le degré d'intégration à travers le développement individuel d'ancrages – professionnels, linguistiques, culturels, sociaux – au nouveau pays de résidence. Plus l'immigré se rapproche d'un 'modèle' abstrait de citoyen français, plus il est considéré intégré à la société. Le Ministère a été supprimé en 2010, mais les gouvernements successifs n'ont pas vraiment changé leurs politiques en matière d'immigration. De manière encore plus paradoxale que dans d'autres pays, émerge en France un discours identitaire qui, sur le socle des formulations des « crises », fait appel à une cohésion nationale et à un consensus sur le rejet de l'Autre, comme si un tiers de la population de cette même nation n'était pas issu de cette immigration diabolisée.

Ce 'paradoxe' dérive principalement du fait que la nation a politiquement et sociologiquement besoin pour sa survivance – et le « modèle républicain » français en est un parfait exemple – de mettre en valeur une idée principale : l'unification des citoyens en un seul « peuple » qui agit pour le bien commun du groupe. Ainsi, même s'il y a une constellation d'idées de nation, de récits et de points de

---

<sup>10</sup> MAILLOT Agnès, *Identité nationale et immigration. La liaison dangereuse*, Les Carnets de l'Info, Paris, 2008, p.19-20.

<sup>11</sup> *Ibid.* p.5-6.

vue différents, chaque discours tentera de donner à ces récits une illusion de cohérence narrative, mémorielle et identitaire. Comme l'affirme Sabine Choquet, l'État-nation moderne se nourrit de cette identification individuelle et collective à une idée de peuple représentant l'ensemble national : « l'existence d'une nation dépend de la conscience que le peuple possède de lui-même »<sup>12</sup>. Nous verrons alors dans cette thèse que cette illusion d'unité du peuple national est à la fois consolidée et minée par l'ère actuelle de la mondialisation. D'un côté, non seulement les nationalismes tirent leur force de la peur de l'augmentation des migrations, mais aussi et surtout, à une échelle différente, les individus, les familles, les communautés, ont beau s'hybrider, s'ouvrir au cosmopolitisme, à la découverte et à l'inclusion des étrangers, mais ils le feront en mettant en avant leur spécificité identitaire et culturelle. Et cette spécificité est encore largement nationale, car les individus fondent leur relation à eux-mêmes et aux autres sur la base de leurs appartenances collectives, et avant tout celles plus reconnaissables et identificatoires, comme l'appartenance nationale. Dans le cas de nos sujets diasporiques, l'identification devient plus complexe, double, multiple et plus nuancée, mais difficilement détachable de l'image des nations d'appartenance. Globalement, nous sommes encore nationaux. L'image de la nation nous précède, nous distingue, mais nous fusionne à une idée abstraite, à des stéréotypes, à des éléments souvent vagues qui peuvent nous correspondre, ou pas, voire nous gêner, et tout de même nous définir aux yeux de tout le monde. De l'autre côté, la mondialisation a concrètement affaibli les frontières – nationales, culturelles, identitaires – et nous a rendu plus conscients de leur instabilité. Stuart Hall a mis l'accent sur le relativisme et sur l'*utilisation* des identités culturelles au cœur des discours historiques, en les situant dans le processus du *devenir* plutôt que de l'être : « les identités culturelles sont (...) non pas une essence, mais un *positionnement* »<sup>13</sup>. Il faut se demander, continue-t-il, « non pas 'qui sommes-nous ?' ou 'd'où venons-nous ?', mais qu'allons-nous devenir, comment sommes-nous représentés, et comment cela peut-il influencer la manière dont nous nous représentons nous-mêmes ? Les identités sont donc constituées à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation »<sup>14</sup>. Albert Bastenier souligne également que la culture n'est pas une donnée fixe, primordiale, mais quelque chose toujours en construction et constitutive de l'action, qui « réside non pas dans ce qu'elle *est* mais dans ce qu'elle permet de *faire* »<sup>15</sup>. Si l'identité culturelle peut être comparée à un Nous collectif, avec des expériences historiques communes et des codes partagés, elle est cependant aussi une discontinuité, une rupture, une formation *in itinere*. La

---

<sup>12</sup> CHOQUET Sabine, *Identité nationale et multiculturalisme. Deux notions antagonistes ?*, Classiques Garnier, Paris, 2015, p. 406.

<sup>13</sup> HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. Christophe Jacquet, Éditions Amsterdam, Paris, 2008 (1<sup>o</sup> éd. 2007), p. 315.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>15</sup> BASTENIER Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p. 132.

dialectique entre les représentations intérieures et extérieures joue donc un rôle significatif et ambigu dans ce jeu réflexif/éversif de reconnaissance identitaire, en révélant que les constructions des identités se produisent au sein des pratiques discursives et des stratégies énonciatives spécifiques (lieux historiques et institutionnels), et à travers la différence. C'est par le regard de l'autre, par la rencontre avec l'altérité, que nous prenons conscience de la signification sociale de notre appar(t)e(na)nce : on ne naît pas « Blanc », « Noir », « Métis ». *L'assignation identitaire* passe à travers la collision des corps sociaux, projetés dans un ensemble historique d'attributions de pouvoir, dignité et légitimité. Mais tout cela est dynamique, il faut refuser la binarité Noir *ou* Français, puisque on peut aussi bien être Noir *et* Français. C'est l'action, comme le mouvement migratoire, qui agit sur l'être, en le modifiant. Ainsi, se déplacer signifie franchir la limite de notre 'confort' identitaire, car on ne questionne plus seulement le Je mais aussi le Nous : on s'interroge vraiment sur notre supposée 'francité' lorsque par exemple l'on va dans notre pays d'origine, en Algérie, ou vice-versa. La question surgit naturellement : qu'est-ce qui fait que l'on soit Français, Algérien, Libanais ou Chinois ? Comme le dit le philosophe Guillaume Le Blanc, le national est une fiction, un ensemble de conventions reposant sur une opposition à un autre<sup>16</sup>. Est-ce que la conscience de cette dimension fictionnelle de l'identité nationale peut vraiment nous faire affirmer, avec Michel Wieviorka, que « nation et modernité semblent de plus en plus incompatibles »<sup>17</sup> ? Pourrions-nous changer les croyances sur lesquelles reposent les idées de nation et de peuple ?

Le mythe d'une origine commune du peuple est l'un des fondements d'une nation, l'un des éléments qui aident à réunir les récits et les points de vue dont nous parlions dans un tout cohérent qui ancre la mémoire et l'identité dans une idée d'unité. Son aspect fondateur ne doit pas pourtant laisser penser que le mythe de l'origine ne puisse pas évoluer, comme tout ce qui concerne l'identité. Chaque période historique apporte un renouvellement des récits nationaux, rappelle Choquet : « si la France a vu prédominer le mythe de ses origines troyennes du VIIe au XVIe siècle, il est remplacé au XVIIIe siècle par l'identification des Francs comme ancêtres germaniques des Français »<sup>18</sup>. Comme nous allons amplement le constater dans cette thèse, les Français peuvent se référer actuellement à une très grande variété d'origines, qui correspondent à une infinité de récits et d'histoires collectives dues aux diasporas : pourquoi la France d'aujourd'hui ne devrait pas s'adapter encore une fois à son contexte présent afin d'inclure cette pluralité d'origines ? En 1981 déjà, Hervé Le Bras et Emmanuel Todd publiaient *L'invention de la France* pour mettre en avant les bouleversements identitaires et anthropologiques des étapes historiques de la fondation moderne de cette nation, comme la

---

<sup>16</sup> Cfr. LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors : la condition d'étranger*, Éditions du Seuil, Paris, 2010, p.53.

<sup>17</sup> WIEVIORKA Michel, « Racisme, antiracisme et mutation sociale. L'expérience française », in Andrea Rea (dir.), *Immigration et racisme en Europe*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1998, p.32.

<sup>18</sup> CHOQUET Sabine, *Identité nationale et multiculturalisme*, op.cit., p.408.

Révolution française : « la France ne contient pas un peuple, mais cent, qui diffèrent par la conception de la vie et de la mort, par le système de parenté, par l'attitude face au travail ou à la violence. Du point de vue de l'anthropologie, la France ne devrait pas exister »<sup>19</sup>. La nation a été inventée et peut se réinventer progressivement, tout comme les manières multiples de s'y identifier à son image unitaire. La diversité du peuple n'est pas un frein à l'identité nationale, tant que la nation permet aux citoyens de s'identifier à leur façon et avec leur spécificité à une collectivité plus large et symbolique, à une communauté des communautés. C'est la nation qui fait le peuple et pas l'inverse, nous dit encore Choquet : « l'unité d'un peuple n'est donc pas la cause de la formation de la nation, contrairement à un mythe largement partagé, mais sa conséquence »<sup>20</sup>. Cependant, dans notre ère postcoloniale et globalisée, transnationale et diasporique, l'affiliation nationale est de plus en plus élective, individualisée, et doit prendre en compte son élargissement au-delà des frontières. À l'intérieur d'une interconnexion et fragmentation toujours plus concrète mais pas forcément alarmante, les individus cherchent leur identité d'un côté et de l'autre de ces frontières, qui établissent des appartenances multiples. Dans ce processus de construction et d'errance identitaire, toute subjectivité énonce son unicité à partir d'une appropriation discursive, d'une mémoire historique et d'une identification mobile au sein d'un contexte politique, culturel et économique donné. Le philosophe Avtar Brah conclut alors que l'identité est aussi un « remaking », une « construction spécifique au contexte »<sup>21</sup>, qui utilise des fragments existants afin de créer un ensemble unique et variable. Entre attribution et négociation, « remaking » et transformation, les individus ont toujours besoin de repérer le *commun* pour pouvoir comprendre ce qu'ils ont de plus singulier. Un processus qui se complique dans le cas que nous allons présenter ici, celui des sujets diasporiques, qui, vivant dans un contexte français qui ne facilite pas totalement leur identification nationale mais en même temps n'accepte pas vraiment leur transnationalisme, partent à la recherche de leur origine.

## Les sujets diasporiques

Il n'y a pas de propriété ultime dans l'identité. Nous ne sommes pas propriétaires, nous sommes locataires. C'est-à-dire que nous campons – parfois de façon ludique, parfois par nécessité<sup>22</sup>.

Il n'est pas aisé de se frayer un chemin dans la multitude de termes existants pour indiquer un sujet qui se déplace d'un pays à l'autre – migrant, immigré, émigré, exilé, réfugié, demandeur d'asile, expatrié, rapatrié, sans papiers, clandestin – ainsi que les descendants de ces sujets, et leurs différents

---

<sup>19</sup> LE BRAS Hervé, TODD Emmanuel, *L'invention de la France*, Librairie Générale Française, Paris, 1981, p.76.

<sup>20</sup> CHOQUET Sabine, *Identité nationale et multiculturalisme*, op.cit., p.406.

<sup>21</sup> BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, Routledge, London-New York, 1996, p.124.

<sup>22</sup> DURHAM PETERS John, « Exile, Nomadism, and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon », in Hamid Naficy (dir.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York-London, 1999, p.37.



usages académiques, médiatiques, juridiques, politiques, sociologiques, militants et populaires. De notre côté, nous y allons faire recours pour des cas particuliers – réfugié, rapatrié, sans papiers – et notamment pour des cas plus généraux – le migrant, du point de vue du pays d’origine (émigré) et du pays d’accueil (immigré), ainsi que l’exilé, pour un déplacement visiblement forcé par une circonstance historique – mais nous allons avant tout englober tous ces termes dans une catégorie unique : les sujets diasporiques. Cette catégorie est dérivée de la critique anglo-saxonne, en particulier de Manthia Diawara, qui, dans son article « The ‘I’ Narrator in Black Diaspora Documentary » publié en 1999<sup>23</sup>, introduit l’expression *diasporic subject* dans le cadre d’une étude, comme la nôtre, sur les narrations à la première personne du cinéma diasporique. Son analyse moderniste du sujet diasporique, considéré en tant que synthèse entre le passé et le présent, la tradition et la modernité, a inspiré de nombreux travaux anglophones qui traitent de la diaspora du point de vue des subjectivités impliquées. Dans la publication encyclopédique *A Companion to Critical and Cultural Theory* de 2017<sup>24</sup>, Ghassan Hage tient à spécifier la distinction entre un « sujet migrant » – celui qui vit une expérience de mobilité – et un « sujet diasporique » – celui qui peut faire partie d’une culture diasporique sans avoir forcément quitté son lieu de naissance et celui dont « on ne peut comprendre l’être et la viabilité sociale sans comprendre [son] enchevêtrement avec la question des migrations et du transnationalisme »<sup>25</sup>. La « condition diasporique » implique naturellement une migration originaire, mais elle constitue un ensemble plus large d’expériences, caractérisées, dit Hage, par quatre éléments principaux<sup>26</sup> :

- « L’internationalisation de l’espace de viabilité », entendue comme l’élargissement global de l’expérience du sujet diasporique : la question, donc, du déplacement, de la migration et de la mondialisation.
- « Une logique omniprésente de spatialité comparative transnationale » : le sujet diasporique vit dans la comparaison constante de ses différents espaces nationaux. Cette logique spatiale transnationale est omniprésente dans ses expériences : « être diasporique, c’est être dans l’impossibilité de vivre un phénomène social, qu’il s’agisse d’un paysage, d’un objet, d’une opportunité sociale ou d’une relation sociale, à ses propres conditions sans avoir un *ailleurs*

---

<sup>23</sup> DIAWARA Manthia, « The ‘I’ Narrator in Black Diaspora Documentary », in Phyllis R.Klotman, Janet K.Cutler (dir.), *Struggles for Representation. African American Documentary Film and Video*, Indiana University Press, Bloomington, 1999. Toutes les citations anglaises, italiennes et espagnoles (des textes qui n’ont pas encore d’édition française) sont traduites par moi.

<sup>24</sup> Il est important de voir comment, à travers des séries encyclopédiques telles que *A Companion to...*, forgées sur chaque discipline académique, le monde anglophone essaie de définir périodiquement les vocabulaires et les concepts officiels utilisés par ses chercheurs et ses étudiants.

<sup>25</sup> HAGE Ghassan, « Diaspora and Migration », in Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (dir.), *A Companion to Critical and Cultural Theory*, Joh Wiley & Sons, Oxford, 2017, p.195.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.201.

qui le suit comme une ombre ». Cette « ombre » est naturellement souvent l'origine dont il est ici question.

- « Une spatialisation de la temporalité du progrès » : le sujet diasporique a une conception spatiale des temporalités (passé, présent et futur), c'est-à-dire qu'il vit chaque temporalité en relation à son mouvement, ou à la possibilité de mouvement, dans l'espace. Nous verrons dans la thèse comment cette conception spatiale donne vie à des 'cartographies' familiales et personnelles.
- « Un mode vacillatoire d'existence », qui définit le sujet diasporique tout au long de sa vie dans l'ambivalence et l'instabilité de l'entre-deux – pays d'accueil/pays d'origine, partir/rester, etc.

Le terme « diasporique » est donc très commun dans la littérature critique anglophone, alors qu'il est beaucoup plus sporadique dans le langage médiatique et le milieu artistique. L'une des rares spécialistes du lien entre migrations et cinéma, Daniela Berghahn, emploie également l'expression « sujet diasporique »<sup>27</sup> dans un contexte académique britannique. Au Canada, dans le cadre des *Diaspora Studies*, Lily Cho « propose de comprendre la diaspora d'abord et avant tout comme une condition subjective marquée par les contingences de longues histoires de déplacements et de généalogies de dépossession »<sup>28</sup>. En mentionnant la « dépossession », Cho nous fait entrer dans la question de la restauration de l'origine, du manque et de la nostalgie, de l'incomplétude de l'être, mais aussi dans la question historique postcoloniale des diasporas liées aux enjeux de pouvoir entre les nations d'appartenance du sujet. Le sujet devient diasporique lorsqu'il prend conscience de la mémoire de son origine, et Cho focalise notamment son attention sur l'« émergence dialectique » de ce processus de perte et de réparation du soi<sup>29</sup>. Il y a donc un double engagement dans la diaspora : l'horizontalité des affiliations identitaires communautaires dans le présent, et la verticalité de la filiation mémorielle au passé migratoire<sup>30</sup>.

Ainsi, nous avons choisi et appliqué cette catégorie de « sujet diasporique » au contexte français<sup>31</sup> afin d'inclure toutes les soi-disant « générations » de migrants – les immigrés et leurs descendants – qui ne peuvent construire leur image de soi sans revenir constamment à leur rapport

---

<sup>27</sup> BERGHAHN Daniela, *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013, p.6.

<sup>28</sup> CHO Lily, « The Turn to Diaspora », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, printemps 2007, n° 17, p.11.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>31</sup> Les seules références que nous avons trouvées concernant cette catégorie en langue française sont en fait dans un contexte créole, dans le colloque « Repenser la diversité : le sujet diasporique » organisé en 2012 à l'Université de la Réunion, et dans un contexte québécois, dans l'ouvrage AGBOLI Christian, KANE Oumar, HSAB Gaby (dir.), *Identités diasporiques et communication*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2013.

avec l'idée d'origine. En effet, le terme « diaspora » (du grec « speiro » – semence – et « dia » – à travers) implique le concept de dispersion, séparation et dislocation d'un groupe à partir d'un territoire d'origine (les exemples paradigmatiques et historiques des Juifs, des esclaves africains et des Arméniens, mais ensuite n'importe quel groupe qui a migré en masse dans un pays différent du sien). Bien que les deux peuvent être forcés ou volontaires, John Durham Peters distingue l'exil et la diaspora à cause de la dimension solitaire du premier et celle, collective, de la deuxième<sup>32</sup>. Les communautés diasporiques gardent normalement des liens forts avec l'origine, en accentuant leur conscience ethnique, culturelle et religieuse, leur union et cohésion transnationale. Et même lorsque les familles diasporiques souhaitent au contraire rompre avec leur origine à cause d'un passé traumatique et d'un bagage lourd à transmettre, nous observerons comment leurs descendants sentiront également ce besoin de s'approprier ces mémoires effacées et découvrir leur lien avec l'origine. Parler d'un sujet diasporique signifie donc de parler aussi de sa famille, de sa généalogie, et de l'héritage de l'immigration, ce qui évoque à l'artiste anglais d'origine ghanéenne John Akomfrah la double conscience du « post-migrant » :

Bien que tu appartiennes à ce pays, tu n'oublies jamais ta double conscience, ce sentiment d'être à la fois dedans et dehors. Parce que, bien que tu fasses partie de la société, tu ressens que tes parents, tes grands-parents, tes oncles en sont exclus. Très tôt, tu réalises qu'il y a une façon compliquée d'appartenir à ce pays pour les 'post-migrants'<sup>33</sup>.

En suivant la même logique qui sous-tend la définition du sujet diasporique, ces dernières années, dans la foulée d'une initiative artistique berlinoise concernant l'ouverture d'un « théâtre postmigrant » créé par Shermin Langhoff, une véritable « théorie postmigrante » est en train d'émerger dans le milieu académique allemand et rapidement ailleurs. Ce nouveau préfixe « post » entend dépasser l'identification constante des sujets diasporiques à un certain discours négatif rattaché à l'immigration et aux politiques d'intégration, dans le but d'envisager une société influencée par les migrations, mais donnant vie à un nouvel ensemble culturel, à une « société postmigrante »<sup>34</sup>. Il ne faut cependant pas oublier que bien avant que la double conscience des post-migrants (ou postmigrants) convoquée par John Akomfrah, c'est W.E.B. Du Bois qui a parlé pour la première fois d'une double conscience des Noirs américains, il y a plus d'un siècle, en 1903. « Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes

---

<sup>32</sup> DURHAM PETERS John, « Exile, Nomadism, and Diaspora », *op.cit.*, p.20.

<sup>33</sup> AKOMFRAH John, cité par RICCI Daniela, *Cinémas des diasporas noires : esthétiques de la reconstruction*, L'Harmattan, Paris, 2016, p.28.

<sup>34</sup> Voir par exemple le début de la théorie en langue allemande YILDIZ Erol, HILL Marc, *Nach der Migration : Postmigrantisches Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Transcript, Bielefeld, 2014. Au moment où nous écrivons ces lignes, Routledge prépare la sortie d'un premier volume en anglais : SCHRAMM Moritz, PULTZ MOSLUND Sten, PETERSEN Anne Ring, et alter. (dir.), *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*, Routledge, New York, 2019.

irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure »<sup>35</sup>, il écrit dans son ouvrage pionnier de la théorisation de la condition des Africain-américains au début du XXe siècle aux États-Unis. Son texte, amplement autobiographique, dénonce déjà un dédoublement qui peut amener à une déchirure : Du Bois est chez lui aux États-Unis, comme tous les autres il parle de son « cœur », de sa « vie », de ses « désirs », mais, en tant que Noir, il ressent « un immense voile », une « ligne de partage de couleurs » qui le coupe du monde des Blancs, et qui fait de lui un « paria et un étranger sous [son] propre toit »<sup>36</sup>. Nous sommes naturellement avec Du Bois dans une période davantage dominée par le conflit et par la marginalisation raciale, mais sa frustration identitaire, son sentiment d'inadéquation au contexte national qui l'a pourtant vu naître, son appel à la conciliation des deux moitiés de son déchirement – noire et américaine – sont tout à fait transposables dans les cas de tous les sujets diasporiques tout au long du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui. Dans son analyse psychologique de l'exil, Francesco Sinatra pense également que la seule manière pour le sujet en exil d'affirmer sa singularité et libérer sa parole est de trouver une voie de synthèse entre ses deux identités. Si au début, écrit-il, l'exilé se retrouve dans l'étape de l'« identité errante », flottant entre l'identité originaire et l'identité d'adoption, ensuite sa recherche d'une trajectoire identificatoire peut l'amener à l'« identité double », réunissant ses deux moitiés. En absence de cette synthèse, l'exilé n'a que deux variantes, la négation de l'identité d'origine (qui porte à l'assimilation), ou la négation de l'identité d'adoption (qui se traduit dans les ghettos), mais tous les deux ne sont, selon Sinatra, que l'expression d'une « identité partielle »<sup>37</sup>. Dans tous les cas où un sujet est perçu comme un étranger dans le pays où il vit, il semble donc que cette (auto)perception de l'altérité constitue un problème : si trop visible, elle peut condamner à l'exclusion ; si trop invisible, elle peut amener à une perte d'identité ; si bien fusionnée dans une dualité, elle peut toujours demeurer comme un déchirement constant. Ainsi, il s'avère inévitable pour le sujet diasporique de s'interroger sur cette part de différence qui le renvoie sans cesse à un ailleurs et à un passé.

Nous arrivons alors au focus sur la recherche de l'origine, cet acte qui donne l'image du déchirement du sujet diasporique et du lien entre la « crise identitaire »<sup>38</sup> et la « crise migratoire ».

---

<sup>35</sup> DU BOIS William E.B., *Les Âmes du peuple noir*, trad. Magali Bessone, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2004 (1<sup>o</sup> éd.1903), p. 11.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 7-11.

<sup>37</sup> SINATRA Francesco, « La figure de l'étranger et l'expérience de l'exil dans la cure », in René Kaës (dir.), *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Dunod, Paris, 2012 (1<sup>o</sup> éd. 1998), p. 148.

<sup>38</sup> Nous n'entendons évidemment en aucune manière réduire l'identité de tous ces individus à leur origine diasporique. La diaspora est un angle intéressant pour observer les dynamiques individuelles et collectives de nos sociétés, mais elle n'est qu'une seule approche possible pour parler d'identité. Il ne faut pas oublier que chaque individu, au-delà de la possible catégorisation due à la praxis de la théorie, dépasse et excède cette dernière en constituant un ensemble beaucoup plus vaste, complexe et moins cernable, incluant beaucoup d'autres aspects et variables tels que la classe sociale, le sexe,

Une recherche qui ne résout pas ces crises, mais qui se configure comme une émergence, une responsabilité et une mission à poursuivre avec force et insistance. Et avec une caméra, comme nous le verrons. Y-a-t-il donc une dette envers l'origine ? Un sentiment confus d'indétermination s'approprie le sujet diasporique, qui, à un moment ou l'autre de sa vie, aborde l'idée de l'origine comme une piste possible pour mieux définir son identité. D'un côté, l'émergence de ce besoin est quasiment pulsionnelle, rappelle Daniel Sibony : « il y a un double mouvement de l'origine, expulsion et attrait. Mais cela suggère plutôt que *l'origine est une pulsion*. Une pulsion, c'est ce à quoi on ne peut donner une satisfaction définitive »<sup>39</sup>. La présence d'un *ailleurs intérieur* façonne l'image du sujet vers un point de soi-même qui, même lorsque le retour au pays devient concret, reste inaccessible et impossible à satisfaire pleinement. De l'autre côté, la conception dialectique de l'origine décrite par Walter Benjamin nous aide à envisager celle-ci comme une « rythmique » qui n'existe que par son rapport constant avec le présent et par ses dynamiques de transformation au cours de l'histoire :

L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert<sup>40</sup>.

Dans sa « pulsion » et « rythmique » constante, l'origine se présente alors comme quelque chose de préexistant, à trouver, à restaurer, mais aussi comme quelque chose d'ouvert, en mutation, qui ne s'exprime finalement que dans sa relation avec les exigences présentes. C'est pourquoi l'origine est toujours « perdue » : la dimension de la perte est structurale à toute expérience de la condition diasporique, mais ce n'est en aucun cas un effacement. Le tourbillon de l'origine est le tourbillon de la conscience. La perte de l'origine due à la délocalisation et à l'éloignement – l'externalisation de l'exil – est aussi une perte de soi et de son intégrité, un vide et une obsession interne qui part de l'« hors de » soi. Dans cette thèse, nous décidons de traiter de la diaspora afin d'élargir cette dimension subjective de la perte et de la recherche de l'origine aux liens fondamentaux du sujet vers sa famille et vers ses relations collectives, car la crise identitaire d'une subjectivité en déplacement a été historiquement beaucoup plus focalisée, au contraire, sur le repli solitaire de l'exilé. Un pas important a été fait par la critique postcoloniale qui a repris des marges l'exilé pour le mettre au centre des transformations sociales, culturelles et politiques, avec un rôle actif, enrichissant, en tant que puissant

---

la religion, ainsi que ses idées politiques, ses expériences professionnelles, ses itinéraires personnelles, ses liens sociaux uniques, ses connaissances et savoir-faire, ses convictions et croyances.

<sup>39</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p.56. Italique dans le texte.

<sup>40</sup> BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 56.

« motif de la culture moderne », comme le rappelle Edward Saïd<sup>41</sup>. Il y a eu dans la modernité une redéfinition radicale de ce qui constitue l'exil, qui, explique Hamid Naficy, est passé :

« [...] d'une expulsion et d'un bannissement strictement politiques à un déplacement plus nuancé et culturellement motivé. D'une conception homogène, unitaire et monolithique de l'exil est née une conception qui se compose d'exilés multiples et variés, grands et petits, extérieurs et intérieurs, forcés et volontaires. Cette évolution dans la définition continuera sûrement, car chaque nouvelle époque dépend de l'émergence de son (ses) autre(s) exilée(s) pour sa propre autodéfinition et auto-modélisation »<sup>42</sup>.

L'exil change et définit son époque. L'exilé n'est plus représenté en tant qu'individu isolé dans sa souffrance solitaire dans un endroit au milieu de nulle part, tel qu'Ovide relégué par décision d'Auguste sur les rives de la mer Noire, ou Victor Hugo chassé par Napoléon III sur le rocher des Proscrits à Jersey. Il est plutôt immergé dans un flux infini d'éléments différents, dans l'espace et dans le réseau de la ville ou de la métropole, où sa place et son rôle se jouent dans la confrontation sociale et dans son image politique, dans sa capacité de représentation et de participation face aux différentes communautés. Cependant, dépouillement, marginalisation, repli sur soi, accablement, spoliation, déracinement, sont toujours autant d'effets toujours enregistrés par les exilés. L'éloignement de l'origine correspond toujours à une amputation, un détachement, un manque, qui mène, même quand il est volontaire et plein d'espoir, à une affliction, à un traumatisme qui intervient lourdement sur l'individu et sa famille, et sur leur rapport au monde. Mais attention à ne pas limiter l'intervention de l'éloignement de l'origine à son aspect destructif : l'exil est aussi créateur. Toute migration constitue toujours un nouveau point de départ, aussi bien de rupture que de renouvellement, une condition favorable à la réflexion identitaire, qui commence par interroger la mémoire et les représentations existantes, déterminant une impulsion vers une direction nouvelle, un élan créatif. La distanciation peut contribuer à former un point de vue à la fois plus critique et comparatif (envers les deux pays de référence par exemple), plus libre (pensons aux artistes et aux intellectuels dont le pays d'origine impose de fortes restrictions concernant l'expression publique), et plus concentré sur la relation entre l'individu et la communauté (les autobiographies, déjà nombreuses dans les cas diasporiques, démontrent, comme nous le verrons, une ouverture plus consciente vers les relations et les engagements communautaires). Cette disposition créatrice n'apporte pas seulement un renouvellement personnel pour l'artiste, mais aussi pour l'art en général, qui – nous en parlerons dans le deuxième chapitre – bénéficie de plus en plus des enjeux transnationaux et globaux.

Dans son article « Fabulations oasiennes, exils créateurs », l'artiste Mohamed Rachdi raconte comment la « perte originelle » de son « oasis natale » est devenue la « dynamique vectorielle » qui

---

<sup>41</sup> SAID Edward W., *Reflections on Exile and other literary and cultural essays*, Granta Books, London, 2000, p. 173.

<sup>42</sup> NAFICY Hamid (dir.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York-London, 1999, p. 9.

oriente sa pratique artistique, qui n'avance que « sur les traces de cette perte »<sup>43</sup>. Selon Rachdi, l'art naît de cette « remémoration essentielle », en ouvrant une « passerelle vers des territoires inaccessibles » à partir d'une absence-séparation qui se transforme en image créatrice, comme dans tout désir refoulé de l'absent qui se répète dans l'inconscient<sup>44</sup>. Pour expliquer la présence cyclique de l'origine, il emploie la métaphore du soleil et de son aura mythique : « même le soleil, pour maintenir éternel le désir de son éclat, vit dans une continuelle expérience d'exil, joue sans cesse de la dynamique de son apparition-disparition-réapparition. Ne l'a-t-on pas, depuis toujours, adoré pour cela ? »<sup>45</sup>. L'exil n'est donc pas une condition de repli, et de coincement, mais au contraire de mouvement et de déplacement dans cet entre-deux qui est le seul espace de création possible. « C'est dire que pour créer, il faut savoir instaurer de l'écart, prendre une distance propre à transfigurer l'absence en flamme de l'imagination créatrice. Car seule celle-ci, à vrai dire, est capable, à travers le déploiement de ses fables, de générer les retours de l'obsessionnelle absence, en des images intenses »<sup>46</sup>, écrit Rachdi, en soulignant la dimension fictionnelle de ses « fabulations » liées aux détours par l'origine. Comme le précise également Georges Zimra, il ne faut pas seulement parler de *retour à l'origine*, mais surtout de *retour de l'origine*<sup>47</sup>, car le mouvement créatif en question est tourné vers le passé dans la mesure où il peut ouvrir ses « croisement mnésiques » vers l'autre, vers le nouveau, vers une « mémoire future »<sup>48</sup>. En dépassant, ou mieux en exploitant sa nostalgie vers l'origine, l'artiste diasporique transforme son entre-deux en un lieu de création et de réinvention interminable de soi : « c'est pourquoi mon œuvre est à la fois ma patrie et mon autoportrait ; en l'inventant, je m'invente en tant qu'artiste. Et de même que l'invention est interminable, de même l'étendue de ma patrie est incontournable, de même mon autoportrait est inachevable »<sup>49</sup>.

## Diaspora et autobiographie au cinéma

l'exilé vit en permanence dans l'attente de rejoindre son objet perdu ou que celui-ci lui revienne  
autre dans son identité<sup>50</sup>.

Le présent travail suit un ensemble de branches transdisciplinaires qui, à partir notamment des études culturelles et de leur dialogue avec les sciences sociales, ont donné vie depuis une trentaine d'années, avant tout dans le monde anglo-saxon mais de plus en plus en Europe également, à une

---

<sup>43</sup> RACHDI Mohamed, « Fabulations oasiennes, exils créateurs », in Tariq Ragi (dir.), *Les territoires de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 222.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 222-223.

<sup>47</sup> Cfr. ZIMRA Georges, *Le tourment de l'origine. Le malaise identitaire*, Berg International, Paris, 2011, p. 160.

<sup>48</sup> RACHDI Mohamed, « Fabulations oasiennes, exils créateurs », *op.cit.*, p. 229-230.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 219.

variété d'approches académiques concernant tous les processus migratoires. De même que les frontières géographiques et culturelles postulées par leurs théories, les frontières entre ces domaines d'étude sont naturellement très poreuses en fonction des départements et des projets scientifiques, et les dénominations ont tendance à se multiplier, telles que *Migration Studies*, *Diaspora Studies*, *Globalization Studies*, *Mobility Studies* ou *Cosmopolitan Studies*. Dans tous les cas, il s'agit de mettre au centre du discours l'espace transnational et global, et les sujets en déplacement comme acteurs paradigmatiques de ce monde. Ghassan Hage explique que, dans ces champs de recherche, « la migration ou les formes d'être diasporiques sont perçues comme une remise en question des formes étroitement nationales d'identification, un renversement des formes dominantes de souveraineté et de frontières, et une prolifération d'identifications et de formes de vie hybridées »<sup>51</sup>. Nous voyons alors comment notre recherche sur les formes transnationales d'identification des sujets diasporiques en France s'inscrit exactement dans ce cadre de réflexion. Il faut ajouter également que, si nous insistons sur le contexte français, cela est dû au fait qu'en France, malgré la prolifération comme déjà mentionné des ouvrages sur l'immigration dans les sciences sociales, il n'y a pas encore vraiment de départements, ni beaucoup de centres de recherche, consacrés entièrement à ces thématiques, ni non plus une ample affirmation des approches transdisciplinaires qui puissent intégrer officiellement les sciences sociales à la critique culturelle et aux études sur les arts. Cette insuffisance, surprenante dans l'un des pays majeurs d'immigration dans le monde, est probablement explicable non seulement par l'hermétisme français aux influences anglophones, et par l'ancrage aux traditions scientifiques et culturelles de ses universités, mais aussi par un effort tardif et divisé envers toute réflexion collective concernant les minorités, le postcolonialisme, l'immigration et le multiculturalisme. Mais au-delà du focus sur un contexte à la fois lacunaire et propice de ce point de vue, l'originalité de cette thèse se situe avant tout sur le terrain cinématographique, à cause du lien inédit entre deux champs d'investigation jusqu'à présent peu étudiés : le cinéma diasporique et le documentaire autobiographique. Nous allons approfondir ces deux genres filmiques dans le deuxième et troisième chapitre, mais il faut donner ici quelques bases de suite afin de comprendre où notre ouvrage s'insère.

Par cinéma diasporique, nous nommons ici, par cohérence vis-à-vis du choix de la catégorie diasporique pour cette thèse, l'ensemble des corpus filmiques qui ont été appelés, surtout dans les départements anglais et américains, *Diasporic Cinema*, *Migrant Cinema*, *Transnational Cinema*, *Postcolonial Cinema*, *Intercultural Cinema*, etc. Ces corpus filmiques, comme celui analysé ici, ont comme caractéristique générale celle d'émerger dans un contexte national à partir des diasporas présentes dans le pays, mais de se centrer totalement sur tout ce qui dépasse ce contexte national afin

---

<sup>51</sup> HAGE Ghassan, « Diaspora and Migration », *op.cit.*, p. 191.



de restituer l'expérience de tous ceux qui, par rapport à ce contexte, sont aux marges, aux frontières, et au milieu de ses politiques d'expulsion et d'intégration. C'est un type de cinéma qui a émergé à partir des années 1980 et qui a rapidement attiré l'attention des chercheurs anglo-saxons. Dans les années 1990, quelques ouvrages, comme ceux de bell hooks (1992<sup>52</sup>), ou de Manthia Diawara (1993), ont étudié le cinéma des minorités afro-américaines, et des publications plus générales, comme celle de Robert Stam et Ella Shohat (1994) ont posé les bases pour une réflexion sur le rapport entre le cinéma et la représentation de l'altérité. Mais c'est surtout depuis les années 2000 que le lien entre le cinéma et les diasporas est devenu objet d'une production académique plus diffuse dans le monde anglophone. Nous pouvons mentionner ici des références classiques comme celle de Laura Marks (2000) sur le « cinéma interculturel » en Amérique du Nord, celle de Hamid Naficy (2001) sur le « cinéma accentué » des réalisateurs exilés et diasporiques dans le monde, celle de Daniela Berghahn (2010) ou Yosefa Loshitzky (2010) sur le « cinéma migrant et diasporique » en Europe, mais d'autres filmographies plus spécifiques ont été abordées sous l'angle de l'immigration, telle que celle italienne (Cincinelli 2012) ou allemande (Hake, Menzel, 2014). En ce qui concerne la France, les publications sur ce front sont aussi à chercher dans l'univers anglo-saxon, notamment dans les départements de *French Studies*, qui, bien connectés entre eux, ont déjà constitué une petite littérature sur le cinéma diasporique qui a lieu dans l'Hexagone. Ces recherches se sont focalisées avant tout sur l'immigration nord-africaine/maghrébine, à travers l'analyse de ce qui a été appelé le Cinéma Beur et le cinéma de banlieue, comme dans les travaux de Carrie Tarr (2005) et de Sylvie Durmelat et Vinay Swamy (2012), par exemple. Avec son texte sur le cinéma « post-beur », Will Higbee (2013) a fait avancer ce champ d'investigation en traitant du succès *mainstream* des nouveaux cinéastes d'origine nord-africaine qui, depuis les années 2000, ont quitté selon lui le cinéma d'immigration pour incorporer le cinéma national tout court (voir l'exemple paradigmatique d'Abdellatif Kechiche). D'autres ont choisi la France pour écrire sur le « cinéma des minorités » (Johnston 2010, qui unit cinéma de banlieue et cinéma gay), sur le cinéma postcolonial (Oscherwitz, 2010) ou plus généralement sur les « trajectoires migratoires » (Bessy, Salmon 2016). En France, si Christian Bosseno a contribué aux premières réflexions sur le Cinéma Beur dès 1990 dans un numéro de CinémAction, les recherches cinématographiques n'ont ensuite pas pris cette direction diasporique, si ce n'est que pour quelques rares contributions spécifiques. Nous pouvons citer celle de Daniela Ricci sur les diasporas noires internationales (2016), celle de José-Alexandre Cardoso Marques sur l'immigration portugaise (2002), ou le volume recueilli à Toulouse par Laure Teulière et Serène Delmas sur les migrations au cinéma (2012). En général, au-delà des différents contextes académiques et cinématographiques,

---

<sup>52</sup> Pour les références détaillées de cette brève liste, consulter directement la partie de la bibliographie dédiée aux « cinémas diasporiques ».

toutes ces études se concentrent pour la quasi-majorité sur les cinémas de fiction. Seules une monographie sur le cinéma documentaire afro-américain (Klotman, Cutler 1999) et une autre sur les documentaires de la diaspora latino-américaine (Loustaunau, Shaw 2018) font exception. L'une des ambitions de notre travail est alors non seulement de contribuer à la littérature consacrée à la relation entre cinéma et migrations, mais aussi de rendre compte, au sein de cette relation, d'un univers documentaire très actif au niveau artistique, mais pratiquement délaissé par la critique et la théorie.

Ainsi, à cause des accents mis sur les périphéries et les résistances à l'hégémonie occidentale, les recherches qui ont englobé et catégorisé ces filmographies ont fait usage d'instruments théoriques qui ont analysé la subalternité dans une perspective qui, depuis les *Cultural Studies*, a traversé les études raciales, postcoloniales et diasporiques. C'est sur le socle de cette tradition théorique, peu diffusée et développée en France, que, depuis le Master, nous isolons et valorisons, de manière assez inédite<sup>53</sup>, la notion d'*autoreprésentation* comme outil de base pour affronter les enjeux des sujets diasporiques. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, l'idée d'autoreprésentation est particulièrement utile pour détecter toutes les formes de prise de parole, de restitution de l'image, de résistance idéologique, d'hybridation des codes discursifs et artistiques, de négociation individuelle et collective concernant l'histoire, l'identité, la mémoire et l'appartenance des minorités. Il s'agit d'une catégorie relationnelle qui fonctionne en opposition à la représentation, laquelle reste trop souvent l'apanage des populations majoritaires et dominantes. Une catégorie vaste mais, suivant sa dimension oppositionnelle, limitée, opérante dans les contextes occidentaux et dans les périodes – malheureusement très longues et encore largement actuelles – de passage et de déplacement d'un regard dominant à un point de vue interne aux minorités. L'autoreprésentation est ainsi également une voie d'accès à la question de la subjectivité des minorités, et aux dynamiques d'identification de l'individu à ses différentes collectivités d'appartenance. C'est pour cela que nous utiliserons ce concept là où il faut mettre l'accent sur l'exigence historique, de la part des sujets diasporiques, de s'appropriier les médias visuels et de construire leur propre image de manière indépendante. Néanmoins, afin de qualifier notre corpus, nous allons employer le concept d'autobiographie, qui, en tant que genre, possède des codes reconnus par les artistes considérés, en nous permettant de mieux analyser leur énonciation à la première personne.

L'autre versant de notre recherche est donc celui du documentaire autobiographique. Comme cela sera expliqué dans le troisième chapitre, la conjonction entre autobiographie et documentaire s'affirme entre les années 1960 et 1970 aux États-Unis, en suivant une tendance plus générale à la

---

<sup>53</sup> Le concept de *self-representation* est employé par de nombreux ouvrages au sein de ces études, mais il ne fait pas l'objet d'une catégorisation théorique et systématique.

subjectivation, à travers une énonciation de plus en plus intime et personnelle, souvent déclinée aux différentes formes de luttes qui émergent dans cette période-là. C'est effectivement dans les milieux des cinéastes underground, tel que le New York de Jonas Mekas, que la caméra commence à se configurer comme un instrument d'énonciation du Je, une expression qui veut repartir des expériences subjectives et quotidiennes afin d'éviter les logiques dominantes du cinéma commercial et de restituer le plus possible un univers intérieur que l'on n'avait jamais vu aussi dépouillé et frontal auparavant. La confession subjective, infiltrée au fur et à mesure dans les autres médias audiovisuels (télévision, vidéo, et tous les nouveaux supports présents sur Internet), et entraînée par une centralisation de l'individu dans nos sociétés, s'affirme par la suite comme genre filmique dans le panorama international cinématographique et domine désormais plus largement dans l'espace public. Cependant, alors que dans le champ littéraire l'autobiographie est aujourd'hui un objet bien étudié de par sa naissance ancienne et son évolution bien connue, elle a toujours été négligée au sein des théories du cinéma, en tant que genre d'une forme filmique déjà peu valorisée, le documentaire. Autour de l'énonciation à la première personne, il y a effectivement une confusion inhérente aux frontières mêmes des définitions et des genres qu'elle a engendrés et qui sont déjà débattues dans les théories littéraires : sa relation ambiguë avec la fiction dans l'autofiction, ses conjugaisons en autoportrait, journal intime et de voyage, confessions, mémoires, essais, etc. Chaque genre, de manière inévitablement pas très nette, est avant tout attribué par l'auteur, l'artiste, ou le critique et le théoricien. Du côté académique, les monographies ne sont donc pas nombreuses et approchent le Je dans le cinéma de non-fiction sous un angle toujours différent. Nous pouvons citer le premier texte qui s'interroge sur la possibilité d'appliquer l'autobiographie dans le cinéma, celui d'Elisabeth Bruss<sup>54</sup> (1980), et ensuite les textes de référence de Jim Lane (2002) sur le documentaire autobiographique américain, de Michael Renov (2004) sur la place du sujet dans le documentaire, de Laura Rascaroli (2009) sur le film d'essai, ou d'Alisa Lebow (2012) sur le documentaire à la première personne. En France, un volume édité par le Centre Pompidou sur « le je filmé » est sorti en 1995, et successivement ils sont parus les ouvrages de Marie François Grange (2008) sur l'autoportrait au cinéma, de Mathilde Roman (2008) sur la mises en scène de soi dans l'art vidéo, et de Juliette Goursat (2016) sur le documentaire autobiographique. Ces textes des vingt dernières années ont commencé à répondre, quoique de façon limitée encore, à l'essor contemporain des expressions audiovisuelles à la première personne, et c'est dans ce dialogue intersubjectif, entre les artistes et les chercheurs, par le biais de l'œuvre, que nous intervenons. Au sein du troisième chapitre, nous entrerons dans le mérite de chaque spécificité de ces variantes – autoportrait, journal, etc. –, mais il faut d'ores et déjà préciser

---

<sup>54</sup> Pour les références détaillées de cette brève liste, consulter directement la partie de la bibliographie dédiée au « documentaire autobiographique ».

que, tout en les convoquant là où elles sont les plus pertinentes, et tout en utilisant les réflexions relatives à ces spécificités, nous les réunirons de manière générale dans la catégorie autobiographique. Cela nous permettra de dépasser les flous de définitions entre le portrait et l'autoportrait, entre la première personne du singulier et la première personne du pluriel, les marges limitées du journal, la dépendance de l'énonciation de la voix off, afin d'inscrire l'ensemble de notre corpus dans les formes, à la fois hétérogènes et incroyablement homogènes, d'écriture de la vie de leurs auteurs (l'auto-biographie). L'accent est donc mis sur le processus d'autoanalyse et d'intervention directe, performative, sur une vie qui se construit sur les bases changeantes du rapport entre le Je et ses Nous. Une écriture qui opère un bilan et une réflexion sur sa vie, qui peut se fabriquer au présent du journal, dans les allers-retours de l'autoportrait, dans une enquête historique, mais qui, dans notre cas, exploite surtout la généalogie du passé et les voix collectives de la famille et des groupes d'appartenance. Une écriture qui aide à faire un peu de lumière sur l'identité et sur la mémoire de l'auteur, dans un présent qui a besoin de se tourner vers l'arrière pour avoir plus de force pour s'adresser à l'avenir.

### **Les documentaires autobiographiques diasporiques**

Nous avons parlé d'homogénéité. C'est cette surprenante homogénéité du corpus qui nous pousse à vouloir parler d'un nouveau genre filmique qui unit les caractéristiques du cinéma diasporique et du documentaire autobiographique : le documentaire autobiographique diasporique. « Un nombre important (mais non quantifiable) de films présentant des caractéristiques analogues est donc le préalable nécessaire à la constitution, à la reconnaissance et à la conscience d'un genre », écrit Raphaëlle Moine par rapport à la possibilité d'attribuer une « identité générique » (dans le sens de « relatif au genre ») à des œuvres filmiques<sup>55</sup>. Malgré le fait qu'il n'y ait aucune reconnaissance d'un genre en tant que tel ni de la part des auteurs, ni de la part du public, nous pensons qu'il est pertinent du point de vue de la réception critique/théorique de réunir ce corpus dans une identité générique unique, à cause de la présence pour nous désormais évidente d'un ensemble cohérent et commun de caractéristiques trouvées au sein d'un groupe très large et temporellement concentré d'œuvres. De fait, nous pourrions parler d'un sous-genre émanant des deux genres cités, le documentaire autobiographique et le cinéma diasporique. Le documentaire autobiographique, si nous faisons remonter sa naissance à Jonas Mekas, exilé lituanien à New York, naît effectivement déjà diasporique, et certaines analyses mentionnées sur ce genre discutent également de l'importance des voix minoritaires. Concernant le cinéma diasporique, les chercheurs sont d'accord également, depuis Naficy (2001), sur le fait que la dimension autobiographique est essentielle à toute la production internationale. Nous partons donc bien de l'intersection entre ces deux genres déjà évoquée par les

---

<sup>55</sup> MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008 (1<sup>o</sup> éd. 2005), p. 8.

spécialistes respectifs, mais notre ambition est d'en faire une analyse (et une monographie) séparée, distincte et inédite, qui présente un genre en soi, dans le but de souligner que ce groupe d'œuvres répond à des codes propres et repérables, à des croisements formels et thématiques originaux, et à des préoccupations importantes pour le contexte de production. Les documentaires autobiographiques diasporiques témoignent d'un véritable phénomène de notre temps : la quête identitaire des individus dont l'appartenance se partage entre au moins deux nations. « La naissance d'un genre cinématographique est toujours le fait d'une combinaison de facteurs, le résultat d'un processus où se rencontrent plusieurs genres cinématographiques et plusieurs formes culturelles, mais il faut donc une conjoncture historique particulière pour que s'établisse une formule filmique identifiable »<sup>56</sup>, spécifie encore Moine. La « conjoncture historique particulière » qu'il a fallu pour la naissance de ce genre se retrouve dans tous les pays diasporiques – en France, mais aussi aux États-Unis, ainsi qu'au Canada – dans plusieurs facteurs :

- L'émergence et l'affirmation du documentaire autobiographique entre les années 1970 et 1990, et sa grande diffusion à partir des années 2000, à cause également de la démocratisation technologique et de la prolifération de l'amateurisme.
- Le lien entre cette tendance autobiographique et la question identitaire et mémorielle des sujets diasporiques, notamment des soi-disant « minorités visibles ».
- Le rapport entre les politiques migratoires des différents pays et les revendications raciales, ethniques, postcoloniales et de genre de ces minorités.
- L'installation durable des familles diasporiques dans ces pays, qui a donné le temps aux premières générations de retourner le regard vers le pays de départ après des années, et aux secondes générations d'atteindre l'âge pour commencer une carrière cinématographique, en abordant aussi la question de l'origine.

Au sein de cette conjoncture historique, il y a eu, sans grand bruit et aux marges du système national, une production constante d'une très grande quantité de films respectant les critères de base que nous avons déterminés pour la délimitation de ce genre :

- Être un documentaire autobiographique : le film, malgré ses potentielles contaminations expérimentales, de genre, de format, et son mélange avec des éléments de fiction, doit être reconnu comme appartenant au genre du documentaire autobiographique. Il ne doit donc pas être 'inspiré' par des faits autobiographiques ou par des faits réels ou liés au contexte de l'auteur, mais il doit expliciter l'identité du cinéaste et son lien direct avec la vie de ce dernier et/ou des membres de sa famille.

---

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 134.

- Être réalisé par un sujet diasporique : le réalisateur doit être issu de la première, seconde ou troisième génération (pas de quatrième encore...) d'immigrés dans le pays de production du documentaire.
- Traiter directement des enjeux diasporiques : le film doit affronter explicitement la condition diasporique de l'auteur et/ou de sa famille et mettre au centre du discours les enjeux et les questions liés à cette condition.

Alors, comment choisir notre corpus filmique ? Au début du doctorat nous avons inclus des filmographies analogues issues de plusieurs pays d'Europe et d'Amérique du nord. Certains de ces artistes internationaux sont assez connus et étudiés dans le secteur, tels que Richard Fung et Atom Egoyan au Canada, Elia Suleiman, Rea Tajiri et Guillermo Gomez-Peña aux États-Unis, David Perlov en Israël, Shahram Entekabi en Allemagne, Theo Eshetu en Italie. Ensuite, après une année, le choix s'est limité au contexte français, car celui-ci compte le plus grand nombre d'œuvres (d'après notre recherche présente) appartenant à ce genre, ainsi que le plus homogène, et représente donc un parfait exemple pour introduire ce dernier. Cela est dû à un ensemble de facteurs qui se réunissent en France : la longue et riche histoire de l'immigration, sa population diasporique très diversifiée sur plusieurs générations, la forte présence de la question de l'identité nationale et de la transmission culturelle (avec l'augmentation des descendants), sa place dominante dans la production cinématographique et dans les coproductions transnationales, le bon état actuel du documentaire, le système de financements publics. La constitution du corpus s'est faite au fil du temps, après avoir passé les deux premières années de doctorat à se frayer un chemin plus original et concret au sein des études cinématographiques et diasporiques. C'est au cours de la troisième année, à l'aide d'un appareil théorique déjà bien esquissé, que le matériel filmique a été repéré, sélectionné, visionné et analysé. Les recherches filmographiques, basées sur les critères susmentionnés, ont été focalisées sur les archives audiovisuelles françaises – à la Bibliothèque Nationale de France, au Centre Pompidou, au Musée de l'Immigration, à la Maison du Doc à Lussas (visitée en avril 2018) –, ainsi que les ressources web – Filmdocumentaire, Vimeo, Youtube – et les réalisateurs eux-mêmes (avec des échanges via email). En connaissant déjà quelques titres, la découverte du reste de la filmographie a enrichi nos propos et élargi nos hypothèses, mais elle n'a pas réservé énormément de surprises, ou mieux encore, la surprise a été d'être face à un corps très cohérent, à un *topos* de l'origine quasi obsessionnel et à un visage multiforme mais toujours reconnaissable. Par la suite nous avons donc approfondi la partie de la bibliographie traitant de l'histoire de l'immigration, de l'identité nationale et du multiculturalisme, pour mieux contextualiser les caractéristiques de notre corpus, et celle concernant les théories documentaires, afin de distinguer de manière plus consciente l'originalité de notre démarche.

Le corpus filmique trouvé et analysé compte 91 documentaires autobiographiques diasporiques réalisés entre la France et le pays d'origine du cinéaste. Ce chiffre résulte d'une recherche conduite de manière la plus exhaustive possible, afin de fournir au lecteur un panorama approfondi de la production française de ce genre, mais ne prétend pas avoir inclus toutes les œuvres imputables à ce dernier, étant donné le total manque de visibilité de la plupart d'entre elles et la difficulté conséquente à les repérer. La périodisation concerne les vingt dernières années pour la quasi-totalité des œuvres, avec 36 films produits dans les années 2010, 46 dans les années 2000, 6 dans les années 1990, 3 dans les années 1980, et un seul dans les années 1970. À la grande quantité de documentaires correspond également une grande richesse de pays d'origine convoqués par les réalisateurs : si l'évidente majorité d'entre eux – 21 – traitent de l'Algérie, 6 auteurs ont une origine libanaise, 4 arménienne et iranienne, 3 camerounaise, marocaine, polonaise, portugaise et espagnole, 2 congolaise, hongroise, indienne, martiniquaise, chinoise, irakienne, et lituanienne. D'autres pays d'origine qui comptent un cinéaste de ce corpus sont : Côte d'Ivoire, Mali, Brésil, Cambodge, Trinidad, Corée du Sud, Bulgarie, Russie, Éthiopie, Burkina Faso, Turquie, Roumanie, Israël, Italie, Guinée, ex-Yougoslavie, et Égypte.

Pour la sélection des films du corpus, nous avons indistinctement gardé tous les formats rencontrés, cela concerne évidemment la prise de vue réelle, mais aussi l'animation (qui, malgré son rapport ambivalent avec le référent, s'avère un instrument efficace pour transposer la vie de l'auteur). Il n'est pas utile, en l'occurrence, de séparer le film (relatif non seulement aux documentaires les plus anciens, mais surtout aux films de famille et aux images d'archives intégrées dans les montages finaux), et la vidéo (pour le tournage en numérique qui naturellement est le plus courant dans les vingt dernières années, mais aussi pour les rares installations d'art vidéo trouvées). Comme Marks et d'autres, Grange a par exemple affirmé que les problématiques affrontées par les œuvres vidéographiques et cinématographiques ne sont pas à saisir « par le biais de la distinction du médium », mais plutôt en relation « à ce que l'on fait avec des images ou, pour le dire autrement, ce que l'on entend par le terme même d'image »<sup>57</sup>. Il sera mentionné, par contre, la variété des durées des documentaires : la moyenne suit bien sûr le format classique de 52 minutes, mais il ne manque pas quelques court-métrages (environ 10-15 minutes), moyen-métrages (environ 20-30 minutes) et long-métrages (environ 90-120 minutes). Comme cela sera visible, le genre filmique que nous présentons ici est donc un corps hybride mêlant une variété de genres et de modèles narratifs/esthétiques – l'autobiographie se décline en journal, autoportrait et portrait de famille, touche le reportage historique, l'enquête, la fiction, l'animation, etc. – et de formats – Super 8, 35mm,

---

<sup>57</sup> GRANGE Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 14-15.

handycam, DVcam –, mais aussi d'autres médias liés aux archives – films de famille, photos, documents – et à la communication – lettres, téléphones, email, Skype, etc.

Le cadre de production est tout aussi varié : on peut trouver des films issus des écoles de cinéma, de nombreuses autoproductions, de très petites sociétés de production créées par l'auteur-même, des petites sociétés de production indépendante, mais aussi des sociétés de production plus larges et actives dans le monde de la production (cas plus rare). Les films produits ont souvent pu bénéficier de financements publics, nationaux et régionaux, en majeure partie liés à des aides prévus pour des projets solidaires, nord-sud, pour la diversité et contre la discrimination (par exemple le FASILD – Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations), ainsi qu'à des fonds connectés à la coproduction avec les pays d'origine, et dans une moindre mesure basés sur des aides plus générales (tels que le CNC, Arte, la Procirep). Pour ces types de films documentaires, la diffusion est toujours modeste, touchant avant tout des festivals documentaires ou des festivals/projections organisées autour des thèmes de la diversité et de la solidarité. Très peu d'entre eux ont eu une visibilité dans la critique (dans l'université, dans la presse, sur Internet), dans les salles et à la télévision, ou ont obtenu des prix importants, sauf certaines exceptions qui seront à chaque fois explicitées. Il faut dire, en tout cas, que notre travail utilise ce que nous appelons les documentaires autobiographiques diasporiques afin de comprendre comment les cinéastes mettent en scène leurs interrogations identitaires et mémorielles concernant les diasporas en France, et non pas pour analyser la viabilité, l'impact, la partie économique et la réception de ce genre. Dans le contexte productif, un aspect intéressant à remarquer est la forte présence de premiers films. Cela s'explique en raison du jeune âge des réalisateurs de la filmographie et d'une tendance toujours plus courante de commencer une carrière cinématographique par un documentaire autobiographique, ce qui s'ajoute aussi, dans le cas des sujets diasporiques, à l'urgence de se poser des questions identitaires (qui, au fond, demeurent universelles) liées à la diversité, et d'interroger des lacunes concernant la connaissance de l'origine familiale.

En suivant une conception textuelle du film en tant qu'acte de communication, Raphaëlle Moine adopte les 5 niveaux de différenciation que Jean-Marie Schaeffer décrit pour le genre littéraire afin de caractériser aussi un genre cinématographique : le niveau de l'énonciation, le niveau de la destination, le niveau de la fonction, le niveau sémantique et le niveau syntaxique<sup>58</sup>. À travers ces catégories textuelles, nous pouvons anticiper brièvement quelques éléments caractérisant les documentaires autobiographiques diasporiques :

---

<sup>58</sup> MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, *op.cit.*, p. 19-23.



- Le niveau de l'énonciation est caractérisé principalement, comme dans les documentaires autobiographiques, par la présence de l'auteur, dans la plupart des cas par le biais d'une voix-je (la voix off à la première personne) et/ou d'une voix hors champ, mais aussi par sa présence physique visible par le tremblement de la caméra épauled ou par son apparition dans le cadre. L'énonciation autobiographique passe par tout ce que nous appellerons les rhétoriques de la subjectivité, voir tous les moyens que l'auteur emploie afin de guider le spectateur dans son univers personnel et de transmettre son implication subjective dans la présentation des objectifs filmiques, dans la narration et dans les commentaires.
- Le niveau de la destination regarde concrètement le public généralisé français avant tout – qui, guidé par le regard subjectif de l'auteur à la recherche de son origine, découvre également les connexions de ses concitoyens avec d'autres pays du monde –, mais prend évidemment en compte sa communauté d'origine, sans oublier la réception importante et plus intime de sa famille, qui participe au film ou à laquelle plus généralement s'adresse l'énonciation.
- Le niveau de la fonction suivra les bases susmentionnées, à travers ce que nous appellerons la politique de l'intime, en tant que forme d'intervention publique par le biais du privé, qui vise à une prise de conscience vis-à-vis des buts politiques, tels que le devoir de mémoire en faveur d'une communauté, le rappel d'un patrimoine de l'immigration, la stimulation d'une justice contre la discrimination, la critique du colonialisme, etc. Il faut cependant préciser que, même lorsque ces objectifs publics et politiques seront plus explicites, le domaine du privé domine largement ce genre et établit de constantes fonctions confessionnelles, thérapeutiques, réparatrices, qui, comme nous le verrons et expliquerons, alimentent un mouvement allant de l'intime vers le collectif.
- Le niveau sémantique est représenté principalement par le thème de l'origine – qui constitue l'originalité la plus marquée du genre –, par le motif du voyage de retour dans le pays d'origine, par la mise en place d'une mission qui voit généralement l'évolution d'une enquête à l'aide des membres de la famille ou de la communauté d'origine, par une série de situations immersives et participatives dans lesquelles le passé familial est partiellement reconstruit et/ou les préoccupations identitaires de l'auteur sont énoncées.
- Le niveau syntaxique se fonde sur une structure suivant les étapes de l'enquête et/ou de la réflexion personnelle, sur des éléments formels souvent proches de l'amateurisme ou qui, même lorsqu'ils sont particulièrement soignés, montrent une proximité de l'auteur avec les autres sujets. La musique est normalement choisie à partir du répertoire du pays d'origine. Le dispositif met bien souvent en avant sa réflexivité, en révélant les enjeux du tournage, la présence de la caméra et l'interaction entre le filmeur et les filmés.

Tous les documentaires autobiographiques diasporiques se structurent autour de l'idée d'origine<sup>59</sup>, une partie de soi que l'auteur recherche, (ré)découvre, et remet au centre d'une confrontation entre ses deux pays d'appartenance, afin de contribuer à la construction d'une image plus complète et plus cohérente – nous parlerons de la fidélité à soi, ainsi que des réconciliations familiales, et des affiliations communautaires – de sa propre identité. Comme cela sera évident, l'origine n'est pas évoquée de la même façon de la part des réalisateurs de la première génération d'immigrés et de la part des descendants, constituant pour les uns un passé à conserver et à retrouver avec nostalgie et avec un regard critique, pour les autres un horizon encore plus imaginaire qui constitue l'entre-deux assumé de l'auteur ou l'objet inconnu du désir, à chercher dans la généalogie familiale et à intégrer dans la conscience de sa dualité. Il faut remarquer que le corpus français en question – au contraire de l'italien, par exemple, basé sur une immigration beaucoup plus récente – est construit dans sa grande majorité sur les autobiographies de la deuxième génération, les enfants d'au moins un parent immigré. Cela est dû non seulement à la forte présence de ces descendants en France, nés surtout dans la période des regroupements familiaux entre les années 1970 et 1980, mais aussi au fait que bien souvent la mémoire de la première génération fait plus l'objet de documentaires réalisés par d'autres cinéastes (cinéma de 'représentation') que par eux-mêmes (cinéma d' 'autoreprésentation'). C'est aussi pour cela que nous avons privilégié le terme « sujet diasporique » qui inclut toutes les générations faisant référence à l'origine de leur diaspora familiale. Et pour la même raison, nous mettons l'accent, au niveau du titre, sur la « recherche de l'origine perdue », comme élément peu ou presque pas connu (par les descendants et ceux qui ont émigré pendant l'enfance), mais pourtant central pour la définition des sujets diasporiques.

Dans tous les cas, le thème de l'origine appelle naturellement le motif du retour, ce qui pousse la plupart des réalisateurs à configurer leur documentaire comme un voyage d'enquête sur leur origine. Hamid Naficy avait déjà souligné l'importance de la question du retour dans le cinéma diasporique : « le retour occupe une place primordiale dans l'esprit des exilés et une place disproportionnée dans leurs films, car c'est le rêve d'un glorieux retour au pays qui structure l'exil »<sup>60</sup>. En 2015, un volume dirigé par Rebecca Prime a été dédié aux « cinematic homecomings » – les retours à la terre natale à travers le cinéma – dans ce que ses auteurs appellent le « postexilic cinema »,

---

<sup>59</sup> Nous gardons le terme « origine » au singulier car, malgré le fait que dans le langage commun, ainsi que dans celui des réalisateurs concernés, on utilise alternativement le singulier et le pluriel, tous les cinéastes – au-delà de Patrick Zachmann et de Joseph Morder qui ont réalisé des films sur les deux origines différentes des parents – ont travaillé sur une seule origine familiale, celle plus lointaine et plus inconnue par rapport au pays d'accueil. En plus, même si nous aborderons la question de la transformation, de la pluralité et du déplacement de l'origine, nous voulions mettre en avant la singularité mythologique et illusoire d'une origine à intégrer comme le point de départ de l'identité narrative.

<sup>60</sup> NAFICY Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton, 2001, p. 229.

un cinéma transnational qui se concentre sur ce qu'il se passe après l'exil<sup>61</sup>. Dans l'article déjà cité de Manthia Diawara, l'intellectuel afro-américain analyse les « récits du retour » dans les documentaires à la première personne de Raoul Peck, John Akomfrah et Louis Massiah. Par le biais de l'allégorie, de l'ironie et du symbole, dit-il, ces auteurs construisent une narration intersubjective et révisionniste de l'histoire qui redéfinit les images que les « trous noirs » cachent : les vides de mémoire, les mémoires refoulées et supprimées, les fantasmes et les traumatismes des sujets diasporiques<sup>62</sup>. Comme nous le verrons dans notre analyse, le sujet diasporique est particulièrement exposé – à cause des attributions identitaires provenant des autres et de soi-même – à la responsabilité de définir son présent à travers le passé diasporique, en développant ainsi une sorte de complexe de l'origine, dont ces documentaires autobiographiques sont l'un des symptômes (et un possible remède). Diawara affirme aussi l'impact psychologique de la relation à l'origine sur le sujet diasporique, en expliquant que « la recherche identitaire dans les films diasporiques est autant une expression de culpabilité qu'un exercice d'affirmation de soi [n.d.t. *self-empowerment*] »<sup>63</sup>. Ce qui émergera à travers ces narratives de retour sera cependant que, sur la base déjà problématique de la culpabilité, du désir fantasmé, de la crise identitaire, ou de la nostalgie, aucun voyage de retour ne pourra vraiment satisfaire le besoin du sujet diasporique. Aucun retour ne sera réparateur à tous les niveaux et ne pourra réunir les fragments de l'identité et de la mémoire diasporique.

Si ces documentaires démontrent donc qu'un 'vrai' retour chez soi demeure finalement impossible, le besoin très partagé qui en est le fondement témoigne néanmoins aussi de la volonté et de la possibilité de construire des nouvelles représentations de l'identité nationale, en visant à changer cette dernière, et son idée de préservation et de transmission, sous le signe du transnationalisme. Comme Sabine Choquet écrit : « d'une part, une identité nationale n'a d'existence que par l'acte de reconnaissance des citoyens qui s'y identifient, ce qui confère aux représentations une fonction constitutive. D'autre part, l'identité nationale est un concept normatif, un 'idéaltypé', en fonction duquel les citoyens orientent leurs actions et se situent socialement »<sup>64</sup>. Nous remarquons effectivement la puissance normative de l'identité nationale, puisque beaucoup de réalisateurs formulent leur construction identitaire sous forme conflictuelle, exclusive et hiérarchique : suis-je finalement plus Français ou Algérien ? Cependant, nous pouvons affirmer que, tout en ne niant pas la dimension normative de l'identité nationale, ces autoreprésentations élargissent clairement les affiliations identitaires des individus, et, même lorsqu'elles montrent une hiérarchisation des

---

<sup>61</sup> PRIME Rebecca (dir.), *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*, Bloomsbury Academic, New York-London, 2016, p. 1.

<sup>62</sup> DIAWARA Manthia, « The 'I' Narrator in Black Diaspora Documentary », *op.cit.*, p. 315-328.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>64</sup> CHOQUET Sabine, *Identité nationale et multiculturalisme*, *op.cit.*, p. 17.

appartenances, elles brouillent finalement la rigidité de la frontière nationale, du sentiment d'inclusion-exclusion à l'égard de la nation. Les sujets diasporiques peuvent prendre la caméra et expliquer une fois pour toutes qu'ils se sentent à la fois Français *et* Algériens, Sénégalais, Libanais, etc. Si l'identité nationale est affaire de représentations individuelles et collectives basées surtout sur des modèles normatifs, nous voyons comment ces films réintroduisent la question du choix : les subjectivités mobilisées par les discours autobiographiques visent à intégrer dans les systèmes d'attribution identitaire – tu es Français, tu es Algérien – la possibilité d'une décision personnelle. Cette capacité de choix est évidemment en constante évolution, jamais définitive, et se présente dans les films sous différentes formes. Certains réalisateurs réaffirment la normativité identitaire en se voyant déjà dans une appartenance si forte à déconstruire qu'elle ne 'peut' pas vraiment accueillir la différence de l'origine. D'autres voient dans la non-transmission familiale un manque de cette normativité et donc, paradoxalement, un manque de choix (puisque tu ne m'as pas enseigné ce que cela veut dire d'être Algérien, je ne peux pas choisir de l'être ou pas). D'autres se déclarent plus aisément binationaux et biculturels, en démontrant l'inadéquation d'une loi de l'exclusivité (les politiques d'intégration) vis-à-vis de l'identité nationale. Dans tous les cas, l'origine n'est pas extirpable comme une racine pourrie. Elle est nécessaire à se reconnaître dans le choix d'une identité qui n'écrase pas forcément une autre d'égale importance, et elle est inévitablement décisive pour se relier et se réimaginer dans tout ce qui a précédé la diaspora, dans un passé qui est toujours présent et qui structure une partie de la vie familiale et individuelle.

### **Méthodes, approches, raisons**

Le plan de cette thèse est divisé en trois parties principales. La première partie est celle, historico-théorique, dont la fonction est de mettre en place tous les éléments nécessaires afin d'aborder le corpus sélectionné. Les trois chapitres qui composent cette partie approfondissent les enjeux fondamentaux de notre recherche : l'immigration en France, l'autoreprésentation et le transnationalisme du cinéma diasporique, et l'image de soi construite dans les documentaires autobiographiques. Les deux autres parties se servent des concepts introduits dans la première partie pour se livrer à l'analyse du corpus. Les 91 documentaires autobiographiques diasporiques que nous avons repérés en France y figurent : certaines œuvres particulièrement éclairantes occuperont beaucoup plus de place que d'autres, mais nous avons décidé d'inclure l'entièreté de la filmographie, au lieu d'une sélection restreinte, afin de rendre compte d'un ensemble cinématographique riche en détails intéressants et complémentaires pour la compréhension du genre. S'agissant pour la plupart de ces documentaires d'un travail théorique inédit, nous avons jugé plus pertinent de procéder, œuvre après œuvre, à la découverte d'une filmographie inconnue, d'une mosaïque dont chaque fragment

restitue une image importante de la France actuelle et de notre monde diasporique contemporain. L'analyse du corpus, nourrie également par des nouvelles composantes théoriques, sera articulée thématiquement en deux parties – la première consacrée à l'identité et la deuxième à la mémoire – et en cinq chapitres – correspondants à cinq 'mouvements' principaux définissant les soucis autobiographiques du sujet diasporique : l'individu, la famille, la culture, la communauté, le lieu.

L'une des difficultés a été en effet l'attribution de chaque documentaire à l'un des chapitres thématiques susmentionnés, étant donnée l'homogénéité déjà citée du corpus et la circulation naturelle à l'intérieur de celui-ci des mêmes motifs, obsessions, situations et résolutions. Fallait-il séparer les documentaires de la première génération et ceux des descendants ? Fallait-il, comme cela est assez commun dans les études culturelles, isoler les films réalisés par des femmes ? Fallait-il structurer le corpus selon les différents pays d'origine ? Ou selon des éléments formels ? Vue la pluralité des critères possibles, la division finale répond alors à un pur souci structurel d'avancement d'un discours analytique d'un ensemble et non pas, évidemment, à une nette distinction entre les parties, qui restent absolument en dialogue. C'est toujours la limite de l'acte de définir un objet : comme nous le savons tous parfaitement, toute catégorisation n'est qu'un instrument utile à la critique pour opérer des synthèses de la pensée et articuler des connexions hétérogènes en mesure de rendre compte d'un discours le plus possible cohérent. Toute définition est inévitablement trop large et/ou trop restreinte, n'arrivant jamais (heureusement ?) à inclure toutes les options existant et toutes les reformulations possibles de notre pensée. Considération que nous pourrions élargir au principe et à la beauté de l'exploration identitaire des sujets diasporiques analysés ici. Par exemple, comme le choix du terme « diasporique », la décision de garder notamment le mot « transnational » n'est que l'une des options se présentant à quiconque s'aventure dans le domaine des *Migration Studies*. Les termes ayant le préfix « trans » indiquent tous un 'mouvement' à la base de la définition sémantique du concept, un mouvement d'entre-deux, qui oscille entre ses pôles identitaires et qui s'auto-localise dans ce passage, dans la pluralité d'une flottaison qui n'est pas destinée à aboutir à un état définitif. La catégorie transnationale nous servira à contextualiser un monde global contemporain qui voit les artistes circuler de frontière en frontière, et un cinéma qui se conçoit également dans ce mouvement frontalier. Nous entrerons mieux dans les détails dans le deuxième chapitre, mais nous pouvons clarifier ici que si nous avons décidé de nous focaliser sur la production documentaire d'un seul pays, la France, ce n'est pas pour nier le statut transnational des sujets diasporiques et de leurs œuvres. La France, en l'occurrence, représente l'espace symbolique et identitaire qui établit le lien entre tous ces individus, et même si notre approche est transnationale – basée sur une pensée qui analyse les mouvements entre les nations –, il était inévitable que la construction de notre discours analytique et théorique se penche beaucoup plus sur la France que sur les différents pays d'origine (travail qui, vu

la mole des œuvres, seraient aussi impossible à envisager dans une seule thèse). Nous reconnaissons cependant l'importance et l'exigence de développer une réflexion sur le pays d'origine et sur les enjeux de l'émigration, puisque, comme les films l'attestent visiblement, il faut prendre en compte toutes les parties impliquées dans les migrations pour comprendre leurs dynamiques concrètes et décentraliser les points de vues.

Un autre dilemme méthodologique a concerné sans doute la dimension *gender* de la recherche. Nous admettons en première instance notre insuffisante familiarité avec les théories développées par les *Gender Studies*, qui n'ont pas jusqu'à présent constitué notre angle d'analyse. Cet aspect sera certainement à approfondir pour notre prochaine recherche sur les documentaires autobiographiques diasporiques au Canada, car le contexte artistique anglo-saxon mobilise davantage ces théories, en insistant beaucoup plus sur une coïncidence entre subalternité sociale (race, ethnie, diaspora) et subalternité genrée (femmes, homosexuels, *queer*). Pour la présente recherche en France, cependant, alors que les thématiques générales de l'immigration et du cinéma autobiographique suscitent bien sûr des lectures féministes et *queer* intéressantes, les films pris en compte ici ne me semblent pas se prêter de manière très prioritaire à une telle optique. Il n'y a aucun film de ce genre en France qui traite de l'homosexualité, par exemple, tandis qu'au Canada et aux États-Unis ce thème est central depuis les années 1980. Cela n'empêche évidemment pas que la représentation des histoires personnelles et familiales confère une place non anodine à la question du genre, et lorsqu'il nous a paru important, nous avons évoqué cette question (en relation avant tout au rôle de la femme dans le monde islamique), notamment dans certains paragraphes du quatrième et cinquième chapitre. Mais les œuvres réalisées ne paraissent pas s'engager dans une distinction de genre très marquée, ni dans des tentatives visibles de discours imprégnés de théories féministes. Une place plutôt majeure est accordée par ces documentaires à la dimension ethnique et raciale – comme nous le verrons en parlant des « minorités visibles » –, mais il s'agit d'une place, comme celle du genre, nettement inférieure à celle réservée à ces mêmes aspects identitaires par les productions américaines et canadiennes. Le cinéma, ainsi que ses déclinaisons autobiographiques, reflétant les formes idéologiques, culturelles et symboliques d'identification des individus aux sociétés qui le produisent, nous sommes persuadés que les prochains films diasporiques en France se concentreront de plus en plus sur la question du genre (mais pas à celle ethnique et raciale, à notre avis), vue l'insistance publique majeure et récente sur ce sujet.

L'angle choisi dans cette thèse pour analyser la filmographie sélectionnée est alors, de manière prioritaire, celui de l'appartenance nationale, avant tout à partir des interrogations autobiographiques des sujets diasporiques par rapport à l'identité et à la mémoire héritées et

construites au sein de leur condition diasporique. Comment les cinéastes négocient-ils<sup>65</sup> leur identité en faisant référence à leur appartenance à un ailleurs hors de France ? De quelle manière, avec quels dispositifs cinématographiques et quelles stratégies discursives et narratives mettent-ils en scène leur relation à l'origine ? Pourquoi la reconstruction d'une mémoire collective et familiale et la réconciliation avec un passé commun et diasporique sont-elles si importantes pour la définition de leur présent ? Les approches identitaires et mémorielles se sont répandues à grande vitesse dans les recherches contemporaines, mais elles demeurent fondamentales afin de mieux comprendre les dynamiques actuelles qui lient les individualités et les collectivités, les Je et les Nous, dans leur singularité et leur pluralité. Comme le rappelle Roger Somé : « en effet, grâce aux migrations et, par conséquent, aux rencontres, les hommes se mélangent et ainsi, brisent les barrières des identités particulières. Dans ce contexte, parler d'identité pourrait paraître insensé. Mais cette apparence du non-sens est, précisément, et en dépit du paradoxe, ce qui donne un sens à l'idée d'une réflexion sur l'identité aujourd'hui »<sup>66</sup>. En raison de leur mélange et de leurs appartenances multiples, les identités n'ont jamais été autant débattues, protégées, menacées, mises au centre de politiques d'inclusion et d'exclusion, fait objet d'éloges et de préoccupations, d'une multiplication de frontières symboliques, et très concrètes, meurtrières. Comme pour l'identité, la valorisation de la mémoire de la part de nos réalisateurs dérive aussi d'une impression de dégradation progressive de leurs liens avec ce qui est censé donner du sens, de la continuité, de l'ancrage et de l'unicité à l'image de soi : cette origine omniprésente dans le regard des autres et dans les questionnements personnels et familiaux, dont la récurrence se transforme en besoin et en recherche conséquente.

C'est une recherche qui peut s'activer avec plus ou moins d'urgence selon les différentes étapes de chaque individu, souvent déjà au jeune âge, comme une très grande partie de nos cinéastes, ou à l'âge adulte, lorsque par exemple un enfant entre dans la vie et se pose la question de la transmission et donc de ce que le sujet peut transmettre sur la base de ce qu'il est. Une recherche qui se fait après des années d'exil, ou après des années passées à ignorer l'origine, ou à la cultiver, parfois avec crainte, regret, ou attraction, dans l'imaginaire. L'origine, quoique toujours présente dans le sujet diasporique, est en constant mouvement dans différents états de conscience, et la conception du projet filmique autobiographique témoigne de cette exigence, à un moment ou à un autre, de lui faire face et de lui donner de la place. Cela explique la touche proustienne de notre titre, qui se rattache

---

<sup>65</sup> Même si nous encourageons les débats qui prônent vers une neutralité pronominale, nous utiliserons dans ce texte les pronoms masculins afin d'indiquer la totalité des cinéastes, au lieu d'un usage du féminin qui est encore très rare dans la langue française. Il s'agit simplement d'un choix pragmatique qui évite de redoubler les pronoms à chaque fois, mais il faut bien préciser que le corpus filmique de cette thèse est constitué à 50 % de femmes et 50 % d'hommes.

<sup>66</sup> SOMÉ Roger, *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 14.

naturellement à la « mémoire involontaire » désignée par l'écrivain français<sup>67</sup> comme un souvenir dont il faut retrouver la piste, mais qui surgit de manière inattendue, en restant enfoui très longtemps. Une fois retrouvée, cette mémoire peut encore inonder les sens, traverser le corps, nous plonger dans un état psychologique quasi infantin, en nous donnant l'illusion de ressaisir des impressions que l'on croyait perdues à jamais. Il s'agit de pistes à suivre pour retracer nos chemins vers le passé, d'éléments archéologiques et généalogiques parfaits pour une enquête, malgré la fragilité de ces traces et des fils, des intentions et des relations qui soutiennent notre recherche. La mémoire involontaire est bien l'une des modalités de remémoration du passé diasporique – et la citation proustienne est idéale pour souligner la dimension de quête d'un élément déjà présent en nous –, mais, comme il sera clair, elle ne sera pas prioritaire, en raison d'un ensemble d'autres notions mémorielles très utiles pour nos analyses.

L'appareil théorique et analytique de cette thèse suit une méthodologie ouvertement transdisciplinaire. Pour la partie historico-théorique, le premier chapitre mobilisera notamment l'histoire et la sociologie de l'immigration, le deuxième l'histoire de l'art, l'anthropologie, les études culturelles et les *Migration Studies* dans le champ cinématographique, alors que le troisième chapitre se fondera principalement sur les théories littéraires sur l'autobiographie, ainsi que sur celles issues du cinéma documentaire. Pour les deux parties successives, les analyses de chaque film sont forcément assez réduites en termes d'espace à cause de la vaste quantité du corpus et de leur fonctionnalité à faire ressortir principalement les enjeux identitaires et mémoriels suscités par les documentaires. Nous serons donc attentifs à mettre en avant les éléments esthétiques qui qualifient ce genre, notamment par rapport au dispositif documentaire, au rôle de la caméra, à l'esthétique amateur, au sonore, au rapport filmeur-filmé, mais nous nous servirons surtout des concepts liés aux théories sur la migration, l'identité et la mémoire afin d'atteindre le plus possible notre but de décryptage des appartenances multiples contemporaines. Il suffit de jeter un coup d'œil à la bibliographie utilisée pour comprendre à quel point les sciences sociales nous ont été indispensables au cours de nos recherches. Sociologie, anthropologie, histoire, psychologie, philosophie, histoire de l'art, littérature, nous ont accompagné, tout autant que le domaine filmique, dans notre parcours. Nous considérons en effet important d'élargir les études audiovisuelles non seulement vis-à-vis des frontières nationales et culturelles, mais aussi par rapport aux champs théoriques et disciplinaires.

D'où un autre point sensible de la méthodologie, c'est-à-dire le recours aux *Postcolonial Studies*. Il peut paraître hasardeux d'employer les outils théoriques de la critique culturelle anglophone contemporaine – qui a eu un rapport assez ambivalent, d'influence et de contestation à la

---

<sup>67</sup> PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, vol.I



fois, avec le poststructuralisme français – afin de raisonner sur l’altérité en France. La formation racialisée de l’Autre, imputée à maintes causes dérivant de l’impérialisme européen et au discours intellectuel d’un Sujet souverain identifié dans l’Occident, et son passage tardif à une agentivité, sont des thèmes très débattus au sein notamment des postcolonialistes non-occidentaux qui travaillent aux États-Unis. Gayatri Spivak, par exemple, dénonce l’incapacité du discours intellectuel français (elle cite une conversation entre Foucault et Deleuze en 1972) à rendre compte de la constitution de l’Autre en tant que Sujet : « il est impossible aux intellectuels français contemporains d’imaginer le type de Pouvoir et de Désir qui habiteraient le sujet innommé de l’Autre de l’Europe »<sup>68</sup>. Ce n’est que récemment (depuis une dizaine d’années) que certains textes clés des théories postcoloniales et en général du débat anglophone (canadien et anglais également) sur la race, l’ethnicité, l’impérialisme et le multiculturalisme ont été traduits en français, en entrant enfin dans une réflexion académique qui peut compter un réseau un peu plus large et diversifié. Or, si cette exigence d’ouvrir une confrontation avec les pays non-européens et avec les intellectuels non-occidentaux en est encore aux prémises, l’adoption d’instruments critiques relevant d’une transdisciplinarité ainsi que d’un transnationalisme, y compris pour réfléchir sur les sujets ‘intérieurs’ à la France, nous semble nécessaire. Même si la France a tenu un discours différent par rapport à son immigration, à sa diversité et son colonialisme, il est pour autant pertinent, à mon avis, d’étudier les formes d’expressions artistiques des migrants sur le sol français tout en tenant compte des réflexions diasporiques et transculturelles faites ailleurs. Sans oublier la spécificité du contexte français concernant l’histoire de l’immigration, les dynamiques d’intégration, les aspects mémoriels du colonialisme et la production filmique, les analyses des thématiques intégreront donc des optiques qui sollicitent d’autres contextes aussi, et une intertextualité importante pour toute réflexion scientifique (d’autant plus si l’on traite de la mondialisation).

Un volume collectif sorti en France en 2010, *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, nous a également poussé vers le choix d’intégrer aussi une perspective postcoloniale. Dans ce texte, les auteurs, issus notamment des sciences sociales et de la communication, s’interrogent sur le « tournant postcolonial » – ou bien sur les « ruptures postcoloniales » – de la France, en incitant à une prise de position historique :

L’heure est venue de se rendre compte que le devenir postcolonial a donné naissance à de nouvelles réalités sociétales non seulement là-bas, dans les anciennes colonies, mais aussi au cœur de l’Hexagone. (...) Et

---

<sup>68</sup> SPIVAK Gayatri C., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, Paris, 2009 (1<sup>o</sup> éd. 1988), p. 36.

c'est le moment, en particulier, de demander des comptes aux impasses de notre pensée sur le fait colonial...et à l'impensé postcolonial !<sup>69</sup>.

La pensée postcoloniale a été en effet reçue en France à travers des malentendus qui ont fait croire à une capacité de cette approche à incorporer une déstabilisation idéologique trop forte pour être vraiment accueillie, et à représenter un synonyme du repli communautariste et d'anti-européisme. Ce retard dans la recherche est dû aussi, selon les auteurs de ce livre, à un monde universitaire français qui « reste globalement fermé aux héritiers de l'immigration et plus largement aux diplômés issus des anciennes colonies »<sup>70</sup>. Néanmoins, les auteurs croient en la possibilité d'ouvrir le contexte français à cette pensée :

Les *Postcolonial Studies* sont une pensée plurielle qu'on ne saurait réduire à un sens originel. Dès lors leur traduction est forcément infidèle et c'est précisément cette perspective du fragment qui fait leur capacité à être réappropriées comme un héritage ouvert à toutes les hybridations et de pouvoir servir comme une autre grille de lecture de la société française des années 2010<sup>71</sup>.

Dans une « une société française d'ores et déjà postcoloniale »<sup>72</sup>, où un pluralisme est déjà présent et visible non seulement dans une ville globale comme Paris mais aussi dans la production culturelle et artistique de tout le pays, le postcolonialisme « ouvre des perspectives de recherche qui permettraient de poser d'une autre manière dans l'Hexagone les questions brûlantes de la banlieue, de la nation, de la citoyenneté ou de l'immigration »<sup>73</sup>. À cet égard, ils évoquent l'engagement de la recherche et le débordement de la question culturelle en celle, plus politique : c'est une responsabilité collective et historique de régler ses comptes avec l'héritage postcolonial et d'inclure tous les acteurs de la société moderne dans le processus de changement des nations.

En espérant avoir mis en place toutes les données pour suivre et dialoguer avec le présent travail doctoral, concluons cette introduction avec les dernières considérations expliquant les raisons de notre investissement dans l'écriture d'une thèse sur l'immigration. Tout d'abord, un facteur évident est la complexité du sujet, car nous pouvons dire avec Abdelmalek Sayad qu'il est difficile de cerner un phénomène qui est en proie à de constantes, et rapides transformations, « si rapides qu'on a l'impression que la science, courant derrière son objet, et l'observation, s'épuisant à les suivre, sont vouées à être constamment en retard par rapport à la réalité étudiée »<sup>74</sup>. Une complexité, celle de

---

<sup>69</sup> BLANCHARD Pascal, VERGÈS Françoise (et al.) (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Éditions La Découverte, Paris, 2010, p. 11.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>74</sup> SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité, Volume 1. L'illusion du provisoire*, Raisons d'agir éditions, Paris, 2006, p. 29.

l'immigration, qui fait apparaître les limites de chaque discours et analyse, mais qui rend son étude en même temps ambitieuse et stimulante. Deuxièmement, il y a la motivation personnelle (très en vogue dans les introductions autobiographiques des théoriciens de la contemporanéité). Si, comme le disait Spivak, il faut souligner la « positionalité » (*positionality*) des théoriciens (surtout ceux qui écrivent sur le postcolonialisme) en tant que sujets enquêteurs<sup>75</sup> – d'où parle-t-on ? –, nous pouvons affirmer de nous positionner aussi parmi les sujets diasporiques en question, ceux issus de la diaspora italienne en France, une diaspora de longue date, mais qui n'a jamais arrêté d'évoluer au sein même de l'actuelle Europe de Schengen. Notre discours sur la France est formulé à partir d'un point de vue étranger. Nous avons entamé ce travail non pas pour observer scientifiquement les comportements d'un Autre que nous ne saurions pas classer ni saisir dans ses limites, mais mieux encore – en nous associant à cette altérité, avec toutes les distinctions possibles entre conditions diasporiques différentes – observer les conséquences identitaires des diasporas dans l'optique des subjectivités variées qui, comme moi, continuent à traverser, habiter et vivre en condition d'étranger, ou au moins de dualité, le territoire où nous nous trouvons aussi maintenant. Cette recherche est la continuation du Mémoire de Master qui nous avait amené à traiter du passage de la représentation à l'autoreprésentation des migrants dans le cinéma italien. Ce focus sur l'autoreprésentation des sujets issus de l'immigration étant devenu désormais notre spécialité, nous comptons donc continuer à approfondir ces recherches, après l'Italie et la France, dans d'autres contextes, afin de voir comment le genre des documentaires autobiographiques diasporiques se conjugue dans les autres pays d'immigration.

La troisième et dernière raison de notre investissement reprend encore une fois Sayad : l'immigration, en tant qu'« objet socialement et politiquement (ou nationalement) surdéterminé », suscite une inévitable prise de position politique (nuancée le plus possible bien sûr par la neutralité académique) et un investissement scientifique mêlé forcément à des investissements d'autre nature. « On ne peut écrire innocemment sur l'immigration et sur les immigrés », précise une fois pour toutes Sayad<sup>76</sup>. Nous sommes alors d'accord avec Judith Butler « que la théorie n'est jamais simplement *theoria*, au sens de contemplation désengagée », mais qu'elle est plutôt « pleinement politique », opérant un montage des sources et des points de vues, comme toute construction discursive<sup>77</sup>. Ce point ne nous fait pas nous aligner avec Michèle Tribalat lorsqu'elle apparaît alarmée en écrivant que

---

<sup>75</sup> SPIVAK Gayatri C., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op.cit.*, p. 73-74.

<sup>76</sup> SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>77</sup> BUTLER Judith, « Imitation et insubordination du genre », in Marché au sexe, Epel, Paris, 2001, citée par Eric Fassin, *Trouble-genre*. Préface à l'édition française, in Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Éditions La Découverte, Paris, 2005, p.8.

« l'antiracisme idéologique structure l'expression savante et ordinaire sur l'immigration »<sup>78</sup>. Assumée l'inévitable prise de position politique susmentionnée, il est tout aussi inévitable, comme Stuart Hall et toutes les études culturelles l'ont expliqué, de parler *de l'intérieur* d'une idéologie, d'un positionnement moral, qui guide l'orientation et l'organisation de notre discours. Si l'antiracisme n'est pas une ligne directrice valable pour Tribalat, il faudrait se demander sur quelles bases idéologiques devrait se fonder une prétendue neutralité savante. Et si l'antiracisme était vraiment dominant, nous ne serions pas assis ici, après des années de recherche, à questionner pourquoi l'origine étrangère est encore un problème.

---

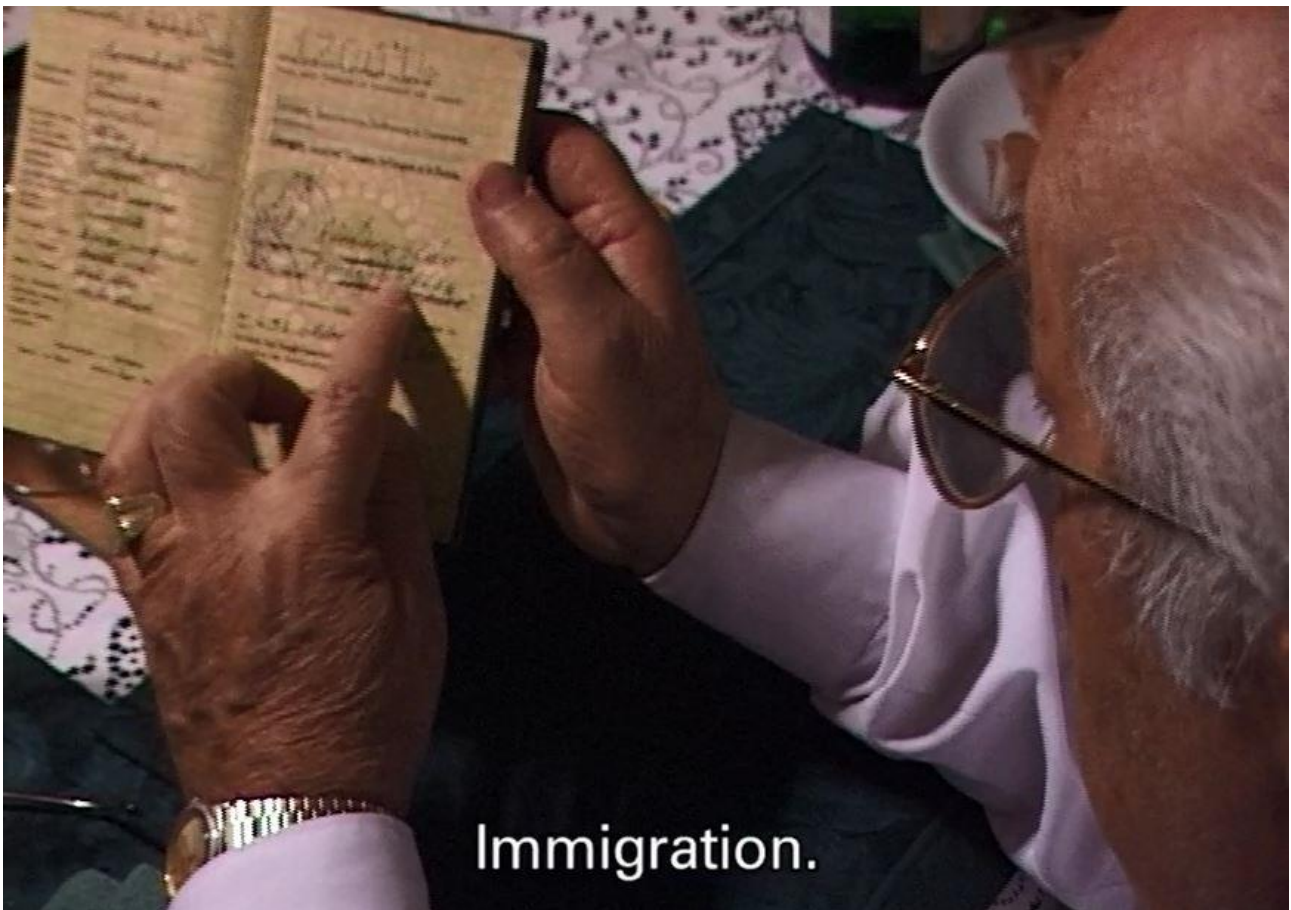
<sup>78</sup> TRIBALAT Michèle, *Les yeux grands fermés. L'immigration en France*, Denoel, Paris, 2010, p. 10.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **Contextes et théories diasporiques**

## CHAPITRE I

### Unité et pluralité : la France et les sujets diasporiques



*Un passeport hongrois (Sandra Kogut, 2001)*

## 1.1 L'étranger nous habite, mais il n'est pas chez soi

*Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. (...) Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés<sup>79</sup>.*

« L'étranger nous habite » : cette phrase écrite en 1988 par Julia Kristeva résonne comme le rappel fulgurant d'une condition d'étranger qui traverse les individus et les sociétés dans n'importe quelle fraction de temps et d'espace. Une étrangeté à soi, à Nous, à Eux. Dans le présent ouvrage il sera toujours question de l'universel dans le particulier, et du particulier dans l'universel. Car le « 'nous' problématique » de Kristeva est un sujet qui reconnaît son insuffisance identitaire et donc son rapport (impossible ? nécessaire ?) aux autres ; quelque chose qui empêche l'unité ou qui repousse ses limites de manière à créer du flou. Nous ne pourrions alors qu'être renvoyés sans cesse à ces liens impossibles et nécessaires entre Je et Nous, Nous et Eux, déclinables à d'autres couples identitaires de la contemporanéité tels que le local et le global, le national et le transnational. La conscience de la différence est un rappel universel, une conscience relationnelle, tant chez l'individu hanté par ses tiraillements intérieurs que dans la collectivité prise dans son ensemble. Cette double acception du rapport à l'altérité est totalement embrassée par les études sur l'immigration, un objet aux multiples facettes qui réserve aux plus attentifs une voie d'entrée principale pour l'observation du monde contemporain. Cela est confirmé par Abdelmalek Sayad, qui affirme que, du côté de l'individu, « l'immigré » fonctionne, on le voit, comme un extraordinaire analyseur des régions les plus obscures de l'inconscient<sup>80</sup>, en se rapprochant de l'intériorisation et de la subjectivisation de l'étrangeté évoquée par Kristeva. L'étranger brise les frontières, même de l'inconscient, en révélant les peurs, les angoisses, les attractions, les répulsions et les fantaisies de chaque individu ; une série de réactions qui suscitent, chez le sujet incorporant la différence, une construction difficile de son image, comme cette thèse le mettra en lumière. Du point de vue collectif, l'immigration représente un « fait social total », puisqu'elle permet de traiter de la société dans son entier, d'une façon diachronique (l'histoire démographique) et synchronique (la structure présente de la société actuelle)<sup>81</sup>. Un phénomène qui met toute la société – un autre « 'nous' problématique » – face à cette étrangeté kristevienne qui ne s'achève que « lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers ».

---

<sup>79</sup> KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1988), p. 9.

<sup>80</sup> SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, op.cit., p. 14.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 18.

Or, de toutes les « illusions » associées, selon Sayad, à la présence étrangère<sup>82</sup>, entre sa justification uniquement économique et sa nature intrinsèquement politique, celle qui nous intéresse le plus ici énonce un statut qui, nous semble-t-il, résume très bien l'image du migrant : *l'illusion du provisoire*. C'est l'illusion qui condamne le migrant à son mouvement jugé perpétuel, à ses confins flous et à une présence jamais permanente, à un « sol retiré sous les pieds » comme le décrit la belle métaphore de Jean Arp<sup>83</sup>. Un sol de l'exil qui se dédouble, entre celui du pays d'émigration et celui du pays d'immigration, en faisant rêver à tous les migrants d'une ubiquité impossible<sup>84</sup>. L'illusion du provisoire est enracinée dans une tendance identitaire à résister face à l'inconnu. En projetant sa condition provisoire dans le mythe du retour, le sujet diasporique prolonge son rêve d'ubiquité, par un récit de soi donnant forme aux possibilités alternatives et parallèles dues à la recherche de l'origine. Le mouvement migratoire offre toujours ce référent premier, l'origine, qui amène les migrants, ainsi que leurs descendants, à basculer vers cette interrogation incessante : si l'origine est si importante pour mon identité, serait-il possible et souhaitable pour moi d'y revenir ? Mais l'image que le sujet diasporique se fait de lui-même est accompagnée et justifiée par une autre résistance identitaire et une autre illusion du provisoire : celle construite par la société ne voulant faire entrer dans son corps que des êtres malléables, de passage, garantissant comme seule trace leur bénéfice économique. Ou bien des nouveaux nationaux, des assimilés, parfaitement mimétiques dans la foule. Avant d'analyser le chemin controversé de l'intégration, il est donc important d'inscrire la figure du migrant dans ce corps social, en l'occurrence celui de la France, afin d'éclairer son rapport à la nation et à la culture à travers l'histoire qui l'a amené ici.

En 1948, déjà, Hanna Arendt écrivait : « Le deuxième grand choc que le monde européen ait subi en contrecoup de l'arrivée des réfugiés a été de prendre conscience qu'il était impossible de se débarrasser d'eux ou de les transformer en nationaux du pays d'asile »<sup>85</sup>. Que faire de tous les étrangers arrivés sur le sol national : les rapatrier ? Les naturaliser ? La question s'est posée de manière inchangée jusqu'à aujourd'hui, conduisant à une grande confusion politique et identitaire pour la plupart des états européens. Dans son livre sur l'« hospitalité postcoloniale », Mireille Rosello affirme à travers la métaphore de l'« immigré en tant qu'invité » (*immigrant as guest*), que le mythe de la France comme terre d'accueil et des droits civils a toujours été assez ambigu, depuis la Révolution française, où pourtant la nouvelle constitution proclamait déjà l'égalité et la fraternité

---

<sup>82</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>83</sup> ARP Jean cité par DORLEAC Laurence Bertrand, FRECHURET Maurice, « L'exil et ses métamorphoses », in Réunion des musées nationaux – Grand Palais et les musées nationaux du XX siècle des Alpes-Maritimes, *Exils. Réminiscences et nouveaux mondes*, ADAGP, Paris, 2012, p. 146.

<sup>84</sup> Cfr. SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, *op.cit.*, p. 161.

<sup>85</sup> ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Gallimard, Paris, 2002 (1<sup>o</sup> éd. 1948), p. 579.



avec les étrangers<sup>86</sup>. Selon l'autrice, l'accueil français est à associer à une notion d'hospitalité qui produit deux discours parfois contradictoires : d'une part concernant l'apparat normatif et prescriptif d'un ensemble de lois définissant les règles à l'intérieur desquelles l'invité doit opérer, d'autre part concernant des pratiques quotidiennes dépendant de la variété des réactions des individus qui agissent dans l'espace social<sup>87</sup>. Nous pouvons effectivement remarquer comment les termes d'« accueil » et d'« hospitalité » impliquent une vision du pays en tant qu'espace domestique, un chez soi (des citoyens considérés légitimes) où il serait possible – ou non – d'accepter la présence justifiée et provisoire d'un élément extérieur. Dans l'Allemagne d'après-guerre, par exemple, le travailleur immigré était appelé *gastarbeiter*, c'est-à-dire travailleur invité. Nous verrons dans l'analyse filmique à quel point le concept de chez-soi lié à cette métaphore domestique de la nation-maison – ainsi qu'à son dérivé génétique et filial de mère-patrie – peut instaurer des dégénération schizophréniques chez le sujet diasporique, concernant son appartenance.

L'appartenance nationale permet non seulement de fournir et de reconnaître une existence politique à tout individu, mais aussi de fabriquer et de définir tout ce qui sortirait de ce cadre : l'étranger. Sayad pointe l'ethnocentrisme de ce rapport de force, fonctionnel et dissymétrique, entre l'individu entrant dans le pays et la société qui lui attribue une place : « l'immigré n'existe, pour la société qui le nomme comme tel, qu'à partir du moment où il en franchit les frontières et en foule le territoire ; l'immigré 'naît' de ce jour à la société qui le désigne de la sorte. Aussi celle-ci s'autorise-t-elle à tout ignorer de ce qui précède ce moment et cette naissance »<sup>88</sup>. Toutes les discriminations possibles, les débats incessants et les politiques alarmistes dérivent au fond d'une simple distinction, qui prend ensuite une ampleur beaucoup plus vaste, entre national et non-national. Cette frontière, arbitraire mais épaisse, cause des tragédies meurtrières, des violences policières, des émeutes des sans-papiers, aussi bien que les frustrations de ceux qui sont nés dans un pays sans en avoir la nationalité (où il n'y a pas de droit du sol, le *jus soli*). Les « immigrants » – terme d'origine américaine qui remonte à la déclaration d'indépendance des États-Unis par les colons anglais de la fin du XVIIIe siècle –, résume Gérard Noiriel, « se définissent avant tout, aujourd'hui, par un critère juridique : ce sont des personnes qui ne possèdent pas la nationalité du pays dans lequel elles habitent »<sup>89</sup>. Noiriel, historien de l'immigration en France, a été l'un des premiers à essayer de donner une place de choix à l'héritage démographique, culturel et social des populations migrantes au sein de l'histoire du pays. Aucune nation en Europe n'a connu comme la France un tel renouvellement suite à l'immigration

---

<sup>86</sup> ROSELLO Mireille, *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as guest*, Stanford University Press, Stanford, 2001, p.3.

<sup>87</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>88</sup> SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, op.cit., p. 18.

<sup>89</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs. La France de l'immigration, 1900 à nos jours*, Éditions du Chêne, Paris, 2004, p. 71.

depuis le XIXe siècle : un Français sur trois, si nous remontons aux arrière-grands-parents, compte parmi ses ancêtres au moins une personne arrivée d'un autre pays. La reconnaissance actuelle de ce rôle historique des migrations internationales fait officiellement de la France une terre d'immigration, de mixité et de pluralité. Reconnaissance tardive et pas totalement partagée, au contraire des États-Unis, du Canada, de l'Australie, de l'Argentine ou du Brésil, qui fondent leur mémoire collective sur l'histoire de l'immigration. La France, comme la Grande-Bretagne ou l'Allemagne, a construit son identité nationale sur l'idéologie d'un peuple à l'âme unique, porteur de la valeur de l'État-nation et donc moins disposé à reconnaître l'apport des communautés immigrées. Cependant, Noiriel et d'autres historiens français de l'immigration, par le biais par exemple de concepts tels que la « francité » et le « creuset français », n'ont pas démontré une approche réellement distancée de l'idéologie assimilatrice, à l'âme unique, de l'État-nation. Malgré sa crise attribuée à la mondialisation, l'État-nation représente toujours en Europe le modèle de référence, visible dans les discours politiques de chaque membre de l'UE (avec une rhétorique de glissement vers une entité encore plus large, le continent, ou mieux, l'espace Schengen). Pierre Milza n'hésite pas à vanter la « puissance assimilatrice du creuset français » qui, à l'échelle de trois ou quatre générations, a donné vie à cette partie désormais essentielle de la population, les « Français à trait d'union »<sup>90</sup>. Milza croit que même les « micro-communautés », les « petites patries » que les étrangers forment à l'arrivée, participent en définitive à l'intégration dans le système français, dont la « machine de l'intégration républicaine » a toujours bien fonctionné. Cette dernière prévoit trois étapes : « adaptation matérielle à l'environnement local dans un premier temps, puis intégration progressive à l'échelle d'au moins deux générations et finalement fusion à peu près complète et 'transparente' des Français à trait d'union ayant parfois oublié jusqu'à l'origine de leur nom »<sup>91</sup>. Une « transparence », selon Milza, qui, malgré les désordres de la délinquance dus à l'exclusion sociale et au chômage, s'accomplit déjà sous nos yeux également pour les Maghrébins et les Africains, à travers l'abandon de la foi musulmane et des pratiques religieuses et matrimoniales, la mobilité sociale et la mixité de couple parmi les nouvelles générations<sup>92</sup>. À quoi ressemble alors cette société de la « transparence » ?

À partir des années 1990, l'INSEE (Institut national de la statistique et des études économiques) a commencé à publier régulièrement des données statistiques concernant la diversité des populations en France. La dernière publication en 2014 a compté 65,8 millions de personnes vivant en France, dont 58,2 millions nées sur le territoire national et 7,6 millions à l'étranger, soit

---

<sup>90</sup> MILZA Pierre, « L'immigration en France depuis la fin du XIX siècle », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 19-20.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

11,6 % de la population totale<sup>93</sup>. Ce chiffre a été atteint après une évolution constante depuis un siècle et demi : les étrangers étaient 380 000 en 1851, 1 million en 1881, 2 700 000 en 1931, 1 743 000 en 1946 (après les décès et les départs à la guerre), 2 169 000 en 1962, 3 442 000 en 1975, 4 190 000 en 1990<sup>94</sup>. Les données témoignent d'une hausse de l'acquisition de la nationalité française (par décret et par mariage), des déclarations anticipées des mineurs nés en France de parents étrangers (qui peuvent obtenir la nationalité sur demande avant la majorité). Un immigré sur deux parmi ceux qui ont obtenu la nationalité française garde aussi la nationalité d'origine et a donc une double nationalité. La présence étrangère par naissance en 2012 en France est ainsi divisée par origine continentale : Europe 36,8 % (groupes majoritaires : Portugais, Italiens, Espagnols), Afrique 43,2 % (Algérie, Maroc, Tunisie), Asie 14,4 % (Turquie, ex Indochine), Amérique/Océanie 5,6 %<sup>95</sup>.

Pour permettre aux Français de s'orienter dans l'univers de l'immigration, l'enquête TeO (Trajectoires et origines) avait également fourni en 2008 un lexique officiel, utilisé au niveau national par les institutions ainsi que par la plupart des sciences sociales, malgré un consensus variable. Les « immigrés » sont définis comme des « personnes nées étrangères à l'étranger », les « descendants d'immigré(s) » des « personnes nées en France métropolitaine et dont au moins l'un des parents est immigré », alors que « le terme 'population majoritaire' désigne l'ensemble des personnes nées Françaises de parents eux-mêmes nés Français qui résident en France métropolitaine et qui ne sont ni immigrées, ni natives d'un DOM, ni descendantes de personne(s) immigrée(s) ou native(s) d'un DOM ». Par contre, les immigrés et leurs descendants d'origine maghrébine, africaine, turque, asiatique et des DOM dont « l'altérité est rendue perceptible et qui font l'objet de préjugés et de stéréotypes potentiellement négatifs », sont considérés comme des « minorités visibles »<sup>96</sup>. Parmi les réalisateurs considérés dans cette thèse, nous pouvons donc, d'après ce lexique officiel, distinguer les « immigrés » et les « descendants d'immigrés ». Nous comptons un grand nombre appartenant aux « minorités visibles », même si certaines origines présentes dans la filmographie – Liban, Iran, Brésil, Afghanistan, par exemple – n'ont pas été catégorisées dans les enquêtes statistiques. Il y a également un pourcentage élevé de la soi-disant « génération 1.5 » (les migrants arrivés en France au plus tard à l'âge de 16 ans<sup>97</sup>), quelques exemples de la « troisième génération » (« sans ascendance migratoire directe », comme pour l'Arménie ou la Pologne)<sup>98</sup> et des « rapatriés » (personnes nées Françaises

---

<sup>93</sup> Voir le site de l'Institut national des études statistiques et économiques (INSEE), dans la rubrique « étrangers-immigrés », <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906669?sommaire=1906743> (consulté le 18/09/2019).

<sup>94</sup> MILZA Pierre, « L'immigration en France depuis la fin du XIX siècle », *op.cit.*, p. 14.

<sup>95</sup> Site INSEE, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906669?sommaire=1906743>

<sup>96</sup> BEAUCHEMIN Cris, LHOMMEAU Bertrand, SIMON Patrick, « Histoires migratoires et profils socioéconomiques », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines. Enquête sur la diversité des populations en France*, Ined, Paris, 2015 p. 33-35.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 38.

dans l'ancien empire colonial et venues vivre en métropole à un âge inférieur à 12 ans après les indépendances nationales)<sup>99</sup>.

La répartition territoriale de cette population n'est pas homogène, car si au Sud de la France se trouve encore la moitié des immigrés italiens et espagnols, l'Île-de-France concentre par contre la majorité des « minorités visibles » (plus de la moitié des immigrés d'Afrique subsaharienne, DOM, et Asie du Sud-Est et de leurs descendants). En 2008 le nombre des femmes a dépassé celui des hommes (52% contre 48%) et un tiers des descendants a attesté une ascendance mixte – le « couple mixte » est constitué par un parent immigré et un parent de la population majoritaire<sup>100</sup>. François Héran a observé que, en général, d'un point de vue démographique, la France, en raison de son unique taux de croissance naturelle (excédent naturel des naissances sur les décès, sans compter le solde migratoire et donc l'excédent des entrées sur les sorties), présente une « migration de complément » (qui augmente une population déjà en augmentation) plutôt qu'une « migration de remplacement » (qui garantit la croissance en dépit d'un faible excédent naturel)<sup>101</sup>. Ce dernier cas migratoire est celui par exemple de l'Allemagne et de l'Espagne, qui ont connu une énorme chute démographique vers la fin du *baby boom* dans les années 1970 et qui ont bénéficié d'un « remplacement » de la population grâce aux arrivées massives d'étrangers respectivement dans les années 1990 et 2000. En France, en absence d'une logique démographique et, après les années 1970, d'une logique économique – lorsque la tertiarisation du marché n'a plus eu une nécessité structurelle de main d'œuvre – le discours sur l'immigration est passé à une « logique des droits », analyse Héran<sup>102</sup>. Une logique centrée sur la protection des victimes de la violation des droits humains, qui a produit un conflit entre d'une part le misérabilisme et d'autre part l'intransigeance. La conséquence est une immigration perçue comme un « problème » ou une « crise » à affronter, soit pour diminuer les risques de pertes humaines dans le trajet, soit pour avoir un gain économique ou électoral. Héran conclut : « espérer des migrants qu'ils migrent pour nos besoins revient à verser dans le 'sophisme de composition' (faire comme si les acteurs réglent leurs microdécisions sur des objectifs macro) »<sup>103</sup>. Cela réactualise les débats nationaux entamés à partir des années 1970 sur le passage d'une « migration économique » à une « migration de peuplement », et, plus encore, d'une « migration réussite » – celle des Européens intégrés – à une migration des populations musulmanes jugées « non-intégrables ». Afin de comprendre ces dynamiques, qui seront importantes pour le contexte des films à analyser, il est utile

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 49-54.

<sup>101</sup> HÉRAN François, « La société française a-t-elle besoin de l'apport démographique des migrations ? » in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 280.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 286.

d'encadrer le phénomène de l'immigration en France par un rapide panorama de sa longue et riche histoire.

## 1.2 Petite histoire française des diasporas



*Ici là-bas (Dominique Cabrera, 1988)*

« Le séjour qu'on autorise à l'immigré est entièrement assujéti au travail, la seule raison d'être qu'on lui reconnaisse », proclame avec amertume Sayad<sup>104</sup>. C'est effectivement une immigration liée au travail, ayant pour justification le renforcement du développement économique du pays, qui a historiquement entamé et caractérisé la différenciation de la population en France. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les migrations transfrontalières en France ont toujours été peu nombreuses, constituées notamment par des ruraux, des itinérants, des artistes et des artisans des territoires proches européens. C'est à partir des années 1860, avec les effets de la révolution industrielle, de la première crise démographique et avec la première vraie nécessité de main d'œuvre, que les migrations massives des populations arrivent sur le sol français et se lient aux rythmes économiques de demande du travail<sup>105</sup>. La Troisième République qui débute en 1871 est en plein essor colonial, possédant un très grand empire qui s'enrichit avec le protectorat en Tunisie en 1881 et l'Union Indochinoise en 1887. Au début de la demande de main-d'œuvre, la France préfère cependant s'adresser aux pays voisins et donc aux migrations de proximité, avec un traité de libre-échange qui n'impose aucun contrôle : les travailleurs italiens s'installent dans le Sud-Est, les Belges dans le Nord et les Espagnols dans le Sud-Ouest. Cette liberté de déplacement, face à la Grande

---

<sup>104</sup> SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, *op.cit.*, p. 50.

<sup>105</sup> Cfr. MILZA Pierre, « L'immigration en France depuis la fin du XIX siècle », *op.cit.*, p. 13.

Dépression des années 1880 qui voit une crise de l'industrie rurale en France, est confrontée néanmoins à un protectionnisme rapidement croissant et à une première loi sur la nationalité française (1889) qui signe la vraie naissance de la question migratoire : les étrangers ont maintenant un statut différent des nationaux et leur présence doit être soumise à des autorisations officielles<sup>106</sup>.

Les voisins européens venus à la fin du XIXe siècle sont avant tout des travailleurs non qualifiés embauchés pour les postes laissés libres par les Français dans l'agriculture, et surtout dans l'industrie lourde. Les Belges, notamment des Flamands, travaillent dans les mines du Nord, à la frontière, et restent souvent des pendulaires. Les Italiens s'adaptent aux déplacements et aux changements de travail et entrent en masse pour occuper de manière stable les postes de toute la partie Est de l'Hexagone : de 63 000 en 1851, le recensement des Italiens va indiquer une augmentation à 420 000 en 1911<sup>107</sup>. Avec la formation des premières communautés étrangères, c'est le début aussi des actes de violence discriminatoire, comme l'attestent les attaques contre les Italiens à Marseille en 1881, à Aigues-Mortes en 1893 et à Lyon en 1894<sup>108</sup>. La France compte déjà plus d'un million d'étrangers à l'intérieur de ses frontières au tournant du siècle. Pendant la Grande Guerre on assiste au recrutement forcé le plus massif en Europe en termes d'effectifs militaires, puisque 480 000 soldats venus de l'empire colonial africain sont envoyés au front sous le drapeau de la France, plus un grand nombre de Juifs, d'Italiens, de Russes et d'Arméniens<sup>109</sup>. À cause d'un nouveau manque de main-d'œuvre dû aux pertes considérables de nationaux durant le combat, un recrutement important d'ouvriers agricoles et industriels est mis en place, et la France dépasse pour la première fois les États-Unis en termes de chiffres d'immigration : environ trois millions d'étrangers sont présents sur le sol national en 1920<sup>110</sup>.

Après la Première Guerre mondiale, les convulsions politiques des années 1920 et 1930 poussèrent en outre des vagues constantes de proscrits et de réfugiés - Juifs polonais et autrichiens, communistes et antinazis allemands, antifascistes Italiens, Russes blancs, Tchécoslovaques et Arméniens - vers la France. Cette dernière jouissait d'une image mythique de terre d'accueil et des droits humains, mais pourtant la plupart des exilés, qui déjà vivaient dans l'espoir d'un retour au final de la 'tempête', se plaignaient d'un pays inhospitalier. Il était indéniable que les risques d'expulsion, les restrictions à la liberté du travail et l'enfermement dans les camps pouvaient susciter un climat de

---

<sup>106</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 12.

<sup>107</sup> MILZA Pierre, « Les immigrés italiens en France » in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France*. op.cit., p. 45.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>109</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 210.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 13.

tension, de malaise et de discrimination<sup>111</sup>. La présence italienne va doubler dans l'entre-deux-guerres, les 420 000 individus de 1921 atteignent les 808 000 en 1931<sup>112</sup>, en devenant la communauté la plus nombreuse, qui représente un tiers de l'effectif étranger total en France. Le deuxième groupe est constitué à l'époque par les Polonais, catholiques et juifs, des travailleurs manuels sélectionnés par la Société Générale d'Immigration pour s'installer dans les cités minières françaises dans des conditions très dures. Les Polonais sont les premiers à insister auprès du ministère pour obtenir des enseignements en langue polonaise à l'école primaire, à partir de la fin des années 1920<sup>113</sup>. Janine Ponty souligne la « lenteur » de l'assimilation de la diaspora polonaise, qui après 50 ans a finalement « fait souche » : une première génération d'ouvriers « soucieux de rester entre eux », une deuxième génération que l'école de la République a transformé en « des sortes de Janus : francophones à l'extérieur, polonophones chez eux, biculturels, attirés par les valeurs françaises mais retenus par celles de leurs pères » ; la troisième génération qui « ressent parfois une nostalgie des origines mais se veut entièrement française, et l'est effectivement »<sup>114</sup>. Nous remarquons par ce récit de Ponty comment l'histoire de l'immigration a effectivement célébré la francisation, l'oubli des origines et la conquête de la transparence comme un succès républicain.

Des grands événements tragiques ont également causé les grandes diasporas du XXe siècle. En 1915, le génocide perpétré par le gouvernement des Jeunes Turcs dans la partie ottomane de l'ex-Arménie occidentale, coûte la vie à environ 1 200 000 d'Arméniens et oblige à l'exil collectif la minorité restée en Turquie et devenue apatride. Les Arméniens qui arrivent en France en 1922 se réunissent autour du réseau solidaire de l'église arménienne apostolique de Paris et acquièrent assez rapidement la naturalisation française, « sorte d'antidote à l'histoire douloureuse du déracinement », commente Martine Hovanessian<sup>115</sup>. Si dès 1965 la commémoration du cinquantième anniversaire du génocide marque une participation très large sur les Champs-Élysées, la cause arménienne et la question identitaire de l'« arménité » revient systématiquement dans la troisième génération, comme nous le verrons dans l'analyse des films. Autre diaspora d'un peuple à l'époque apatride est celle des Juifs, qui arrivent en France à la suite des pogroms russes et polonais au tournant du siècle et ensuite à cause de la montée des régimes fascistes et nazis et de leurs persécutions antisémites dans toute l'Europe (sans compter celles de la France-même sous Vichy). Communauté très hétérogène, qui

---

<sup>111</sup> SCHOR Ralph, « Les réfugiés politiques et l'intégration », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 199.

<sup>112</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs, op.cit.*, p. 46.

<sup>113</sup> PONTY Janine, « Les Polonais », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 108.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>115</sup> HOVANESSIAN Martine, « L'immigration arménienne en France. La grande diaspora du XXe siècle », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 89.

incluait des socialistes, des anarchistes, des sionistes toujours en conflit, mais qui garantissait également une certaine médiation et continuité à travers la vie syndicale, les journaux en yiddish ou les associations « amicales » autour du quartier de la rue des Rosiers à Paris. Comme le 1922 pour les Arméniens, une autre année représente une date-clé de l'histoire de l'immigration en France : en 1939, en quelques mois, un demi-million d'Espagnols, fuyant la guerre civile et la dictature de Franco, franchit la frontière des Pyrénées et arrive soudainement sur le territoire de la France, impréparée à l'accueil. Il n'y aura que des camps d'internement qui attendront les familles d'exilés espagnols dans des conditions désastreuses, en créant un autre trauma qui traversera par les non-dits les générations suivantes.

Nous arrivons ainsi à la Seconde Guerre mondiale, qui voit, comme la première, un recrutement (et un sacrifice) massif des soldats coloniaux. 180 000 Africains et Malgaches sont mobilisés pour la France, dont 25 000 vont mourir sur les différents fronts<sup>116</sup>. Néanmoins, un panafricanisme anti-impérialiste se diffuse à travers les diasporas, par exemple grâce à la revue *Présence Africaine* fondée par le Sénégalais Alioune Diop, qui symbolise bien le caractère unique des intellectuels africains dans les universités parisiennes des années 1940 : « incapables de revenir entièrement à nos traditions d'origine ou de nous assimiler à l'Europe, nous avons le sentiment de constituer une race nouvelle, mentalement métissée... »<sup>117</sup>. Les groupes de l'élite étudiante africaine marxiste en France, qui forment en 1950 la FEANF (Fédération des étudiants d'Afrique noire en France), vont militer pour les mouvements d'indépendance en opposition aux ambiguïtés politiques franco-africaines qui ne suivaient pas les vrais intérêts du continent<sup>118</sup>. Mais des nouveaux contingents de travailleurs étrangers, venant des pays voisins, notamment du Portugal, et empruntant encore plus cette fois-ci les routes postcoloniales, sont reçus par la France durant les soi-disant Trente Glorieuses (1945-1975), véritable « vague » d'immigration considérée comme la troisième après les deux premières de la fin du XIXe siècle et de l'entre-deux-guerres. En 1945 l'Office national d'Immigration ouvre ses portes, signal d'un contrôle et d'une réglementation qui donne de plus en plus importance aux politiques qui gèrent les arrivées.

Du côté de l'Europe, l'immigration a un bilan publiquement positif. Les Italiens sont considérés par Pierre Milza, une « matière à fondre » dans la « francité », un « modèle d'intégration réussie », à cause de leur proximité culturelle<sup>119</sup>. Pour corroborer sa thèse, il mentionne des exemples

---

<sup>116</sup> DEWITTE Philippe, « Les Africains en France de 1914 à 1960 : naissance d'une élite moderne », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 169.

<sup>117</sup> DIOP Alioune cité par Dewitte, *Ibid.*, p.169.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>119</sup> MILZA Pierre, « Les immigrés italiens en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 52-53.



de figures célèbres d'origine italienne dans l'establishment national, telles qu'Albert Uderzo, co-créateur avec Goscinny de la série Asterix et Obélix, symbole indiscutable de la culture française<sup>120</sup>. Encore une fois, il s'agit de la même attitude d'attribution d'une reconnaissance *a posteriori* à travers le critère de la contribution au profit national – les célébrités sont des modèles idéaux de reconnaissance publique à rattacher au patrimoine – et de l'adoption symbolique du drapeau. Peu importe si les travailleurs immigrés ont dû endurer des conditions de vie très dures, des discriminations et des marginalisations : à partir du moment où l'on en trouve une poignée qui ont gagné du succès et qui ont affirmé leur amour pour la nation d'accueil, pourquoi pas, on pourra dire après des décennies que tout s'est bien passé, que la francisation est réussie. Nous continuons à faire référence à des communautés en termes nationaux, mais il ne faut pas oublier, comme le rappelle Noiriel<sup>121</sup>, l'hétérogénéité des diasporas issues d'un même pays. Pour continuer l'exemple italien, il est tout de même problématique d'inclure dans la même communauté les ouvriers dialectophones et analphabètes qui arrivaient au début de siècle avec leur seul attachement régional, les intellectuels antifascistes qui fuyaient le régime pour une autre idée de nation, et les partisans qui ont participé à la Résistance française. Toute diaspora, malgré la réductive appellation nationale, représente une variété plus ou moins forte de classes sociales, langues, cultures, religions et idéologies.

Durant l'après-guerre, si la minorité yougoslave s'agrandit par des accords de main-d'œuvre signés par Tito dans les années 1960, en passant de 4 032 résidents en 1921 à 70 280 en 1975, venus en prévalence de Serbie et installés en région parisienne<sup>122</sup>, la vraie nouveauté est constituée par la diaspora portugaise. En dépit du fait que la dictature de Salazar tentait de limiter les émigrations, afin d'éviter un contact avec les démocraties voisines et de pouvoir recruter des soldats pour les guerres coloniales des années 1960, les Portugais recensés en France augmentent de 50 000 en 1963 à 700 000 au début des années 1970<sup>123</sup>. Une vraie organisation de passeurs clandestins facilite aux frontières hispano-ibériques un flux massif d'entrées illégales, formées par des paysans embauchés dans les champs, les chantiers et les usines, ainsi que par des jeunes soustraits à l'armée, des hommes et des femmes à la recherche de travail et des exilés antifascistes. Comme les documentaires de José Vieira le montreront et comme l'avaient déjà fait des films de l'époque à l'instar de *Le saut* (Christian de Chalonge, 1967), la mémoire diasporique portugaise sera marquée par ces « années de boue » passés dans les bidonvilles bâties autour de Paris. Une solution annoncée comme temporaire, qui dura en réalité jusqu'à la fin des années 1970, lorsque le démantèlement de ces 250 bidonvilles français et les

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 55-57.

<sup>121</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs*, *op.cit.*, p. 243.

<sup>122</sup> MOROKVASIC-MULLER Mirjana, « Il était une fois une communauté des Yougoslaves en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France*. *op.cit.*, p. 154.

<sup>123</sup> VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine, « Portugais de France, un siècle de présence », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France*. *op.cit.*, p. 146.

politiques de recomposition familiale poussèrent le transfert des populations immigrées des foyers et des baraques dans les soi-disant « cités de transit », en attente d'un relogement encore très long dans les nouveaux HLM (habitation à loyer modéré). La question du logement précaire et inhumain est une constante dans l'histoire de l'immigration en France : elle a concerné également les ressortissants de l'Autriche-Hongrie en début de siècle, les Espagnols dans les années 1940, les Harkis dans les années 1960, ainsi que les Roms jusqu'à présent et les sans-papiers des campements récents, de la « jungle » de Calais aux tentes improvisées de la Chapelle. Cela témoigne toujours d'une insuffisance de l'accueil liée au refus d'une installation durable des nouveaux arrivants, des migrants toujours moins « invités ». L'immigration portugaise rend compte non seulement de la difficulté du logement, mais aussi de l'arrivée clandestine par un trajet périlleux à travers les frontières, comme c'est le cas depuis les années 1990 pour tous ceux qui traversent la Méditerranée, et comme ce fut déjà le cas pour les dépassements anciens des Alpes pour les Italiens et des Pyrénées pour les Espagnols, sans oublier les premiers « boat people » vietnamiens arrivés dans les années 1970. Ces derniers font partie d'une présence asiatique qui s'est accrue d'abord à la fin de la Guerre d'Indochine en 1954, ensuite après la Guerre du Vietnam et le génocide cambodgien quand, de 1975 à 1982, la France voit l'arrivée de 110 000 réfugiés et enfin lorsque dans les années 1990 une autre vague migratoire en provenance de la Chine du Sud-Est, Thaïlande, Philippines, Indonésie et Birmanie, s'ajoute à celles précédentes de Hong Kong, de Macao, du Cambodge, du Laos et de Malaisie<sup>124</sup>. Un ensemble de communautés très diversifiées, concentrées pour un tiers en région parisienne, qui a cependant démontré tout de suite, selon Jacqueline Costa-Lascoux et Live Yu Sion, une grande solidarité interne, une ascension sociale remarquable et une volonté commune d'intégration discrète, « comme un poisson dans l'eau », à travers le plus haut taux de naturalisations dans les années 1980 parmi tous les étrangers en France<sup>125</sup>.

Celle qui a cependant 'troublé' l'environnement, par une immigration beaucoup plus visiblement postcoloniale et marquée par une différence raciale et culturelle qui a mis en doute son 'intégrabilité' dans la République, a été la diaspora musulmane, surtout maghrébine, puis subsaharienne et turque. La colonisation française en Algérie a été durable et bien enracinée, la « métropole » était une référence au niveau de la familiarité linguistique, des illusions économiques, de fantasmes et de revendications dérivant d'un rapport complexe de subordination historique. Les « indigènes », ou « Français musulmans » deviennent indispensables pour le pays d'abord pendant les deux guerres, lorsque la France envoie au front des dizaines des milliers des soldats provenant

---

<sup>124</sup> COSTA-LASCOUX Jacqueline, YU SION Live « Les migrants de l'Asie du Sud-Est », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 116-117.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 116-118.

d'Algérie, Tunisie et Maroc<sup>126</sup>. Ensuite, durant l'après-guerre, les travailleurs des colonies, majoritairement des jeunes hommes entre 24 et 29 ans pas ou peu qualifiés, sont appelés à remplir les postes des usines laissés vides par les décès au combat. Les « bras algériens », avec ceux de tous les autres étrangers, assurent le boom économique français. À la suite des indépendances des Protectorats en Tunisie et au Maroc en 1956, un déplacement massif de migrants se met en place dans les années 1960. Les Tunisiens sont au début principalement des ouvriers d'origine rurale, incluant également une communauté juive, mais avec le temps ce sont les nombreux jeunes scolarisés et les classes plus aisées de toutes les régions du pays qui émigrent aussi : en 1990 on en comptait 206 000, dont 34% nés en France<sup>127</sup>. Le gouvernement marocain devient même spécialiste en « exportation » de main-d'œuvre en Europe, lorsqu'il encourage l'émigration afin de réduire le chômage et les risques de conflits sociaux : les résidents marocains en France passent de 33 300 en 1962 à 431 100 en 1982<sup>128</sup>. Gildas Simon met l'accent sur le caractère mobile et transnational de la diaspora marocaine : « les Marocains de France sont devenus des experts de la double appartenance, juridique, spatiale et culturelle, des 'passeurs' fort efficaces de la relation entre l'Afrique et l'Europe »<sup>129</sup>.

Dans le cas de l'Algérie, la période d'immigration massive (de Kabylie, mais aussi d'Oran, Constantine et du sud) s'ouvre déjà à la fin des années 1940 et ne cessera pas jusqu'aux années 1980. La Guerre d'Algérie – menée également en France par le Front de libération nationale (FLN) et le Mouvement national algérien (MNA) – ne fait qu'augmenter le flux et les accords postindépendance de 1962 favorisent le retour moins des Algériens vers l'Algérie que des « rapatriés » vers la France<sup>130</sup>. Il s'agit des Pieds Noirs, Français d'Algérie descendants d'émigrants européens, comme nous le verrons dans les films de Dominique Cabrera, et des Harkis, Algériens jugés comme « traîtres » par l'Algérie pour avoir combattu pour la France durant la guerre et reniés et abandonnés dans des camps par la France quand ils sont 85 000 à entrer dans le territoire en 1962<sup>131</sup>. Une exclusion et un déni de mémoire plus ou moins passés inaperçus jusqu'à aujourd'hui, mais très présents dans la filmographie de cette thèse. L'augmentation incessante de l'ensemble de ces entrées, couplée à la diminution du besoin de main-d'œuvre causée aussi par la crise industrielle des années 1970, pousse la France à durcir les contrôles aux frontières. Déjà en 1968 l'immigration passe de la compétence du ministère

---

<sup>126</sup> STORA Benjamin, TEMIME Emile, « L'immigration algérienne », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 125.

<sup>127</sup> SIMON Gildas, « Les Tunisiens », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 143.

<sup>128</sup> SIMON Gildas, « Les Marocains en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 138-139.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>130</sup> STORA Benjamin, TEMIME Emile, « L'immigration algérienne », *op.cit.*, p. 130.

<sup>131</sup> JORDI Jean-Jacques, « Les rapatriements (1954-1964) », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 214.

du Travail à celle du ministère de l'Intérieur, qui la traite comme une matière de sécurité nationale, et en 1973 le président Boumediène œuvre pour une suspension des arrivées et propose un aide au retour. Cependant, la diaspora algérienne, qui compte 900 000 personnes en 1975 en devenant la première communauté étrangère, s'est déjà stabilisée sur le sol français et n'entend plus retourner au pays. Séverine Labat décrit un « enracinement irréversible » qui « s'exprime à travers l'expérience d'une francité quotidienne »<sup>132</sup> : nous assistons au passage d'une migration de travail d'hommes isolés dans des foyers de travailleurs migrants à une migration de peuplement fondée sur des familles qui se stabilisent d'abord dans les cités de transit et puis dans les HLM, mais aussi dans différents quartiers des villes. C'est le cas également de la diaspora africaine sub-saharienne, autre mosaïque postcoloniale et principalement musulmane – avant tout en provenance de Mali, Sénégal, Mauritanie, Côte d'Ivoire, Congo et Cameroun – qui, si elle continue à peupler les foyers d'hommes jusqu'à nos jours, voit aussi une stabilisation grâce aux regroupements familiaux à partir des années 1970. Une « minorité visible » constamment agrandie par l'arrivée de réfugiés et de jeunes immigrés économiques qui fuient les conflits et la paupérisation persistante de l'Afrique et aident à distance leurs villages par des associations en Île-de-France favorisant une économie transnationale. Malgré une valorisation nationale partielle attachée aux succès des élites intellectuelles africaines, des femmes diplômées et actives toujours plus présentes et aux jeunes qualifiés qui ont fait leur éducation en France, la diaspora sub-saharienne a été associée, à l'instar de celle maghrébine, à l'image « black-blanc-beur »<sup>133</sup> d'un multiculturalisme français jamais accepté dans le fond. Jugement de non-assimilabilité, même plus unanime, qui a accompagné également la dernière communauté parmi les groupes les plus représentatifs de l'immigration en France, celle turque. On recense 159 000 immigrés turques en 1990 sur le territoire hexagonal, principalement issus des zones rurales et résidents notamment dans des petites villes, mais la démographe Michèle Tribalat signale sans hésiter une ouverture et une acculturation de la communauté historiquement très faible, en parlant d'une « auto-mise en marge de la société française »<sup>134</sup>.

La laïcité dans l'espace public français a généré un conflit constant dans le débat social lié à l'immigration, d'abord avec les Catholiques et les Juifs, puis spécialement avec les Musulmans. Le débat sur le port du voile dans les espaces publics, la question des désordres dans les banlieues

---

<sup>132</sup> LABAT Séverine, *La France réinventée. Les nouveaux bi-nationaux franco-algériens. Une identité transmémoirelle*, Éditions Publisud, Paris, 2010, p.117.

<sup>133</sup> Expression déjà introduite dans les années 1980 et ensuite popularisée lors de la victoire de l'équipe de France à la Coupe du monde 1998. Cfr. LEPRINCE Chloé, « 'Black-blanc-beur' : petite histoire d'un slogan ambigu », France Culture, juillet 2018, <https://www.franceculture.fr/sociologie/slogan-pejoratif-ou-cri-de-ralliement-dune-france-en-liesse-histoire-du-black-blanc-beur> (consulté le 18/09/2019).

<sup>134</sup> TRIBALAT Michèle, « Populations originaires de Turquie en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. op.cit.*, p. 161.

considérées tendanciellement comme des quartiers généraux de l'islam fondamentaliste, la croissance de l'État Islamique à l'international et ses frappes tragiques récentes en France, n'ont fait qu'exacerber la tension vis-à-vis des musulmans et leur criminalisation généralisée. Aujourd'hui l'islam, avec ses 2 000 lieux de culte et son appareil institutionnel, s'est affirmé comme la deuxième religion de France. Cependant, Noiriel tient à clarifier que, au vu de la diminution des pratiques religieuses chez les générations suivantes (et même chez la première génération qui s'adapte à la nouvelle vie en France) et d'une présence minoritaire et non menaçante des institutions religieuses, l'alarmisme actuel anti-islamique, légitimé par le discours officiel de la lutte contre le terrorisme, est le fruit des « arrière-pensées politiques »<sup>135</sup>. Cela s'ajoute à un discours xénophobe qui a eu ses pires recrudescences dans toutes les périodes de crises économiques et politiques et qui n'a guère changé depuis un siècle : dénonciation de l'invasion des étrangers, du vol du travail, des risques de la mixité, de l'incompatibilité culturelle, des conséquences sur l'identité nationale et de l'incapacité structurelle d'accueillir tous les étrangers. L'année 1975 signe la fermeture des frontières, la fin de l'immigration « voulue », le passage à une immigration toujours plus contestée, clandestinisée, réglementée, limitée officiellement aux seuls regroupements familiaux et demandeurs d'asile. L'obligation d'obtenir un visa pour les étrangers hors de la CEE (Communauté économique européenne) se met en place en 1986. À la suite de la Loi Pasqua de 1993, l'expression « sans-papiers » entre dans le langage courant à cause des grèves et des luttes des personnes qui, même si installées en France depuis longtemps, ont payé les conséquences d'une politique anti-immigration à travers les expulsions policières<sup>136</sup>. Le slogan des manifestations des années 1990 – « vivre en famille avec un enfant français » – fait justement référence à cette différence de statut au sein même du noyau familial, lorsqu'un parent étranger n'a pas les mêmes droits que son enfant français<sup>137</sup>. Les nouvelles crises économiques des années 2000 ont causés des nouveaux besoins de main-d'œuvre, mais l'absence des voies d'immigration légale n'a fait qu'empirer, en s'appuyant sur la clandestinisation des nouveaux arrivants, d'un côté pour en faire une raison de rejet et de l'autre pour en faire une échappatoire aux régularisations (c'est le marché secondaire du travail). Le nombre des entrées s'est fixé pourtant à peu près à 100 000 par an depuis 1990 en France, un chiffre nettement inférieur à celles que l'on a vu dans le XXe siècle<sup>138</sup>. Alors que des nouveaux trajets migratoires s'imposent dans le panorama européen, à la suite d'autres conflits et crises politiques et économiques dans le monde, la gestion de l'immigration devient de plus en plus une affaire transnationale. L'Union Européenne essaie

---

<sup>135</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 257.

<sup>136</sup> ROSELLO Mireille, *Postcolonial Hospitality*, op.cit., p. 2.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>138</sup> RYGIEL Philippe, « Les migrations étrangères en France : une histoire européenne », in Marie Poinsot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, op.cit., p. 25.

d'adopter des politiques communes de réglementation de l'immigration, mais fait face aux difficultés d'entente et de concertation entre les différents pays, et démontre une tendance générale à la fermeture des frontières qui ne résout guère la question.

### 1.3 Les générations diasporiques : les descendants et leurs familles

Qui sont, en effet, ces autres dont l'histoire est la nôtre, mais qui ne sont pas nous ?<sup>139</sup>

La famille contemporaine est appréhendée en référence à la fonction d'aide à la construction des identités personnelles<sup>140</sup>.

En 2010 les personnes nées en France d'au moins un parent immigré ont atteint les 6 millions environ<sup>141</sup>. « Près de la moitié (48%) des descendants d'immigrés ont une origine européenne (qui, pour les deux tiers, est une origine sud-européenne – Portugal, Espagne, Italie), 30 % ont une origine maghrébine, 9 % une origine subsaharienne et 13 % d'autres origines (dont un tiers sont d'origine turque) », précise Emmanuelle Santelli<sup>142</sup>. Parmi les descendants non-européens, l'origine maghrébine a constitué la majorité dans la génération 1958-1970 (19 %) et de celle 1971-1980 (34%), alors que les origines sub-sahariennes, turques et d'Asie du Sud-Est ont représenté le 20 % de cette dernière génération et la grande majorité (80%) de celle 1981-1990<sup>143</sup>. Aujourd'hui, l'expression « descendants d'immigrés » semble obtenir le consensus le plus large, comme l'atteste l'enquête TeO, mais il faut reconnaître qu'il y a toujours eu un flou terminologique autour de cette population : d'abord « enfants d'immigrés », puis « jeunes issus de l'immigration » ou « jeunes immigrés ». La confusion primaire concerne le degré d'attachement directe au statut de leurs parents et le niveau de « francisation » de leurs parcours individuels. Est-ce qu'il faut différencier les descendants de couples mixtes et les descendants de deux parents immigrés ou encore un enfant né à l'étranger et adopté par un couple français en France ? Est-ce que compte davantage le lieu de naissance ou le lieu de socialisation dans la définition des appartenances ? Les immigrés arrivés en dessous de seize ans (âge conventionnel retenu par plusieurs enquêtes) n'ont pas pris part à la décision d'émigrer, ils ont suivi leur famille et ils ont grandi au sein de celle-ci dans le pays d'accueil, tandis que ceux qui sont arrivés à l'âge adulte, non seulement ont déjà intégré une socialisation et une acculturation de leur pays de naissance, mais ils sont souvent venus seuls.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>140</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines. Sociologie de l'ancrage identitaire*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 112.

<sup>141</sup> LILLO Natacha, « L'immigration européenne en France, angle mort de la recherche », in Marie Poinsoot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française, op.cit.*, p. 89.

<sup>142</sup> SANTELLI Emmanuelle, *Les descendants d'immigrés*, Éditions La Découverte, Paris, 2016, p. 11.

<sup>143</sup> Données TeO citées par Santelli, *Ibid.*, p.14.

Faut-il encore parler de « générations » d'immigrés ? Si nous adoptons ce terme, comme l'on fait communément en France et dans bien d'autres pays, en référence non pas au groupe d'âge (génération 1958-1970, voir quelques lignes en haut), mais à la chronologie de permanence dans le pays d'accueil, nous aurions deux catégories principales. La « première génération » est celle dont les individus se sont formés et ont grandi dans leur pays de naissance avant d'émigrer à l'âge adulte et continuer leur vie dans le pays d'accueil (une formulation qui, certes, suggère une sorte de nouvelle naissance et nie en quelque sorte son appartenance aux générations précédentes). La « deuxième génération » ou « seconde génération » est formée par ceux qui sont nés ou arrivés durant la prime enfance dans le pays de destination de la première génération (leurs parents) et qui ont grandi et se sont formés et éduqués dans ce pays. Et ainsi de suite, la « troisième génération » (les enfants de la deuxième), la quatrième, etc. Selon cette logique, le tableau est très hétérogène puisqu'au sein de la seconde génération de descendants nous pouvons passer aujourd'hui des grands-parents retraités d'origine italienne, polonaise ou arménienne, aux nouveaux parents âgés de la trentaine d'origine maghrébine, chinoise ou portugaise, jusqu'aux petits enfants écoliers d'origine sub-saharienne, turque ou indienne. Mais l'optique générationnelle a été plus souvent critiquée pour son fatalisme collectiviste, qui minimise le parcours d'intégration de l'individu en le rattachant sans cesse et inévitablement à l'acte de migration parentale et ancestrale, une expérience non vécue directement par les générations succédant à la première. La définition générationnelle est en plus certainement floue, parce que les individus peuvent se déplacer dans plusieurs pays et à plusieurs reprises, et que les inclassables arrivés pendant l'adolescence ne sont jamais vraiment appelés « génération 1.5 ». Sans compter, en dernière instance, qu'elle risque d'être évidemment stigmatisante, étant donné l'image négative accolée aux immigrés. Cependant, si nous utiliserons occasionnellement ces catégories, nous le feront non seulement en raison de l'absence de catégories alternatives (et peut-on analyser sans catégoriser ?), mais aussi parce que le terme « générations », ainsi que celui de « descendants », rend bien l'idée généalogique, de continuité, négociation et rupture, qui est à la base des documentaires autobiographiques diasporiques. Le caractère généalogique des sujets diasporiques se traduit en effet dans la construction d'une image de soi qui doit faire les comptes avec l'histoire de l'immigration, la connotation publique de sa communauté d'origine, le poids du colonialisme et les dénis de reconnaissance à travers les générations.

Des enfants d'origine étrangère, nés et élevés en France, il y en a évidemment toujours eu dans l'histoire nationale et ils n'ont fait qu'augmenter de manière systématique dès la fin du XIXe siècle. L'expression « deuxième génération » n'est pourtant entrée de force dans le discours public qu'à la fin des années 1970, avec la présence visible et contestée des soi-disant Beurs. Le terme « Beur » (inversion du mot « Arabe », ensuite transformée en « Rebeu »), employé initialement

seulement par les habitants d'origine arabe maghrébine pour s'autodésigner dans l'espace marginalisé de la banlieue, s'est diffusé notamment à cause de la Radio Beur en 1982 et de la Marche Beur en 1983. Cette dernière, partie de Marseille le 15 octobre et arrivée à Paris le 3 décembre accueillie par plus de 100.000 personnes, a été un événement fondateur, qui a engendré des luttes politiques de reconnaissance et des premiers débats sur les conséquences de l'immigration de peuplement et sur les minorités postcoloniales en France. Les luttes anti-discrimination des années 1980 et 1990 émergent dans un paysage national marqué par la recrudescence des politiques migratoires, par l'alarme médiatique associée constamment aux cités de banlieue, accusées d'être source de chômage, dégradation, islamisation et criminalité. La « non-intégrabilité » de la seconde génération – transformée à l'époque en synonyme de « jeunes de banlieue » – devient une vraie question publique, attachée à différents problèmes sociaux. Santelli en énumère quelques-uns : « l'école (détérioration des conditions d'enseignement, baisse du niveau scolaire), les banlieues (violences urbaines, délinquance, économie parallèle), la sécurité (intégrisme, dérives sectaires, attentats), la religion (laïcité, incompatibilité entre Islam et démocratie), l'égalité hommes/femmes (obstacle en raison de traditions, maintien de pratiques telles que les mariages forcés), etc. »<sup>144</sup>. Par rapport à ce dernier aspect concernant les codes liés aux genres, la famille immigrée peut effectivement vivre dans un grand décalage vis-à-vis de la société actuelle française, en reproduisant des normes de la société d'origine, telles que la polygamie, l'autorité patriarcale, la réclusion de la femme au foyer ou l'obligation au mariage combiné, en jeune âge et endogame. Comme pour tous les éléments culturels et identitaires, ces codes sont bien évidemment dans la réalité loin d'être indiscutables et, notamment chez la deuxième génération, ils sont la cause d'une négociation constante entre continuité et rupture. Nous pouvons alors assister – et les films de fictions, encore plus que les documentaires, en rendent compte – à de nombreux cas de contestation des modèles proposés traditionnellement par la culture d'origine, tels que les homosexuels qui font leur *coming out* ou les femmes musulmanes qui se rebellent contre les attentes dues à leur statut (dénonciation du mari, départ de la maison, divorce, sens poussé de la carrière). En général, les nouvelles approches genrées des études sur l'immigration essaient de revaloriser une présence féminine qui déjà à la moitié du XXe siècle était autour de 42 % (surtout pour les ressortissant des pays européens) dans toute la population immigrée en France, et qu'à partir des politiques de regroupement familial après la moitié des années 1970, a égalé celle des hommes (à peu près dans tous les groupes)<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>145</sup> BESKI-CHAFIQ Chahla, « Femmes en migration : enjeux et défis d'une approche genrée », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, op.cit., p. 267.



La deuxième génération a démontré historiquement une mobilité sociale, une scolarisation et un niveau professionnel nettement supérieurs à la moyenne de la première génération. Cela est dû aux conditions tendanciellement plus favorables de réussite sociale mises en acte par les efforts des parents immigrés et aussi, comme le rappelle Noiriél, à un système français qui, au contraire de celui libéral américain permettant une ascension économique très rapide, se fonde sur une mobilité lente sur plusieurs générations et basée sur des critères socio-professionnels<sup>146</sup>. Ce sont les descendants d'immigrés à avoir évidemment aussi concrétisé uniformément le niveau d'apprentissage de la langue. Globalement, les compétences linguistiques de la première génération varient selon : l'ancienneté de leur installation (une longue période facilite naturellement l'apprentissage), le type de travail effectué (certains requièrent forcément une interaction avec un public francophone), la rencontre possible avec des organisations solidaires (beaucoup d'associations offrent gratuitement des cours de langue aux immigrés) et la nationalité d'origine (les ressortissants des anciennes colonies ont plus de chance d'être déjà francophones). Sans oublier l'éducation de base (les immigrés postcoloniaux qui ont eu une formation scolaire et/ou qui ont habité en ville ont d'habitude un niveau de français supérieur à ceux qui ont toujours vécu en milieu rural), et le sexe (de nombreuses femmes arabes sont arrivées après leur mari et ont eu généralement moins accès à la socialisation linguistique). La deuxième génération a canalisé encore plus la prédominance progressive de la langue française en dépit de la langue d'origine. Au lieu de valoriser les apports du bilinguisme, la France, facilitée par les complexes postcoloniaux concernant la langue dominante et par les soucis volontaires d'intégration à tout prix, a insisté sur l'acculturation complète, à partir du « bain linguistique »<sup>147</sup>. Même si, à partir des années 1970, des formations spéciales en relation aux principales langues d'origine des immigrés ont été mises en place, il n'y a jamais vraiment eu en France, au contraire du Canada par exemple, une éducation formelle visée pour les minorités, à cause d'un manque de financements, de gestion, de renseignement, de sollicitation ou d'organisation communautaire<sup>148</sup>. La pratique de la langue d'origine avec les enfants nés en France reste répandue, mais on remarque un haut pourcentage de familles qui transmet uniquement la langue française (notamment lorsqu'il s'agit de couples mixtes) : à peu près la moitié des familles d'origine européenne (parce que souvent ils ont été eux aussi scolarisés en français) et des familles sub-sahariennes, et un tiers des originaires du Maghreb. Les familles de l'Asie du Sud-Est, de la Turquie et du reste des pays penchent plutôt vers

---

<sup>146</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 179.

<sup>147</sup> MORO Marie Rose, *Enfants d'ici venus d'ailleurs. Naître et grandir en France*, Éditions La Découverte, Paris, 2002, p. 96.

<sup>148</sup> Cfr. HARGREAVES Alec G., *Multi-Ethnic France. Immigration, politics, culture and society*, Routledge, New York-London, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1995), p. 89.

l'alternance des deux langues<sup>149</sup>. L'apprentissage de la langue familiale dépend aussi de la fréquence et de l'intensité des contacts que les enfants ont avec les personnes du pays d'origine et des séjours passés là-bas, ainsi que l'utilisation des médias et des nouvelles technologies. Deux tiers de ceux qui sont nés de deux parents immigrés déclarent avoir une bonne maîtrise, et au moins un tiers de ceux qui sont nés d'un couple mixte<sup>150</sup>. Mais les descendants d'immigrés ont développé un rapport ambivalent avec la langue d'origine parentale : parfois apprise par usage quotidien en famille, plus rarement étudiée en âge plus avancé pour pallier ce vide de compétences (appropriation tardive), plus fréquemment jamais apprise à cause de l'assimilation unique de la langue française. Il arrive cependant que, habitués à l'écoute de leur famille, ils possèdent une vague connaissance passive de la langue, mais sans maîtrise. Ou qu'ils s'identifient symboliquement avec cette langue, comme langue identitaire, mais sans savoir effectivement la parler : « l'arabe est ma langue, mais je ne sais pas le parler », écrit Hargreaves pour citer un jeune d'origine algérienne interviewé par rapport à son identité<sup>151</sup>. Un phénomène linguistique intéressant qui dévoile la flexibilité et l'hétérogénéité effective du français est le « verlan ». Il s'agit d'un langage, mêlant des expressions arabes, des renversements syllabiques, des contractions, des transferts sémantiques, qui s'est imposé chez la population jeune des banlieues des années 1980 pour ensuite (sans jamais cesser d'évoluer) s'infiltrer partiellement dans l'usage commun de toute la population française.

Tout comme la double langue, la double nationalité a été considérée comme une menace à l'attachement et à l'identification unique à la France : l'allégeance à un deuxième pays affaiblit-elle l'appartenance ? Au contraire des français de « souche » dont la francité est supposée être automatique et jamais mise en discussion, les immigrés naturalisés et les descendants d'immigrés – ceux issus avant tout des minorités visibles – ont été accusés par les promoteurs de la loi Pasqua 1993 d'être « Français malgré eux » ou par le Front national d'être « Français de papier »<sup>152</sup>. C'est un signe clair que « le sentiment national est affaire de volonté plus que de nationalité »<sup>153</sup>, expliquent Angéline Escafré-Dublet et Patrick Simon. Les auteurs reprennent les chiffres de l'enquête TeO pour analyser comment l'appartenance nationale est d'abord un sentiment subjectif lié à la perception de soi. Les statistiques des enquêtés (en âge actif, de 18 à 60 ans) qui déclarent de se sentir Français sont : immigrés (52%), étrangers naturalisés (79%), immigrés arrivés jeunes (84%), descendants

---

<sup>149</sup> CONDON Stéphanie, REGNARD Corinne, « Les pratiques linguistiques : langues apportées et langues transmises » in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines.*, op.cit., p. 130.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>151</sup> HARGREAVES Alec G., *Multi-Ethnic France*, op.cit., p. 90.

<sup>152</sup> ESCAFRÉ-DUBLET Angéline, SIMON Patrick, « Une citoyenneté controversée : descendants d'immigrés et imaginaire national », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, op.cit., p. 251.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 252.

d'immigrés (89%), reste de la population née en France de parents français (98%). Celles concernant le lien vers le pays d'origine : immigrés arrivés adultes (84%), immigrés arrivés enfants (56%), descendants d'immigrés (66%)<sup>154</sup>. En général les descendants se déclarent plus Français qu'autre chose (mais cela n'empêche des sentiments de pluralisme identitaire) : sauf les descendants d'immigrés de Turquie (76% appartenance française et 81% appartenance turque), les autres penchent vers l'Hexagone, comme les descendants d'Algérie (69% contre 34%), de la région sahélienne (51% contre 40%), d'Asie (65% contre 29%)<sup>155</sup>. Ces chiffres témoignent d'une confusion tendancieuse au sein du discours national. D'un côté, dans celle que l'enquête appelle la « matrice des identités » – « les combinaisons des identités que chacun évoque pour se définir » –, parmi les critères fondamentaux d'autodéfinition identitaire (sexe, profession, nationalité, origine, religion, passions, région, etc.), les immigrés et leurs descendants ont choisi prioritairement l'origine (à distinguer de la nationalité) comme paramètre identitaire plus important<sup>156</sup>. D'un autre côté, sur la question ouverte concernant la définition individuelle et subjective de ses propres origines, la grande majorité de la population interrogée n'a cité que le nom d'un pays (soit la France soit un autre) et très difficilement un deuxième pays (sauf pour les descendants de deux parents immigrés), ou une région, une ethnie. Cela, selon les enquêteurs, confirme la tendance française à éviter toute référence à une identité vraiment cosmopolite : la déclaration majoritaire de l'origine unique fait un tri dans les appartenances et néglige le « trait d'union »<sup>157</sup>. Les « Français à trait d'union » qui déclarent les deux appartenances ne représentent que le 15% des descendants<sup>158</sup>. Cette question du choix identitaire entre la pluralité, l'attachement exclusif à une origine et la possibilité ou l'impossibilité de coexistence, est visible dans les documentaires autobiographiques diasporiques, qui confirment que le sentiment de responsabilité de devoir trancher entre les deux identités est toujours présent. Hiérarchiser les appartenances dénote un déni du multiculturalisme qui peut faciliter la tâche de se situer dans la pluralité, mais qui implique un durcissement des malaises identitaires et des crises qui portent à toutes les quêtes visibles dans notre filmographie.

Au-delà du sentiment personnel d'appartenance, la nationalité est une question de perception et de reconnaissance de la part du reste de la société. Il ne suffit pas d'être Français, d'avoir les papiers et la citoyenneté, pour être considéré comme Français par tout le monde. Et pour le paraître : ce que les sociologues appellent le « déni de la francité » concerne avant tout les minorités visibles et dépend

---

<sup>154</sup> *Idem.*

<sup>155</sup> SIMON Patrick, TIBERJ Vincent, « Les registres de l'identité. Les immigrés et leurs descendants face à l'identité nationale », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines, op.cit.*, p. 550.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 553.

de cette visibilité, du rappel d'une singularité culturelle vue comme un signe de renvoi perpétuel à l'origine. « De la visibilité au déni de la francité, il n'y a qu'un pas : 36 % des originaires des DROM (départements et régions d'outre-mer), plus de 50 % des immigrés du Maghreb et d'Asie du Sud-Est et 65% des originaires d'Afrique subsaharienne pensent qu'ils ne sont pas vus comme Français », constatent Angéline Escafré-Dublet et Patrick Simon<sup>159</sup>. La question de la race mine de l'intérieur le sentiment d'appartenance et de perception identitaire du sujet diasporique, en créant une schizophrénie déjà présente dans les contextes coloniaux, où la fierté de la couleur et le désir réprimé de neutraliser sa diversité coexistaient de manière ambivalente. Le phénomène du renvoi aux origines étrangères, qui est à la base des interrogations identitaires des sujets diasporiques de cette thèse, est nommé « altérisation » par Patrick Simon et Vincent Tiberj. Ils expliquent : « on qualifiera 'd'altérisation' le processus de renvoi à des origines non françaises (ou de déni de la qualité de Français), qui concerne les personnes dont l'apparence ou d'autres caractéristiques personnelles (l'accent, par exemple) donnent à penser qu'elles ont une relation à l'immigration »<sup>160</sup>. Cette tension postcoloniale nourrie par l'altérisation s'accompagne de l'absence de reconnaissance nationale en dépit d'une francité officielle, un processus que les auteurs nomment « dissonance » : « on appelle 'dissonance' les cas dans lesquels les enquêtés se sentent Français et considèrent néanmoins qu'on ne les voit pas comme tels »<sup>161</sup>.

Pour étudier le statut d'entre-deux des individus arrivés en France en jeune âge ou directement nés ici, de nombreux auteurs se sont penchés sur la confrontation, plus ou moins conflictuelle, entre les valeurs transmises par l'univers familial et les valeurs transmises par la société. Et donc sur l'« espace de négociation qui les amène à circuler entre plusieurs systèmes normatifs »<sup>162</sup>, rappelle Jocelyne Streiff-Fénart, notamment en relation à certaines conceptions d'éducation familiale et de modes de vie (hiérarchie des rôles, séparations des genres, vie sexuelle, organisation des tâches quotidiennes, communication intergénérationnelle, habitudes linguistiques, culinaires, vestimentaires, religieuses, etc.). Santelli fait une division des approches conjugales des descendants (mais applicable à d'autres thèmes de transmission familiale) en<sup>163</sup> :

- « Entre-soi hérité » : le descendant perpétue le modèle parental.
- « Entre-soi négocié » : le descendant, tout en gardant les cadres généraux du modèle transmis, se rapproche de manière plus individualiste et personnelle aux conduites de ses pairs.

<sup>159</sup> ESCAFRÉ-DUBLET Angéline, SIMON Patrick, « Une citoyenneté controversée », *op.cit.*, p. 253.

<sup>160</sup> SIMON Patrick, TIBERJ Vincent, « Les registres de l'identité », *op.cit.*, p. 554.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>162</sup> STREIFF-FENART Jocelyne, « Modèles familiaux, transmissions intergénérationnelles et identités », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, *op.cit.*, p. 242-243.

<sup>163</sup> SANTELLI Emmanuelle, *Les descendants d'immigrés*, *op.cit.*, p. 77-78.

- « Entre-soi émancipé » : le descendant ne respecte plus les règles familiales.

Anne Unterreiner, en traitant des enfants de couples mixtes, identifie quatre catégories identitaires principales<sup>164</sup> :

- l'identité d'héritier : l'individu place sur le même plan les référents identitaires des deux parents, en affirmant une filiation avec les deux pays d'appartenance.
- l'identité d'enraciné : l'identification nationale au pays de résidence est plus forte.
- l'identité d'étranger : le descendant met en avant son lien, symbolique et/ou pratique, avec son pays d'origine hors du pays de résidence.
- l'identité au-delà du national : le sujet se conçoit prioritairement dans un espace non-national ou transnational, sans renvoyer son identité à une origine nationale précise.

Un angle intéressant est également offert par les études ethnopsychiatriques (une approche complémentariste qui unit la psychologie individuelle et les composantes culturelles de sa structuration) de la deuxième génération. Marie Rose Moro part de la constatation que les jeunes issus de l'immigration vivent d'habitude une situation de vulnérabilité majeure. Il y a une constante et souvent discordante intrication entre le dedans et le dehors, entre « *filiation* – transmission à l'intérieur de la famille dans un axe vertical conscient et inconscient – et *affiliation* – transmission interne à la famille et transmission externe assurée par les groupes d'appartenance traversés aux différents âges de la vie »<sup>165</sup>. La vulnérabilité de l'individu dérive de son besoin d'attachement et de symbolisation qu'en situation transculturelle se retrouve contrasté par une non-correspondance entre le monde domestique familial et le monde extérieur de socialisation. Selon Moro, cette séparation, ce « clivage du moi », peut amener à long terme à des troubles et à des fragilisations identitaires dans la filiation (être perçu comme un étranger au sein même de la famille) et dans l'affiliation (être perçu comme un étranger par le reste de la société), mais aussi, si maîtrisé et aidé, peut avoir des potentialités créatives énormes, propres à tous les métissages<sup>166</sup>. Spécialement, pendant l'adolescence, qui engage des nouvelles relations d'affiliation avec la société de résidence (choix du partenaire, des amis, d'un style d'habillement, des hobbies, des activités culturelles, des formations professionnelles), l'individu se pose des questions sur son rapport filiatif à la lignée familiale : comment est-ce que je vais adapter mes choix et mes comportements vis-à-vis de mes différents groupes d'appartenances, de mes besoins, de mes envies et de ce que les autres attendent de moi ?<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> UNTERREINER Anne, *Enfants de couples mixtes. Liens sociaux et identités*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 127-195.

<sup>165</sup> MORO Marie Rose, *Enfants d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 28.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 102-106.

Il ne faut pas penser, cependant, que la famille à laquelle nous nous référons soit toujours un ensemble cohérent, stable et immuable de codes normatifs en relation à un passé traditionnel. Certes, même à l'intérieur de l'interconnexion, de l'individualisation et de la fragmentation des sociétés de plus en plus globalisées, la famille demeure, à des degrés différents mais partout, une sorte d'image de la résistance d'une forme primaire, saine et unitaire de vie. Bahira Sherif Trask rappelle l'importance sociale et culturelle de la famille, entre « valeur symbolique » et « expérience vécue » : « quelle que soit leur forme, les familles fournissent les premiers types d'éducation, de protection et de socialisation pour leurs membres. Les familles donnent la base initiale pour accéder à la communauté et aux relations sociales, et elles reflètent les structures de sens, les tendances et les conflits internes à des cultures spécifiques »<sup>168</sup>. Mais la famille s'est bien évidemment transformée en fonction des individus contemporains et à leurs exigences différentes, à leurs façons de se définir, de vivre, d'être ensemble, et de construire le futur. « La nouvelle 'famille postmoderne' est située en dehors du paradigme moderne de la raison universelle et du progrès, et comme telle elle est façonnée par les expériences du pluralisme, du désordre et de la fragmentation de la culture contemporaine », commente Deborah Chambers<sup>169</sup>, qui suit une approche *Cultural Studies*. En général, il est effectivement indéniable qu'en Occident des débats de plus en plus tendus ont opposé au modèle dominant et jugé « naturel » de la traditionnelle famille nucléaire (famille hétérosexuelle, d'une seule race/religion/ethnie, avec enfants) des nouveaux modèles moins normatifs et plus « électifs ». Le critère arbitraire et personnel de la « famille élective » (dû à l'influence de l'expérience vécue sur la valeur symbolique, pour utiliser les termes de Trask) dénote une nouvelle conception du groupe familial, ayant une fonction moins économique et sociale qu'affective. Comme Berghahn souligne : « le sentiment d'amour est proclamé être *la* caractéristique définissant une famille »<sup>170</sup>. L'autrice traite principalement du modèle qui nous intéresse principalement ici dans la configuration contemporaine de la famille postmoderne, la « famille transnationale », synonyme de famille diasporique dans le sens d'un vécu partagé entre différents espaces nationaux. Il est à préciser que ce qui la rend « postmoderne » est le fait que la famille transnationale doit rendre compte de son identité face aux deux (ou plusieurs) nations, ce qui la mettra en position forcée de trouble (et de changement potentiel) par rapport au modèle dominant du pays d'origine et du pays d'accueil, même lorsqu'elle essaiera de reproduire des codes dits traditionnels. La famille transnationale se modifie inévitablement à travers l'expérience migratoire et accomplit en tout cas des efforts d'adaptation à l'environnement, de bricolage et de métissage. Sa migration a des conséquences sur le pays de

---

<sup>168</sup> TRASK Bahira Sherif, *Globalization and Families. Accelerated Systemic Social Change*, Springer, New York, 2010, p.22.

<sup>169</sup> CHAMBERS Deborah, *Representing the Family*, SAGE Publications, Londres, 2001, p. 116.

<sup>170</sup> BERGHAHN Daniela, *Far-Flung Families in Film*, *op.cit.*, p. 20.

destination, comme nous l'observerons davantage ci-dessous en parlant d'intégration, mais aussi sur le pays de départ, avec lequel la famille reste toujours plus ou moins en contact et en échange par les nouvelles possibilités de communication transnationale. Dans les pays les plus pauvres, par exemple, émigrer est une question économique décisive pour améliorer la condition de vie non seulement des familles impliquées directement, mais des villages entiers, à l'aide des cotisations à distance et des initiatives des collectifs réunis dans le pays d'arrivée. Un impact économique, donc, ainsi que culturel, parce que les échanges, les retours et la communication en général ont un poids sur la reconfiguration familiale relative aux genres, aux rôles internes, aux couples, à l'éducation. « La migration entraîne des énormes changements dans le microcosme de la famille et des idéologies de genre », conclut Berghahn<sup>171</sup>.

Yamina, une mère algérienne interviewée par l'écrivaine et réalisatrice Yamina Benguigui, raconte sa conquête d'indépendance contre une volonté masculine de l'enfermer à la maison. Lorsqu'elle a quitté son domicile conjugal, elle a dit à son père : « tu m'as fait partir d'Algérie à 6 ans, et m'as fait quitter l'école à 13 ans, tu m'as fiancée à 14 et mariée à 16 ! Ce jour-là, il pleuvait autant que je pleurais. J'ai vécu la vie du bled en plein cœur de la France. Et je me suis toujours tue. Aujourd'hui, j'ai quatre grands enfants, j'ai 40 ans, et je ne veux plus me taire. Je peux enfin te dire non ! »<sup>172</sup>. Le livre de Benguigui – *Mémoires d'immigrés* (dont elle a ensuite tiré un film) – est un bon exemple de recueil de témoignages directs des familles d'origine maghrébine en France, qui nous fait revenir à la question Beur et à celle des minorités visibles. L'écrivaine y décrit l'installation des familles maghrébines dans les cités entre les années 1970 et 1980 et comment l'impression de précarité initiale – la mère de l'autrice qui annonçait chaque année un retour imminent : « l'année prochaine, on s'en va ! On repart au pays »<sup>173</sup> – a laissé la place à une installation durable. Les témoins parlent de leur rapport à l'intégration. Comme Khémais, un père tunisien qui a toujours enseigné à ses enfants que « si on vit et on travaille comme un Français, il n'y a pas de problème ». Ou comme Abdel, un père marocain qui a toujours répété à son fils Djamel que les gens comme eux n'ont pas le droit à l'erreur : « attention, il faut que tu sois meilleur que les autres, parce qu'en cas d'égalité tu ne passeras pas ». Et qu'il n'a jamais parlé à ses enfants de sa souffrance d'immigré : « je ne veux pas qu'ils soient haineux ! Je veux qu'ils deviennent de bons citoyens »<sup>174</sup>. Épargner la souffrance, les traumas, les conflits parentaux afin de faciliter l'identification des enfants à la France : la famille est ainsi une source de transmission, certes, mais aussi de non-transmission, comme nous le remarquerons également dans les films. Un espace où les intentions de protection ne sont pas

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>172</sup> BENGUIGUI Yamina, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, Canal + Éditions, Paris, 1997, p. 88.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 41.

forcément contradictoires avec les effets de fragilisation et de vulnérabilité. C'est là où les descendants interviennent pour reprendre les luttes des parents et pour leur restituer la dignité, selon Mounsi, jeune chanteur-poète d'origine Kabyle. Si dans l'Œdipe il faut tuer le père, explique-t-il, les « enfants du Maghreb périphérique » doivent au contraire le « déterrer », le faire « revivre » après qu'il a été « tué socialement par le colonialisme, par les guerres, puis par l'émigration »<sup>175</sup>. Benaguigui s'interroge aussi sur les conséquences de la filiation à un passé colonial et traumatique : « qu'avez-vous fait de mes parents, pour qu'ils soient aussi muets ? Que leur avez-vous dit, pour qu'ils n'aient pas voulu nous enraciner sur cette terre, où nous sommes nés ? Qui sommes-nous, aujourd'hui ? Des immigrés ? Non ! Des enfants d'immigrés ? Des Français d'origine étrangère ? Des musulmans ? »<sup>176</sup>. Elle résume bien l'état d'incertitude de ces individus qui ont rendu impossible le retour souhaité par les parents immigrés et qui ont introduit de nombreuses questions sur l'identité nationale. Les descendants d'immigrés ne connaissent souvent que des bribes du passé diasporique familial, mais ils questionnent tous leur place dans la société française. Quel rôle assument-ils en France ? Leur voix, bien canalisée dans les films que nous allons explorer ici, est alors un cri de présence : « à l'insu de leurs parents, à l'insu de la France, qui semble s'étonner de leur existence, ils sont là. Leurs cris, leur violence sont la forme la plus poussée d'une revendication légitime : 'J'appartiens à cette société !' »<sup>177</sup>.

#### 1.4 La machine de la francisation : un multiculturalisme indigeste

Le pays d'accueil n'est ni un page blanche, ni une page achevée, c'est une page en train de s'écrire<sup>178</sup>.

Si vous êtes fidèles à la France, si vous l'aimez, si vous adoptez ses lois, ses mœurs, sa langue, sa façon de penser, en un mot si vous vous intégrez complètement à elle, nous ne vous refuserons pas d'être des nôtres, pour peu qu'il y ait une étincelle d'amour et non pas seulement un intérêt matériel dans votre démarche. Mais si vous restez fidèles à vos racines – ce qui est en soi respectable et que je respecte –, si vous prétendez vivre dans vos lois, vos mœurs à vous, avec votre culture, alors il vaut mieux que vous rentriez chez vous, sans cela tout cela se terminera mal<sup>179</sup>.

Dans un ouvrage publié il y a quelques années en collaboration avec Patrick Singainy, Edgar Morin affirme le multiculturalisme « de fait » de la France<sup>180</sup>. D'un côté, le sociologue condamne les dérives xénophobes, produites notamment par le rejet d'une diversité plus radicale représentée par

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>178</sup> MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset Fasquelle, Paris, 1998, p. 57.

<sup>179</sup> LE-PEN Jean-Marie, « Discours aux jeunes beurs arrogants », 2 avril 1987, cité par HAJJAT Abdellali, *Immigration postcoloniale et mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 31.

<sup>180</sup> Cfr. MORIN Edgar, SINGAINY Patrick (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012.



les diasporas non-européennes : « notre France » est « pleinement elle-même non seulement par sa diversité culturelle historique, mais aussi (...) par les nouvelles richesses culturelles qu'elle a intégrées »<sup>181</sup>. De l'autre côté, cette diversité n'est acceptée qu'à condition d'être intégrée, c'est-à-dire de passer par la « machine à franciser, laïque et républicaine »<sup>182</sup>. Est-ce que parler de la diversité dans le cadre d'un discours, comme le fait Morin, promouvant « notre culture » et la nation comme « esprit commun »<sup>183</sup>, ne revient pas à annuler la possibilité même d'existence et d'expression de cette diversité ? La laïcité, condition *sine qua non* de toute intégration à la France, n'est-elle pas déjà un signe évident d'une idéologie et d'une culture qui veulent s'imposer ? Cette « culture forte » – formée selon Morin grâce à une « originalité française » appelée « francité »<sup>184</sup> – n'est pas la même qui, lorsqu'elle commençait à intégrer les premières générations d'immigrés, écrasait en même temps toute diversité par un impérialisme colonial qui dura jusqu'à il y a un petit plus de cinquante ans ? Ces ambiguïtés, suscitées par Morin d'une « France une et multiculturelle », nous semblent constituer le fond non seulement de l'histoire d'un pays qui a peut-être plus que tous les autres incarné la coexistence, au nom de l'universalisme commun, d'un esprit révolutionnaire/égalitaire et d'un esprit conservateur/impérialiste, mais aussi de la tension entre unité et pluralité à la fois dans la nation et dans l'individu. Est-ce qu'un État-nation – la France – ou un individu – ses sujets diasporiques –, voulant reconnaître une ouverture vers le pluralisme sans renoncer à l'unité et à l'originalité, peut réellement se définir à la fois « un et multiculturel » ? Voyons d'abord comment les tensions intérieures au sujet diasporique sont le miroir de cette même ambivalence nationale.

Le multiculturalisme, adopté comme politique officielle en 1971 par le Canada et diffusé de manière différente dans les autres pays anglo-saxons, est un modèle de pluralisme et de cohabitation entre plusieurs communautés agissant dans un même territoire (par l'instauration de représentants politiques, de lieux de culte, d'écoles, d'institutions pour chaque minorité), qui implique une reconnaissance officielle de l'existence des différences culturelles en tant qu'éléments distincts à conserver. Or, la France a toujours opposé à ce système un modèle républicain et assimilationniste qui préfère taire la différence : à l'intérieur du territoire français on ne parle pas de communautés, de minorités, de races et d'ethnies. Cette approche entend réduire les risques d'identification des citoyens avec des affiliations identitaires autres que celle française, et éviter par conséquent des possibilités insidieuses de fragmentation et de mise en discussion de l'unité, de la centralité et de la souveraineté de l'État. Si cette posture *color blind* peut effectivement limiter – de manière positive, à notre avis –

---

<sup>181</sup> MORIN Edgar, « La France », in Edgar Morin, Patrick Singaïny (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012, p. 8.

<sup>182</sup> MORIN Edgar, « La francisation à l'épreuve », in Edgar Morin, Patrick Singaïny (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012, p.18.

<sup>183</sup> *Idem*.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

l'association immédiate à des connotations et à des catégorisations identitaires et historiques collectives déjà prédéfinies, elle ne limite guère une discrimination réelle rarement contestée, une perception de soi comme étant différent, et une recherche, comme nous voyons dans les films, de la 'vraie' appartenance. La négation du multiculturalisme en France fait donc partie, selon Marie Poinot et Serge Weber, d'une incapacité nationale d'aborder de face les discriminations actuelles et de sortir d'un « immobilisme idéologique autour du 'modèle républicain' »<sup>185</sup>, qui entrave le diagnostic des actions pour l'accueil et pour le vivre en commun. Une incapacité qui est à insérer plus en général dans l'approche nationale adoptée par toute l'Europe « forteresse » de Schengen (et par la plupart des pays hors d'Europe aussi), qui consiste à définir les populations selon le critère de la nationalité et de l'identité nationale, dans un rapport confrontant État et étrangers, *dedans* et *dehors*. « C'est dans l'émergence des interstices », écrit Homi Bhabha<sup>186</sup>, que se négocie l'articulation sociale de la différence entre une minorité et l'appartenance nationale. Le nationalisme, fomenté par la révolution bourgeoise, passé par le romantisme du XIXe siècle et par les totalitarismes du XXe, est-il une forme de définition ethnique à partir d'un territoire approprié et clôturé ? Selon Danielle Juteau, l'utilité de se définir *tous ethniques* est celle de rappeler aux dominants qu'eux aussi sont des groupes culturellement et historiquement spécifiques et qu'ils ne sont pas la « norme » par rapport aux autres<sup>187</sup>. Albert Bastenier a proposé de traiter de l'inégalité et de la conflictualité, selon lui inévitables dans tout rapport social, au sein d'une conception de « société ethnique » revendiquant historiquement une nouvelle exigence de cohabitation des différentes cultures sur un même territoire : « de la même manière que l'on a pu qualifier comme société de classe celle qui organise socialement la conflictualité de l'inégalité des statuts socio-économiques, la société ethnique est celle qui organise socialement la conflictualité entre les différentes identités socioculturelles »<sup>188</sup>.

Le modèle français d'assimilation républicaine – rendu linguistiquement un peu plus souple avec le passage postcolonial au terme « intégration » – vise à l'intégration des individus d'origine étrangère aux idéaux politiques et culturels légitimés par la société autochtone. Cette dernière est vue comme une communauté unique de citoyens, une liaison entre culture et politique, un système ethnocentrique de valeurs universelles de « civilisation » encore influencé par l'empreinte politique coloniale, de peur et d'absorption de l'altérité dans le « creuset français ». L'intégration répond de fait à ce diktat un peu darwiniste : s'adapter à l'environnement du pays d'accueil équivaut à la survie

---

<sup>185</sup> POINSOT Marie, WEBER Serge, « Introduction », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, op.cit., p. 13.

<sup>186</sup> BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1994), p. 30.

<sup>187</sup> Cf. JUTEAU Danielle, *L'ethnicité et ses frontières*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999, p.165.

<sup>188</sup> BASTENIER Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique?*, op.cit., p.6.

et à l'avancement dans l'échelle évolutive de la 'civilisation'. Une adaptation qui prévoit, selon Roger Penn et Paul Lambert, une « incorporation » structurelle (éducation, travail), linguistique, politique, religieuse, culturelle (style de vie, médias, identité) et sociale (amitié, mariage)<sup>189</sup>. Est-ce qu'alors le particularisme identitaire de chaque groupe disparaît vraiment dans cette fusion, qui se veut progressive mais complète et définitive ? Comme de nombreux sociologues issus de l'immigration qui font de l'autobiographie une source de recherche, Abdellali Hajjat, dans son « auto-socio-analyse », poursuit, sur le socle de Sayad, l'analogie entre l'impérialisme culturel de la colonisation et le modèle intégrationniste de l'immigration postcoloniale. L'intégration, dans sa performativité et son degré « mesurable » et contestable de réussite ou d'échec, se rapproche de la mission civilisatrice coloniale en tant qu'horizon unique d'un succès national. L'interaction entre national et « non-national », comme celle entre colonisateur et colonisé, amène, selon Hajjat, à deux attitudes distinctes adoptées par les populations issues de l'immigration postcoloniale : la « haine de soi » et le « repli »<sup>190</sup>. La première attitude dérive de la délégitimation, dévalorisation et non-reconnaissance de l'identité d'origine du sujet diasporique : « la haine de soi découle du conflit non résolu entre l'intériorisation d'une représentation négative de soi véhiculée par la culture dominante et la volonté inassouvie d'exprimer une identité positive et, en cela, elle est le reflet de la puissance des catégorisations dominantes »<sup>191</sup>. Une prise de position qui, exaltant une intégration pleinement visible et incontestable, cache surtout une autodéfense envers la discrimination (qui à l'extrême peut conduire à une attitude raciste affichée contre les autres non-nationaux, comme réaction à un racisme subi) et qui s'exprime par un implicite « je ne veux surtout pas être vu comme un étranger ». La deuxième attitude vise à freiner la négation de l'altérité, et selon l'auteur constitue une « contre-violence salutaire » positive qu'assume le révolté pour ne pas adhérer à l'imposition dominante et pour refuser la stigmatisation<sup>192</sup>.

Or, Hajjat explique que si le sujet veut garder cette attitude comme un élan positif pour préserver la vie, il ne doit pas enclencher un « repli exclusif » (réaction) qui, par le refus de la société d'accueil et la mythisation de l'origine, véhicule une vengeance et ainsi une autre violence et fermeture reproduisant l'essentialisme et la dichotomie. À sa place, il doit adopter, selon lui, un « repli d'ouverture » (résistance) qui suppose une élimination de la frontière entre « nous » et « eux », en vigueur dans les rapports de domination, afin d'arriver à un vouloir-vivre-ensemble<sup>193</sup>. Ce « repli

---

<sup>189</sup> Cfr. PENN Roger, LAMBERT Paul, *Children of International Migrants in Europe. Comparative Perspectives*, Palgrave MacMillan, Londres, 2009.

<sup>190</sup> HAJJAT Abdellali, *Immigration postcoloniale et mémoire*, op.cit., p. 84.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 87.

d'ouverture » anti-impérialiste devrait alors acquérir la dimension politique et collective qui pourra donner vie à une véritable réappropriation des moyens pour s'autodéfinir, mais le sociologue ne trouve pas cette posture très répandue chez les descendants. Cet ensemble de réactions et de résistances constitue le cœur du passage de la représentation à l'autoreprésentation que nous observerons dans les chapitres suivants et des autobiographies qui seront analysées. Il faut déjà dire, néanmoins, que, dépendant des nombreuses variables individuelles et de la nature de la diaspora concernée, les « modèles » de négociation identitaire sont illimités, mais que le plus commun est comme toujours un compromis : un sujet qui accepte son appartenance à la société française (parfois avec des réserves critiques et des difficultés) et qui essaie de faire coexister les éléments différents, avec une propension tendancielle au côté qu'il connaît le mieux (typiquement la France).

Les stratégies identitaires incluent des tensions, des investissements personnels, des motivations et des efforts qui façonnent les attitudes des sujets vis-à-vis des communautés diasporiques et des communautés autochtones. Comme le dit Altay Manço, le sujet diasporique se fait « acrobate de l'intégration »<sup>194</sup>, toujours entre deux cultures et deux espaces comme un passeur, basculé entre innovation, appropriation, aspirations et identifications différentes, momentanées et changeantes. L'intégration des diasporas est trop souvent envisagée comme un cycle par étapes – installation, marginalisme, contact avec les institutions d'accueil, inclusion, opposition et adaptation – qu'au bout de trois générations, en compensation des « handicaps » socioculturels face à un groupe autochtone jugé figé et cohérent, doit inévitablement atteindre son résultat ultime : l'*invisibilité de l'étrangeté*<sup>195</sup>. L'accès à la citoyenneté française s'opère à partir d'une évaluation arbitraire des compétences linguistiques et civiques élaborée par les CAI (contrats d'accueil et d'intégration), rendus obligatoires en 2007. Les étrangers qui obtiennent la citoyenneté française, et donc une naturalisation – sous certains critères personnels, ou par mariage avec un/e français/e – deviennent « Français par acquisition ». Les enfants nés en France d'un couple d'étrangers deviennent Français automatiquement à l'âge de 18 ans (mais ils peuvent faire une demande anticipée à partir de leurs 14 ans), tandis que la troisième génération est déjà française par naissance. Cependant, ces descendants, comme leurs parents, ont souffert aussi, selon Andrea Rea et Maryse Tripier, d'un « déficit de légitimité »<sup>196</sup>, d'un suspect de soustraction aux obligations d'intégration, notamment ceux issus de l'immigration « problématique », maghrébine et sub-saharienne, à partir des années 1980. Alec Hargreaves affirme que les jeunes issus de l'immigration sont intégrés culturellement à la norme

---

<sup>194</sup> MANÇO Altay, *Intégration et identités. Stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1999, p. 94.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 41-43.

<sup>196</sup> REA Andrea, TRIPIER Maryse, *Sociologie de l'immigration*, La Découverte, Paris, 2008, p.4.

grâce à une transmission, par l'éducation formelle (l'école) et par les medias, hautement contrôlée par l'État, mais qu'ils subissent tout de même des discriminations à cause de l'échec des politiques sociales et économiques (il se réfère principalement à la question des banlieues), qui ont amené historiquement à l'inégalité, à la marginalisation et au chômage<sup>197</sup>.

Afin de se différencier de l'évolutionnisme assimilationniste et de se rapprocher plutôt d'un diffusionnisme interactionniste et hybride à la manière de Franz Boas, Altay Manço propose une perception « constructiviste » de l'intégration, basée sur un « processus d'acculturation réciproque »<sup>198</sup> et de « participation d'éléments nouveaux au sein d'ensembles existants »<sup>199</sup>. Son point de vue sur l'intégration repose sur une dimension socio-culturelle et sur une dimension psychologique. La première se fonde sur une notion d'« acculturation » moins univoque et plus interprétative, impliquant un emprunt et une confrontation mutuelle, négociée, et un contact culturel qui met l'accent sur le processus de rencontre entre les éléments et leur rapport de force<sup>200</sup>. La deuxième est associée selon Manço à la notion de « personnalisation », qui approfondit la négociation personnelle et subjective entre la tendance à la conformation et celle à l'individuation, entre l'assimilation et la différenciation<sup>201</sup>. Les films de cette thèse démontrent tout à fait ce chemin d'acculturation et de personnalisation des stratégies identitaires de l'individu à partir d'une confrontation avec différentes valeurs collectives (groupes d'origine et groupe autochtone). Les œuvres d'art en général peuvent également représenter parfois ce que Hajjat, dans son approche « anti-intégrationniste » visant à rendre compte des résistances contre l'injonction à l'intégration, appelle des « *espaces de liberté* qui se construisent en dépit de la logique de domination »<sup>202</sup>.

Revenons alors à la nation, qui souffre, comme l'individu, de ces ambivalences identitaires qui fragmentent son discours entre culpabilité et repli, reconnaissance et rejet, cohésion mutuelle et singularité exclusive. De manière majoritaire cependant, au-delà de quelques mobilisations récentes telles que les mémoriaux pour les soldats étrangers morts pour la nation, la publication de certains ouvrages sur l'immigration et la lutte des acteurs sociaux les plus militants, y a-t-il une vraie reconnaissance et transmission publique et politique en France par rapport à la mémoire collective de l'immigration ? Malgré les temps de « crises migratoires » qui basculent l'opinion publique à la une, ne serait-il pas profitable d'éduquer à l'histoire, la présence et la diversité des diasporas pour

---

<sup>197</sup> HARGREAVES Alec G., *Multi-Ethnic France.*, op.cit., p. 5.

<sup>198</sup> MANÇO Altay, *Intégration et identités*, op.cit., p. 28.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 98-100.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 53.

témoigner d'une réalité majeure de la société française ? Marie Poinot et Serge Weber appellent à un changement de perspective concernant l'image des identités diasporiques :

Si l'école et d'autres institutions investies d'une mission pédagogique arrivaient à transmettre l'idée qu'avoir plusieurs langues, c'est mieux qu'une, que la binationalité est un atout pour le pays d'origine comme pour la société d'accueil, que l'exercice de la citoyenneté peut être transnational en activant les leviers de la participation, que les identités diasporiques suscitent les échanges et les dialogues, cela éviterait cette cristallisation sur les particularismes des migrants vue comme un pouvoir symbolique de la mise en écart<sup>203</sup>.

Un exemple controversé et intéressant est représenté par le secteur muséal. Historiquement, à partir du XVIIIe siècle avec le British Museum et puis le Louvre, le développement des musées a été lié à celui de l'État-nation, ayant pour mission la conservation et l'exposition du patrimoine national, l'éducation du citoyen et la célébration de l'histoire, de la richesse et de l'unité du pays. Avec la transformation (et le déclin progressif ?) de l'État-nation dans l'ère de la mondialisation se transforment également les narrations et les symboles de ces nations, et les institutions artistiques élargissent aussi leurs alliances et leurs approches. Les musées sont devenus des espaces de médiation et de communication dans un monde où une demande de positionnement transculturel s'impose pour répondre aux débats contemporains, et « où dialoguent les cultures », comme le déclame le Quai Branly (modèle de renouvellement contesté mais assez 'réussi' de musée ethnographique en période postcoloniale). Une modernité transnationale qui pour certains musées nationaux devient un drapeau rhétorique, signe de l'ouverture au monde et de ses exigences présentes et futures, afin de sortir de la vision poussiéreuse d'un lieu fermé dans la seule conservation du passé patriotique. Aux États-Unis, la *self-governance* du National Museum of the American Indians (ses directeurs et employés appartiennent à la communauté mise en exposition) atteste de cette porosité entre discours minoritaire et discours majoritaire. En France, où il n'y a pas le même multiculturalisme institutionnalisé anglo-saxon, on a assisté par contre à une autre *nationalisation* d'un discours sur les « autres » intérieurs. En 2007, la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration a ouvert ses portes, en transformant l'un des lieux par excellence de la célébration de l'empire colonial français (le Palais Dorée inauguré en 1931 pour l'Exposition Coloniale) en premier symbole officiel de reconnaissance de l'importance historique de l'immigration pour la société française. Son site officiel reporte :

Le but du musée est précisément de battre en brèche les stéréotypes, de déconstruire l'imagerie héritée de la colonisation, de retourner les symboles. Il s'agit de montrer que le poète allemand du XIXe siècle et l'ouvrier en bâtiments portugais de la fin du XXe siècle, les mineurs polonais, italiens, marocains et le réfugié espagnol, le travailleur agricole italien et l'exilé sud-américain, l'ouvrier belge et l'étudiant africain font partie de l'histoire de notre pays<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> POINOT Marie, WEBER Serge, « Introduction », *op.cit.*, p. 14.

<sup>204</sup> Voir le site du musée : <http://www.palais-portedoree.fr/fr/un-musee-au-palais-de-la-porte-doree> (consulté le 18/09/2019).

Bien qu'elle soit le fruit de la volonté d'une élite culturelle qui ne reflète pas tout à fait la réalité de la politique actuelle, cette institution donne un premier signal public qui admet la mutation conceptuelle et idéologique de la nation comme espace multiple et ouvert : une expansion symbolique qui ne se réalise pas pour une fois en dépit de l'autre, mais grâce à l'autre. Le musée de l'immigration pourrait peut-être alors être envisagé comme le rapprochement des deux catégories évoquées par Benoît de l'Estoile : les « musées des Autres » – d'ethnographie, arts « premiers » et tout ce qui relève d'une origine lointaine et différente – et les « musées de Soi » – d'histoire ou d'art local et tout ce qui consolide la conscience fondatrice d'un groupe<sup>205</sup>. Les « musées des Autres » étant en crise ou en mutation après la décolonisation, les « musées de Soi » ont dû ainsi incorporer les Autres. À qui les objets des migrants appartiennent-ils ? L'ouverture de ce musée de l'immigration incarne une tentative de patrimonialisation nationale de l'altérité<sup>206</sup>, un acte spectaculaire d'intégration qui veut exposer et esthétiser les histoires des migrants pour rappeler au grand public : ce n'est plus un « musée des Autres », c'est un « musée de Soi ». Cet acte fait partie d'une plus large – mais encore marginale – reconnaissance des « fautes » du colonialisme, d'une « affirmation solennelle d'une pureté d'intention », comme le dit de l'Estoile<sup>207</sup> et comme le démontre, au moins potentiellement, la promesse de l'actuel président Emmanuel Macron de restituer à l'Afrique l'immense trésor artistique que la France possède dans ses musées depuis l'époque coloniale. À l'instar de certains documentaires qui se basent sur un projet de réconciliation ou de dénonciation face à un passé caché, il s'agit, pour ces actes institutionnels, d'une forme de *réparation symbolique* finalisée à construire un discours qui puisse reconnaître et en quelque manière atténuer *a posteriori* les énormes dégâts de l'histoire coloniale.

---

<sup>205</sup> DE L'ESTOILE Benoît, *Le gout des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007, p. 11.

<sup>206</sup> Le musée abrite un fond d'objets et de photographies données par les familles immigrées ; une exposition permanente contenant d'autres objets liés aux parcours migratoires ainsi que des œuvres d'art contemporain ; des expositions temporaires dédiées à l'immigration en France dans ses différents aspects et groupes ; une médiathèque avec des livres, des catalogues et des films consacrés à ces mêmes thèmes (où nous avons pu trouver certaines œuvres pour cette thèse).

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

## CHAPITRE II

### Autoreprésentation et cinémas diasporiques : passage à une image de soi



*L'exilé (Marcelo Novais Teles, 2017)*



## 2.1 De la représentation à l'autoreprésentation : altérité et postcolonialisme

L'image de soi est la matière première de la construction identitaire<sup>208</sup>.

Tout individu a un besoin vital de son propre reflet, de sa propre image, car une part importante de l'équation de l'existence se fonde sur la capacité à établir un dialogue avec cette image, pour la questionner, pour se confronter à elle<sup>209</sup>.

Nous pensons le monde à travers la culture. Est-ce une évidence ? Nous savons pourtant que l'ethnocentrisme est une constante de toute société, mais nous oublions souvent – et les risques ont été et seront toujours trop grands – qu'il n'est possible de concevoir le monde uniquement comme un champ d'action personnelle, privé d'un possible 'état naturel', définitif et objectif. Le sociologue Albert Bastenier écrit à ce propos : « en ce sens, la culture est l'instrument de l'action humaine qui refuse d'accepter le monde tel qu'il est »<sup>210</sup>. Notre vision du monde se faisant à l'intérieur d'un système subjectif d'externalisation d'une culture (et de plusieurs cultures, comme toute ma thèse l'expliquera), le sens est ainsi véhiculé par nos représentations variables : des actes quotidiens, conscients ou inconscients, qui constituent une exigence essentielle d'appropriation, d'organisation et de restitution du tout ce qui nous entoure. Si l'on veut l'exprimer sémiotiquement, la représentation est la production de signification dans et à travers le langage sous la base des relations entre les 'choses', les concepts et les signes. Pour construire du sens, le système de représentation tient compte de l'ensemble des codes – une sorte de carte conceptuelle – que toute culture partage et transforme au fil du temps. Afin de décrypter le fonctionnement de ces systèmes, l'approche constructiviste de Foucault remet au centre la question du sujet et la formation d'un « discours » qui se développe au sein d'une société et d'une période historique données exprimant nécessairement des rapports de pouvoir en acte. Le sujet – son savoir et son identité – ne peut pas se construire en dehors d'un ensemble discursif plus large, englobant les instances historico-politiques et socio-nationales qui produisent à chaque période ce que Foucault appelle les « régimes de vérité »<sup>211</sup>. Toutefois – au même niveau de l'hégémonie gramscienne qui est toujours changeante, retravaillée et mise en discussion – la notion de pouvoir de Foucault sort des limites d'un contrôle centralisé, pour circuler dynamiquement dans chaque couche de l'existence sociale. Il est important d'ores et déjà de comprendre dans quelle mesure les réflexions identitaires des sujets diasporiques de cette recherche s'élaborent à partir d'un système complexe de représentations issus des débats (post)coloniaux et (trans)nationaux. Nous ne pouvons pas alors commencer notre travail sans interroger les usages de

---

<sup>208</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 69.

<sup>209</sup> KABORÉ Gaston, « L'image de soi, un besoin vital », 1995, cité par RICCI Daniela, *Cinéma des diasporas noires*, *op.cit.*, p.39-40.

<sup>210</sup> BASTENIER Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique?*, *op.cit.*, p.72.

<sup>211</sup> Cfr. FOUCAULT Michel, *Du gouvernement des vivants. Cours au collège de France, 1979-1980*, Paris, Seuil/Gallimard, 2012.

ces « régimes de vérité » concernant l'image de l'altérité, dans le passage de la représentation à l'autoreprésentation.

À partir de la phase historique de la décolonisation, le passage de la représentation à l'autoreprésentation, dans le champ d'études de l'altérité et des minorités, a été avant tout un passage épistémologique. Une épistémologie dérivant essentiellement de la relation entre le statut du sujet observant et celui de l'objet observé, entre la construction de la distance – nécessaire à la représentation, mais aussi à la stigmatisation et à celles que Bill Nichols appelle les « économies de l'altérité »<sup>212</sup> – et le processus de dialogue, de proximité et finalement de prise de parole qui est à la base de l'autoreprésentation. Dans l'anthropologie, une véritable crise de la représentation a poussé vers une série de négociations visant à trouver la « bonne distance »<sup>213</sup> entre sujet et objet, et à déplacer un regard supposé omniscient, comme il est clairement visible dans le genre du documentaire ethnographique. Ce dernier a effectivement passé de la légitimation scientifique des expéditions de Felix Louis-Regnault au cinéma vérité de Jean Rouch, en passant par les films-conversations d'Ian Dunlop et les expérimentations de Sol Worth et John Adair, qui déjà dans les années 1960 donnèrent la caméra à un groupe de six Navajos d'Amérique du Nord. Un savoir qui désigne positivement le sens est-il encore possible ? Nichols écrit en 1991 : « le film ethnographique est en crise » à cause des « formes révolutionnaires et bouleversantes d'autoreprésentation par ceux qui ont traditionnellement été les objets (et les angles morts) des études anthropologiques : femmes/natives/autres »<sup>214</sup>. La prétention scientifique de l'anthropologie et de toute représentation de l'altérité est définitivement mise en discussion, sous les coups d'une nouvelle exigence de créativité, d'effacer toute limite, d'exploration à 360° du soi par rapport aux autres, sans aucun 'centre' et sans schémas préétablis. Le « changement paradigmatique » annoncé par Nichols a ainsi renouvelé les modes, l'éthique et la politique de représentation en incorporant l'hétérogénéité d'un regard dialogique, la partialité du savoir, une perspective située historiquement, une communication intersubjective et un format expérimental<sup>215</sup>. Supprimé tout effort d'objectivité, la subjectivité paraît alors la forme la plus indiquée pour évoquer la complexité des identités en transformation, comme nous observerons ensuite en parlant également d'autoethnographie, et comme le rappelle David MacDougall :

Le portrait de l'expérience subjective devient une stratégie restituant la compréhension anthropologique à l'intérieur de la richesse multidimensionnelle d'une société. Le but n'est pas simplement celui de présenter

---

<sup>212</sup> NICHOLS Bill, *Representing reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, p. 210.

<sup>213</sup> PIAULT Marc Henri, *Anthropologie et cinéma*, Téraèdre, Paris, 2000, p. 237.

<sup>214</sup> NICHOLS Bill, *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 63.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.78-79.

le ‘point de vue indigène’ ou d’envahir de façon voyeuriste la conscience des autres individus, mais plutôt celui de voir le comportement social, et ainsi la culture, comme un processus continu d’interprétation et réinvention<sup>216</sup>.

Le passage de la représentation à l’autoreprésentation acquiert donc son importance par le simple fait de pouvoir transformer la ‘caricature’ en ‘portrait’, en mettant en œuvre un déplacement épistémologique coïncidant avec un déplacement des valeurs et une redéfinition de la culture.

Dans le champ théorique de la culture et des médias, ce décentrement s’est opéré notamment par le biais de l’univers des *Cultural Studies* à partir des années 1960. En particulier, sa branche postcoloniale, qui a vu accroître sa popularité depuis les années 1980, a exprimé ce besoin, comme le formule le théoricien Ngũgĩwa Thiong’o, de « décoloniser l’esprit »<sup>217</sup>. Si Kobena Mercer écrit qu’il est temps de se débarrasser du « fardeau de la représentation »<sup>218</sup> par un acte de libération, Shohat et Stam dénoncent les soi-disant « tropes de la représentation »<sup>219</sup> coloniale – à l’instar de l’infantilisation, l’exotisation, l’érotisation – qui réduisent l’individu perçu comme Autre à une forme d’allégorie naturalisée de l’essence d’un groupe. L’Autre vit dans le regard. Le regard l’active et le rend existant, mais aussi effacé, comme un pur reflet de nous-mêmes. La « typisation » et la « racialisation » des images de l’altérité contenues dans le « régime de représentation » d’une société, comme le dit Stuart Hall<sup>220</sup>, nous incitent à poser l’attention sur le langage comme l’une des structures véhiculant les discours des pouvoirs, selon l’acception foucauldienne. Au sein de ces régimes discursifs, de vérité et de représentation – qui peuvent amener aux processus classiques de stigmatisation – Hall a également décrit des modes de contestation jouant sur le *transcodage* d’un sens à l’autre et sur le détournement des images « négatives » en images « positives »<sup>221</sup>. Un exemple de détournement est l’« anti-stéréotype » décrit par Eric Macé<sup>222</sup>, c’est-à-dire une déstabilisation réflexive du stéréotype à travers notamment l’humour. Ainsi, comme nous l’avons mentionné par rapport à l’anthropologie et comme nous le verrons pour le cinéma, la fin du XXe siècle a connu une sorte de révolution copernicienne de la représentation qui a permis un espace de contestation et

---

<sup>216</sup> MACDOUGALL David, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p.95.

<sup>217</sup> Cfr. THIONG’O N. W., *Décoloniser l’esprit*, trad. Sylvain Prudhomme, Paris, Éditions La Fabrique, 2011 (1<sup>o</sup> éd. 1986).

<sup>218</sup> Cfr. MERCER Kobena, « Black Art and the Burden of Representation », *Third Text*, n° 4, 1990, p. 61-78.

<sup>219</sup> STAM Robert, SHOHAT Ella, *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York, 1994, p. 183.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>221</sup> HALL Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, London, 1997, p. 270-275.

<sup>222</sup> MACÉ Eric, « Des “minorités visibles” aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, Hors-série, 2007, p.8.

d'expression très important pour les non-occidentaux, malgré le fait qu'un statut égalitaire réel soit encore loin aujourd'hui et largement sous-estimé.

« Parler, c'est exister absolument pour l'autre »<sup>223</sup> affirmait Frantz Fanon en 1952 dans son texte fondamental *Peau noire, Masques blancs*, qui aurait influencé tout le postcolonialisme. Selon le psychiatre martiniquais le subalterne doit trouver une autre identification possible et se libérer des modèles préétablis afin de repenser et retravailler son image. Cette connotation de « mise en forme *ex nihilo* » peut être précisément assumée par le concept de re-présentation (ou d'autoreprésentation) des minorités dans le sens, comme le dit Claire Cossé<sup>224</sup>, de présentation nouvelle de soi dans l'espace public selon des modalités différentes. Fanon écrit que seulement une prise de conscience de sa réelle condition historique et identitaire peut permettre au colonisé de s'opposer au dilemme « se blanchir ou disparaître »<sup>225</sup>. Une « lactification hallucinatoire »<sup>226</sup> – le désir inconscient et délétère du colonisé de devenir comme le colonisateur, du Noir de devenir Blanc – que nous retrouvons aussi dans certaines crises d'identification et d'appartenance des réalisateurs diasporiques analysés ici. Homi Bhabha a également souligné la volonté d'imitation (*mimicry*) des comportements dominants, ouvrant cependant la possibilité d'un « troisième espace » où éluder le binarisme de la différence et situer l'interaction et l'hybridité culturelle. Dans une critique perpétuelle de l'occultation, de l'artificialité et de l'autoreproduction du pouvoir, Bhabha a affirmé le besoin de réécrire et réinscrire la narration identitaire des marginaux et des non-représentés<sup>227</sup>. Notre conceptualisation de l'autoreprésentation renvoie de fait au caractère affirmatif, actif et performatif de l'*agency*<sup>228</sup> : le sujet représentant se réapproprie le stigmaté pour en faire un symbole d'affirmation identitaire, de déconstruction, de retranscription historique et de 'réponse' en général (*talking back*). La thèse montrera cependant comment l'autobiographie a été essentielle pour faire sortir l'autoreprésentation d'un transcodage exclusivement binaire (à la manière du slogan des années 1960 « Black is beautiful ») dans l'objectif de restituer toute l'ambiguïté de l'identité multiple diasporique.

Il faut bien sûr préciser alors que l'autoreprésentation est aussi, comme la représentation, un discours construit dans le langage, à travers des codes culturels tirés d'un régime de représentation, et donnant vie à un régime de vérité (quoique bien souvent moins partagé). Nous pourrions même dire que toute représentation est une autoreprésentation, dans la mesure où toute représentation est

---

<sup>223</sup> FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, 1952, p.36.

<sup>224</sup> COSSÉ Claire, « Médias tziganes en France et en Hongrie : re-présentation de soi dans l'espace public », *Révue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 26, n° 1, 2010, p. 57-80.

<sup>225</sup> FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, *op.cit.*, p.109.

<sup>226</sup> *Idem*.

<sup>227</sup> Cfr. BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture*, *op.cit.*

<sup>228</sup> Le terme anglophone *agency* (traduit parfois en français par « agentivité ») s'inscrit dans la tradition philosophique féministe de Judith Butler et Gayatri Spivak et des *Cultural Studies* de Homi Bhabha, bell hooks etc.

porteuse d'une charge subjective. Ce qui change est pourtant le contenu de cette structure, le type de discours avancé, généralement adopté, dans le cadre que nous sommes en train d'analyser, pour combattre une représentation imposée par quelqu'un d'autre, et donc pour s'emparer de la voix en agissant finalement de l'intérieur. Mais alors, le point de vue est-il le seul élément à se déplacer ? Sûrement tout un ensemble de formes, de modes, de références et d'instances se déplacent en fonction du point de vue, car il s'agit non seulement d'individus différents, mais en l'occurrence de cultures différentes. Ce que nous visons à démontrer ici est que même si l'on a beaucoup parlé du fait que la « vérité » soit insaisissable par la caméra et que la réalité soit inévitablement filtrée par le médium avec des codes idéologiquement et culturellement connotés, la *position du regard* est fondamentale dans la restitution de cette réalité. Comme mentionné dans l'introduction en relation à Spivak, la « positionnalité » de l'énonciateur est à rechercher. Le regard subjectif de l'autoreprésentation restitue un univers personnel forcément plus complet, complexe et sincère que la représentation la plus 'objective' ou 'engagée'. Ceci dit, il est clair que l'autoreprésentation aide l'auteur à produire sa propre identité et non pas à la transmettre de façon transparente, car il ne serait pas possible. La totalité des expériences vécues, outre que la connaissance de l'intérieur du monde en question, permettent de rendre plus 'légitime' l'autoreprésentation, parce que dans la représentation quelque chose se perd et quelque chose s'impose de force : la prétention de juger autrui. Cela ne signifie pas que toute représentation soit entièrement fautive, mais que, comme le dit Jean-Luc Godard, plutôt que parler « au nom de » quelqu'un, on devrait parler « en son propre nom »<sup>229</sup>.

## 2.2 Affirmation de l'artiste transnational : art et mondialisation

There is no border, there is no border, there is no border, no border, no border, no border, I wish<sup>230</sup>.

Je suis belge, juive polonaise née à Bruxelles...Je ne suis pas plus parisienne que belge. Si je devais me sentir de quelque part, ce serait sans doute plus de New York que de n'importe où ailleurs. Je n'ai pas la notion que je suis attachée à la terre où sont mes pieds. Et même là où ils sont, ça tremble un peu<sup>231</sup>.

Le concept d'autoreprésentation que nous mobilisons dans cette thèse sert à mettre en exergue en l'occurrence l'affirmation d'une figure, dont font partie les réalisateurs analysés ici, qui a pris de plus en plus la parole dans le monde contemporain : l'artiste transnational. Nous préférons nous référer pour l'instant au terme « transnational » plutôt que « diasporique » – bien que parfois nous les utiliserons comme synonymes selon le propos – dans le but de contextualiser d'abord la centralité de

---

<sup>229</sup> GODARD Jean-Luc, Interview (1972) : <http://www.youtube.com/watch?v=mKrtDKfiv8k> (consulté le 18/09/2019).

<sup>230</sup> KAMERIC Sejla citée par KUSPIT Donald, *Idiosyncratic Identities. Artists at the end of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1996.

<sup>231</sup> AKERMAN Chantal, La République 1999, citée par COUREAU Didier, « La réécriture filmique du monde », in René Gardies (dir.), *Cinéma et voyage*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 267.

la dimension frontalière pour notre recherche, avant de passer au statut diasporique, qui embrasse les mêmes dynamiques, mais dans l'horizon plus spécifique de la mémoire de l'exil familial. Il faut cependant commencer à introduire plus précisément la problématique de cette thèse : si l'autoreprésentation vise à faire parler le sujet en son propre nom et sur sa propre identité, de quelle identité parlera-t-il ? Que se passe-t-il lorsqu'il ne sait pas vraiment comment se définir ? La construction de l'image de soi dérive plus largement d'un ensemble d'interrogations identitaires liées aux difficultés de définir la relation du sujet par rapport à son origine nationale, culturelle et sociale. L'œuvre d'art devient un locus identitaire, un medium de revendication d'une appartenance ou au contraire d'un refus de toute affiliation culturelle, en créant des courts-circuits problématiques dans la relation entre l'individu et la collectivité. Nonobstant les débats internationaux ont mis en place de nombreux instruments pour réfléchir sur la place de l'art à l'époque de la mondialisation – tels que le transculturalisme, le cosmopolitisme, l'hybridité, etc. –, demeure toujours une question, apparemment impossible à répondre : où faut-il positionner le travail des artistes transnationaux ?

Si la dimension frontalière – identitaire, territoriale, culturelle – a joué et continue à jouer un rôle mythique dans la définition des imaginaires nationaux, elle reste aujourd'hui aussi déterminante pour comprendre les ambivalences du transnationalisme, entendu comme un mouvement entre différents espaces nationaux. Corinne Maury et Philippe Ragel le remarquent : « à l'heure d'un monde globalisé, deux discours contradictoires mais coexistants sous-tendent les politiques frontalières : l'un vise à une mondialisation accrue des échanges économiques, techniques et culturels ; l'autre prône un renforcement des mesures sécuritaires pour maîtriser les flux migratoires »<sup>232</sup>. On observe alors clairement une dualité ambiguë, source de nombreuses questions contemporaines exprimant cette cohabitation entre une perspective nationale et une perspective transnationale. D'un côté, la perspective nationale est constituée par ceux qui analysent le dépassement de la frontière selon les intérêts des collectivités nationales, comme un risque concret de collapse des pays d'émigration (ex : la « fuite des cerveaux » de l'Italie) ou une peur du danger des pays d'immigration (ex : l'« invasion » des migrants en Italie). Une version continentale de cette approche est offerte par un article récent d'Achille Mbembe dans *Le Monde*. Le philosophe camerounais dénonce les politiques européennes de surveillance anti-immigration qui ont mené selon lui à une « ségrégation planétaire »<sup>233</sup> dont la vraie frontière est constituée par les corps mouvants des migrants. Afin d'éviter l'option meurtrière de la traversée de la Méditerranée, il réclame alors une

---

<sup>232</sup> MAURY Corinne, RAGER Philippe, « Introduction », in Corinne Maury, Philippe Rager (dir.), *Filmer les frontières*, PUV, Saint-Denis, 2015, p. 7.

<sup>233</sup> MBEMBE Achille, « Les Africains doivent se purger du désir d'Europe », *Le Monde*, 10 février 2019 [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe\\_5421762\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe_5421762_3212.html) (consulté le 18/09/2019).

« décolonisation culturelle » pour que les Africains puissent « se purger eux-mêmes du désir d'Europe »<sup>234</sup>. Cette incitation de Mbembe à un nouveau panafricanisme anti-émigration en Europe ne fait que réaffirmer la frontière comme ligne de démarcation et de fermeture, par un appel à l'émancipation qui soutient une appartenance précise à un lieu et à une civilisation d'origine. De l'autre côté, les flux migratoires sont considérés par d'autres observateurs dans une perspective transnationale, comme une nouvelle possibilité de désentraver toute conception d'espace national. Le mouvement transfrontalier entre nations correspond à un mouvement transculturel, et peut donc aider à donner un nouvel élan identitaire à l'individu, en faisant cohabiter une politique du déplacement avec une « *poétique* du déplacement », selon la belle formulation de Bishnupriya Ghosh et Bhaskar Sarkar<sup>235</sup>. C'est la vision de ceux qui voient dans la mondialisation, dans la libre circulation internationale des biens et des personnes, un synonyme d'enrichissement – économique, culturel, artistique – plus qu'une perte. Un monde sans frontières n'étant pas un rêve solidaire post-transnationale de la dernière minute, mais avant tout un horizon complexe, concrètement inégal et à bien des égards rhétorique, mêlant révolutions technologiques, migrations internationales et capitalisation des marchés, il est aisé de comprendre pourquoi cette grande question contemporaine est épineuse. Les contradictions inhérentes à l'ambiguïté de la frontière – entre séparation et passage, national et transnational – riment naturellement avec la dialectique principale de la mondialisation, c'est-à-dire celle entre local et global. Une dialectique qui a amené les relations identitaires entre individu et collectivité au cœur du monde de l'art, de la culture et des sciences sociales.

Les tentatives d'aller en direction d'un élargissement des frontières de l'art, afin d'embrasser et d'alimenter tous les possibles échanges artistiques transnationaux et internationaux, ont occupé une place remarquable dans le milieu muséal et académique (notamment américain). Carolyn Loeb a par exemple mis en avant l'importance des « études transculturelles » : « il s'agit de regarder comment l'art (images visuelles et objets) incarne ou manifeste des interactions entre cultures, et si celles-ci prennent la forme de relations commerciales, alliances politiques, immigration, colonisation, conquête, ou d'autres types de rencontre »<sup>236</sup>. Cependant, l'hypothèse-même d'une histoire de l'art global (*global art*) pose plusieurs problèmes par rapport au relativisme culturel du concept d'art. Selon Blake Gopnik, l'expression-même « art global » représente un oxymore, puisque la notion d'art relèverait d'une construction exclusivement occidentale<sup>237</sup>. Toute prétention de dépasser ses confins

---

<sup>234</sup> *Idem.*

<sup>235</sup> Cfr. GHOSH Bishnupriya, SARKAR Bhaskar, « The Cinema of Displacement: Towards a Politically Motivated Poetics », *Film Criticism* 20.1/2, hiver 1995.

<sup>236</sup> LOEB Carolyn, « Global Art History and Transcultural Studies », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, p. 226-227.

<sup>237</sup> GOPNIK Blake, « The Oxymoron of Global Art », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization, op.cit.*, p. 147.

occidentaux serait, pour Harry Harootunian, un « impulse impérialiste » de l'Occident, qui s'obstine à imposer systématiquement une validité universelle de ses concepts<sup>238</sup>. Ou de ses régimes de vérité et de représentation, pour reprendre notre discours précédent. Cela introduit également les conflits idéologiques concernant la pensée postcoloniale qui, née au sein des universités anglo-saxonnes, semble ne pas pouvoir s'empêcher de rester à l'intérieur d'un certain milieu et discours occidental. Toutefois, il nous paraît indéniable qu'il s'agit d'un milieu en train de muer et qui a sans doute déjà contribué à éradiquer des perspectives politico-culturelles eurocentriques, grâce à une lutte (au moins intellectuelle) contre la prédominance de l'universalisme sur le particularisme. Un particularisme qui ne conçoit pas le local en dehors d'un réseau d'interconnexion globale et dans une bulle isolée de relativisme radical, mais qui ouvre, au contraire, d'autres articulations possibles entre « locaux », des alliances alternatives, multiples et non-unilatérales.

Afin de nuancer le point de vue de ceux qui conçoivent la mondialisation exclusivement dans le spectre de l'avancée inéluctable et hégémonique du marché capitaliste occidental, Arjun Appadurai a réinvesti ce phénomène contemporain d'une valeur plus humaine, en mettant au cœur de ce processus le « travail de l'imagination »<sup>239</sup>, et donc une dimension créatrice et alternative. L'anthropologue indien relate les affiliations contemporaines provoquées par le lien entre mondialisation, médias et migrations, en termes de « communauté affective », en tant que « groupe d'individus qui se met à partager ses rêves et ses sentiments »<sup>240</sup>. Il donne ainsi une lecture « post-électronique » aux « communautés imaginées » que Benedict Anderson avait décrites en 1983 pour mettre l'accent sur l'influence des médias de la modernité, tels que le roman et la presse, sur la construction d'un attachement « naturel » aux nations<sup>241</sup>. La diffusion des nouveaux médias permet, selon Appadurai, une « pratique » de la modernité par le biais d'espaces de communication émancipatrice basés sur le « culturalisme », entendu comme « mobilisation consciente des différences culturelles »<sup>242</sup>. Il est important pour la suite de nos analyses, d'intégrer le médium filmique dans cette vision de la démarche culturaliste : les projets autobiographiques des sujets diasporiques, loin d'être limités à un repli sur soi, sont le point de départ de la création de ponts entre les individus, les communautés et les pays. Dans ce sens, les médias peuvent libérer une inventivité de plus en plus riche dans les adaptations culturelles, dans les réappropriations des images et la reformulation des

---

<sup>238</sup> HAROOTUNIAN Harry, en conversation dans « The Seminars : Translation », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization, op.cit.*, p. 35.

<sup>239</sup> APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Payot, Paris, 2001 (1<sup>o</sup> éd. 1996), p. 30-31.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>241</sup> Cfr. ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, La Découverte & Syros, Paris, 2002 (1<sup>o</sup> éd. 1983).

<sup>242</sup> APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme, op.cit.*, p. 45.



discours. Les migrations – qui alimentent et accélèrent la mondialisation – déclenchent également des circulations multiples de connaissances, et produisent des nouveaux imaginaires collectifs tout en mettant en position de réinvention identitaire l'individu en exil. Appadurai pense que les mouvements transnationaux et minoritaires des groupes diasporiques mobilisent des ethnicités non plus conçues comme biologiques et confinées dans le localisme, mais vues comme une force imaginative et globale<sup>243</sup>. Son concept d'« ethnoscape » – « le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités »<sup>244</sup> – peut donc être utile afin d'aborder des nouvelles affiliations possibles dans la cohabitation entre particularisme et universel. C'est la métropole qui incarne cette circulation amplifiée des populations mobiles de la mondialisation. Un espace éclaté, qui porte le signe des deux tendances à la fois, nationale et transnationale. Paris, le centre absolu de la nation française, est aussi le centre absolu de la production indépendante des films transnationaux des sujets diasporiques, une métropole qui recentre l'individu vers la question de l'appartenance française, mais qui en même temps est le symbole d'un mouvement continu de cultures différentes. Le local et le global coïncident dans l'espace métropolitain notamment pour les migrants qui habitent longtemps la nation sans pourtant avoir la citoyenneté, dans une « appartenance sans appartenance », comme le dit Suzana Milevska<sup>245</sup>. Les poétiques du déplacement se fondent justement sur la fragilité des mouvements de passage d'une frontière à l'autre, d'une appartenance à l'autre.

Comme nous le verrons au fil de la thèse, la question de l'appartenance est absolument centrale dans l'autoreprésentation de l'artiste transnational. Où se positionne-t-il dans le panorama politique, culturel et social ? L'histoire de l'art occidental a procédé, à partir des avant-gardes, à l'« assimilation du créateur à un marginal, dont la place dans la société ne peut être qu'oppositionnelle, dans une singularité indissociablement esthétique et sociale », écrit Nathalie Heinich<sup>246</sup>. La sociologue analyse de manière lucide ce qu'elle appelle le « paradoxe permissif » du monde de l'art contemporain : la transgression de l'artiste marginal est légitimée et incitée par les mêmes institutions qu'elle est censée attaquer<sup>247</sup>. Les critiques les plus véhémentes de notre filmographie concernant le colonialisme français sont souvent financées en effet par les mêmes ministères publics qui encadraient il y a peu de temps les missions « civilisatrices » de l'empire colonial. Les œuvres d'art – appelées à l'innovation par l'originalité de la démarche critique et engagée de l'auteur – ont inévitablement

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>245</sup> MILEVSKA Suzana, en conversation dans « The Seminars : Universality », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization, op.cit.*, p.117.

<sup>246</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Éditions Gallimard, Paris, 2005, p. 169.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 342-343.

besoin d'argent, d'aides, de support et de visibilité et – en dehors des milieux les plus radicaux, indépendants et militants – il n'y a que le système en place, c'est-à-dire les institutions publiques et les investisseurs privés, qui peut leurs en fournir. De son côté, dans les sociétés démocratiques contemporaines, l'establishment tire aussi son avantage de l'inclusion de l'opposition, car il est plus facile et convenable de s'approprier et apprivoiser la différence, de l'exhiber tout en limitant son pouvoir décisionnel, que d'ignorer et d'éliminer toute voix de dissentiment. L'institutionnalisation de l'art et de la culture prévoit alors, rappelle Donald Kuspit, un « processus de revitalisation par l'incorporation du marginal »<sup>248</sup>. La frontière entre *outsider* et *insider* devient moins aisée à reconnaître. Ce processus est une autre facette de l'ambiguïté dialectique entre le particulier et l'universel à l'époque de la mondialisation, une formule de compromis qui pousse l'autoreprésentation des minorités à rentrer souvent dans le cadre des régimes de représentation du discours dominant, par une certaine folklorisation et assimilation des cultures autres. S'il existe la possibilité de canaux plus autonomes d'expression (la production documentaire analysée, en raison aussi de son faible marché, reste généralement plus indépendante), la tendance majoritaire en termes de haute visibilité joue beaucoup sur le flou du binôme *outsider/insider*, et sur un succès de l'Autre dû au rappel symbolique de son altérité. Il est superflu de rappeler ici à quel point l'histoire des expositions coloniales des « Arts Nègres » ainsi que celles postcoloniales du « World Art » ou de l'« art ethnique », soit fondée sur ce rapport de dépendance des périphéries au centre, du non-Occidental à l'Occidental, comme les déjà mentionnés penseurs de la décolonisation ont dénoncé.

### 2.3 Flou de définitions : les frontières ambiguës de l'identité culturelle

Si l'autoreprésentation vise à la restitution d'une image de soi impliquant une vision la plus proche possible d'un soi intègre, il faut d'ores et déjà anticiper qu'il n'y a rien de plus loin d'une conception intègre de l'individu dans les analyses contemporaines. Le portrait que nous sommes en train de dresser du sujet diasporique, décliné ici dans sa version d'artiste transnational, est en quelque sorte indicatif de comment le sujet contemporain recherche soi-même malgré la difficulté de détermination de modèles. Donald Kuspit écrit en 1996 : « on a abandonné toute prétention d'une identité idéale. (...) Un art idiosyncratique d'une valeur idiosyncratique articulant une identité idiosyncratique est tout ce qu'il est possible dans une société décadente »<sup>249</sup>. Dans le flux conformiste et *mainstream* du postmodernisme, les intellectuels ont décrit le sujet pris dans l'inadéquation des modes prévues par la société et dans la tentative idiosyncratique de compromis et de transformisme

---

<sup>248</sup> KUSPIT Donald, *Idiosyncratic Identities. Artists at the end of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 19.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 5.

par le mixage et par le recyclage de la myriade d'éléments du passé et du présent. Il n'est possible qu'une image de soi exprimable seulement dans le conflit, accompagnée par un sens de frustration et d'incertitude, aussi bien que d'ironie. Pour Joëlle Busca, le nouvel « idéal » serait « l'artiste nomade, réfugié politique né à Kinshasa, vivant entre ses ateliers de New York et d'Amsterdam, tout entier dévoré par ses constitutifs problèmes d'identité et exposé/caché à la galerie spécialisée 'Camouflage' à Bruxelles. Admirablement seul, au point d'en devenir paranoïaque »<sup>250</sup>. Le migrant n'est alors que l'indicateur d'une quête universelle de références et d'autodéfinition. Dans ce flou d'appartenances, renvoyant à une pluralité d'identifications possibles, l'artiste transnational, diasporique, idiosyncratique et nomade, se voit absorbé par la question du rapport à son origine. Possède-t-on vraiment un héritage, et si oui, que faire de celui-ci ?

Des réponses très variables sont le cœur du corpus récent de cette thèse, mais la généalogie de ces réponses trace une ligne droite qui traverse tout le XXe siècle. Dans ce cas aussi, nous pouvons revenir à la différence entre perspective nationale et perspective transnationale. D'une part, le regard de l'Occident, enfermant historiquement les autres cultures dans l'immobilité et dans l'atemporalité, a alimenté une conception de l'origine comme une « identité naturelle ». Durant la dernière phase du colonialisme, les termes de primitivisme et d'exotisme ont indiqué la marque ineffaçable de l'altérité, qui est devenue dans l'art non seulement la catégorisation principale de toute production non occidentale passée et présente, mais aussi quasiment une condition *sine qua non* de toute production non-occidentale future pour rencontrer les attentes du public occidental. Cependant, ce type de réception n'est pas le seul facteur à influencer la célébration de l'héritage, mais résonne avec un certain impératif traditionaliste existant souvent dans les sociétés d'origine en question. Selon cette perspective nationale, l'artiste non-occidental, artiste-griot appelé à la responsabilité de la continuité historique et culturelle, se définirait avant tout en tant que membre et porte-parole de son groupe social d'origine et serait destiné à réitérer les traditions de ce dernier, y compris pour représenter cette culture au niveau international. Dans la mobilisation collective qui a eu lieu durant la décolonisation, les fameux discours de Léopold Senghor ont enflammé le public sénégalais et africain en invitant les citoyens au « pèlerinage aux sources »<sup>251</sup> afin de faire participer la Négritude, comme « ensemble des valeurs de civilisation propres au monde noir », à la « Civilisation de l'Universel »<sup>252</sup>. C'est la posture typique de la *revendication identitaire* : pour rendre honneur à la spécificité culturelle du groupe subalterne, ses membres doivent accomplir un retour aux sources et s'appropriier, transmettre,

---

<sup>250</sup> BUSCA Joëlle, « L'illusion du métissage », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Éditions Revue Noire, Paris, 2001, p. 344.

<sup>251</sup> SENGHOR Léopold cité par DE TOFFOL Marie-Hélène Boisdur, « Politique culturelle au Sénégal », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, op.cit., p. 234.

<sup>252</sup> SENGHOR Léopold cité par HUCHARD Ousmane Sow, « Le 1<sup>er</sup> Festival Mondial des Arts Nègres, Dakar, 1966 », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, op.cit., p.224.

défendre et promouvoir ces racines de manière la plus intacte possible. Loin d'être une adjonction aveugle à son contexte, cette posture est surtout une réaction politiquement justifiée par la peur d'une potentielle acculturation extérieure ou d'une homologation globale. Dans le même sens, en période postcoloniale, Abdelkébir Khatibi affirme, en discutant de l'art contemporain arabe et en soulignant un autre aspect important de l'autoreprésentation : « est arabe, pour nous, celui qui se revendique en tant que tel »<sup>253</sup>. La revendication identitaire est un moyen pour l'artiste de garantir et de mettre en avant une généalogie considérée en quelque sorte privilégiée ou en tout cas unique. Il s'agit alors en l'occurrence d'un culturalisme différent de celui pensé par Appadurai, puisqu'il implique une idée de culture beaucoup moins innovatrice que reproductive. Le poids de l'héritage contribue ainsi à rendre omniprésent le fantôme de l'authenticité dans toute expression de l'artiste non-occidental et/ou diasporique, une ombre qui prolonge inévitablement le local dans le global et le 'national' dans le 'transnational'.

D'autre part, la perspective que nous appelons transnationale prône au contraire le *non-essentialisme*, c'est-à-dire la vision d'une identité en construction, non-naturelle et en mouvement, qui s'éloigne du rappel figé de l'authenticité. Le rapport de l'artiste à l'origine est remis en discussion par une négociation continue de l'identité culturelle, vue comme un organisme vivant et en expansion. Les relations possibles entre le sujet diasporique assumant une approche transnationale, et son origine, sont multiples comme l'on verra dans les documentaires autobiographiques, mais en général nous assistons à un refus de la catégorisation exclusivement nationale. Caroline A. Jones se réfère à la nationalité comme un attribut désormais désuet : « les ex-nationaux et transnationaux qui bougent sans cesse à travers ce monde global de l'art sont des sujets qui demandent de nous une pensée non-essentialiste »<sup>254</sup>. Jean Loup Pivin confirme le statut sans frontières de la création artistique – « aucun artiste ne peint en pensant aux frontières de son pays »<sup>255</sup> –, tandis que Sarah Bouyain dénonce le classement national comme une invention critique se faisant *a posteriori*. Elle écrit : « je pense que personne ne fait du cinéma africain, les gens sont ce qu'ils sont et font les films qu'ils font, ensuite ce sont les autres derrières qui vont classer les films dans le cinéma africain »<sup>256</sup>. Si la revendication de l'authenticité concerne le respect des traditions, vers l'intérieur, centripète, la revendication du non-essentialisme s'adresse au contraire à la liberté d'être constitués par d'autres identifications, vers l'extérieur, de manière centrifuge. Le refus du national – dont le rapport complexe avec l'identité

---

<sup>253</sup> KHATIBI Abdelkébir, *L'art contemporain arabe. Prolégomènes*, Éditions Al Manar, Paris, 2001, p. 14.

<sup>254</sup> JONES Caroline A., « Globalism/Globalization », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, op.cit., p.135.

<sup>255</sup> PIVIN Jean Loup, « Postulats et convictions », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, op.cit., p.11.

<sup>256</sup> BOUYAIN Sarah, entretien 2011, citée par in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, op.cit., p. 69.

culturelle sera analysé par la suite – de la part des artistes non-occidentaux et/ou diasporiques, est parfois vu comme une adhérence totale aux codes culturels d'autres nations. C'est le cas, dans un cadre colonial, des concepts déjà cités de lactification hallucinatoire de Fanon et de *mimicry* de Bhabha, mais plus largement d'une sorte de mimétisme, contesté d'un côté pour abandon et contamination et de l'autre côté pour manque d'authenticité. Quelle posture devrait alors assumer l'artiste transnational contemporain pour essayer d'être fidèle à soi et accepté à la fois par le groupe d'origine et par le groupe d'accueil ? Quels termes employer pour parler de cette incertitude et mixité ?

L'*hybridité* était une notion très utile pour la théorie postcoloniale dans les années 1990, ayant pour objectif d'aller au-delà de l'opposition entre acceptation et refus de l'origine, pour se positionner dans la synthèse et dans le syncrétisme. Néanmoins – et cela rejoint ce que nous avons écrit dans l'introduction concernant les limites des catégorisations –, l'*hybridité* a eu ses détracteurs immédiats, accusée d'être un instrument occidental visant à englober tous les artistes non-occidentaux situés de manière ambiguë entre modernité et tradition, et à rapprocher l'Autre de Soi à travers le pastiche. Comme MacClancy l'explique, ce concept – indiquant pratiquement tous les produits artistiques internationaux contemporains qui mélangent idéologies, matériaux et esthétiques hétérogènes –, a causé une généralisation dangereuse puisqu'il a exclu dans le discours les particularités locales et spécifiques<sup>257</sup>. Au cœur des débats, il y a encore une fois la notion d'individu, dont la difficulté de positionnement résume toutes les contradictions des discours évoqués dans cette thèse. Le localisme serait trop réduit, l'universalisme trop flou, l'authenticité trop raciste car elle renvoie à une idée trop figée de culture, l'*hybridité* trop raciste également car elle observe l'individu dans la seule interaction de ses supposés appartenances culturelles. Joyce Brodsky écrit qu'« en soulignant l'*hybridité*, vous refusez en effet de voir la personne et l'œuvre comme un ensemble, comme une totalité »<sup>258</sup>. L'unicité d'une individualité est minimisée si dans le jugement de son expression nous donnons priorité aux signes extérieurs de ses catégorisations identitaires, comme le répète le peintre sénégalais Moustapha Dimé : « je ne suis pas un hybride – je suis Moustapha Dimé et je ne représente que moi. Je ne laisserai personne (en Occident) m'emprisonner dans un petit ghetto »<sup>259</sup>. Le regard (y compris celui de la recherche) emprisonne-t-il toujours ?

Malgré le fait que le postcolonialisme ait promu l'autoreprésentation et l'*agency* des subjectivités subalternes, le fantôme du racisme – par généralisation et par simplification – est

---

<sup>257</sup> MACCLANCY Jeremy, « Anthropology, Art and Contest », in Jeremy MacClancy (dir.), *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Berg, Oxford, 1997, p. 15.

<sup>258</sup> BRODSKY Joyce, en conversation dans « The Seminars : Hybridity », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization, op.cit.*, p. 54.

<sup>259</sup> DIMÉ Moustapha cité par MACCLANCY Jeremy, « Anthropology, Art and Contest », *op.cit.*, p. 15.

toujours là, à donner des défis à la recherche dans ce domaine et à rappeler, comme Foucault, que tout discours est un site de pouvoir. Si même les représentations les plus émancipatoires et anti-eurocentriques des chercheurs postcoloniaux sont passibles d'être accusés de provenir d'une élite néocoloniale et capitaliste de privilégiés universitaires<sup>260</sup>, nous constatons alors dans quelle mesure les réflexions suscitées ici non seulement naissent à partir des conflits identitaires – de culture, de race, de genre, de classe – mais aussi se heurtent elles-mêmes avec ceux-ci. La méfiance envers les concepts cités, ainsi que ceux plus populaires de cosmopolitisme et multiculturalisme, ne se limite pas à une différence d'idéologie politique, mais implique une critique du système promouvant ces mêmes idéologies. Le multiculturalisme peut assumer une valeur publicitaire, de façade, alors que le cosmopolitisme peut s'afficher comme une image publique hypocrite et élitiste. Au contraire des espoirs positifs d'Appadurai, Bhabha relie la mondialisation et le cosmopolitisme dans le prisme des pouvoirs dominants du capitalisme international : « c'est un cosmopolitisme de prospérité et de privilèges relatifs fondé sur des idées de progrès complices de formes néolibérales de gouvernance et de forces du marché en concurrence »<sup>261</sup>. Est-ce qu'il est alors pertinent d'accuser l'artiste cosmopolite/transnational d'appartenir à une certaine élite ? Les réalisateurs présents dans ce travail ne sont pas issus d'un milieu économique défavorisé, car même lorsque leurs parents ont vécu en état de pauvreté et de précarité, le niveau de vie de l'enfant a généralement atteint une discrète stabilité s'il a pu entreprendre une carrière dans le cinéma (qui de plus en plus fait suite à une formation spécialisante). Cependant, ce qui compte pour nous dans l'autoreprésentation est la possibilité de fabriquer un discours subjectif qui s'élargit, à travers les affiliations et les interrogations de l'individu, à des questions plus globales concernant des réalités identitaires, politiques et sociales effectives. L'hypocrisie, l'inégalité et le fonctionnalisme qui font partie d'une certaine tendance liée à la mondialisation, ne tiennent simplement pas à notre avis dans l'autoreprésentation, et en particulier dans l'autobiographie, des sujets concernés. La représentation de soi est par excellence un reflet ambigu d'une existence en devenir, un artifice de mise en forme esthétique, rhétorique et narrative qu'il faut étudier non pas pour y chercher de l'hypocrisie, mais pour y voir une tentative d'autodéfinition, avec toutes ses défaillances. Le travail d'un artiste transnational ne peut qu'aider la prise de conscience d'une société multiculturelle déjà en acte et diriger la réflexion vers les témoignages des expériences vécues. En dépit des politiques de fermeture des frontières, l'art peut favoriser une ouverture multiculturelle réelle, même si dans un espace limité comme celui d'une salle et pour l'instant d'une projection, entre la poétique et la politique du geste : « tout se passe comme si

---

<sup>260</sup> Cfr. HUDDART David, *Postcolonial Theory and Autobiography*, Routledge, London-New York, 2008, p. 16.

<sup>261</sup> BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture*, *op.cit.*, p. 13-14.

l'artiste était aujourd'hui chargé de réaliser, pour la collectivité, un fantasme de toute-puissance, la revendication d'un espace de liberté absolue »<sup>262</sup>.

Tirailé par la grande dialectique entre individualisme – le sujet dans sa totalité irréductible – et culturalisme – son besoin de tisser des liens avec ses environnements –, l'artiste transnational ne peut qu'habiter son art. Selon Abdelkébir Khatibi, « être un étranger professionnel consiste, en art, à inventer son œuvre en tant que territoire, que mémoire portative »<sup>263</sup>. L'œuvre devient pour les artistes migrants leur terre d'asile, leur espace mémoriel et identitaire, leur abri métaphorique (de l'acception étymologique grecque de « transportable ») : « l'Art est leur patrie », écrit Khatibi<sup>264</sup>. Sans dénier les influences esthétiques et conceptuelles occidentales, l'expression artistique peut aujourd'hui essayer de représenter un autre type d'universalisme, non identifiable avec une culture précise et un territoire précis. Un art sans frontières : serait-il l'une des utopies que Fredric Jameson souhaite pour notre avenir politique dans le but d'ébranler l'incapacité actuelle d'imaginer un changement réel ?<sup>265</sup>. Ou serait-il déjà une réalité concrète, comme le croit Caroline A. Jones, attribuable à un système artistique globale qui se nourrit déjà d'un travail en déplacement perpétuel, basé sur des coordonnées variables, des collaborations multinationales et polyglottes ? Et ce processus de « biennalisation internationale », comme l'appelle Néstor Garcia Canclini<sup>266</sup>, typique du cosmopolitisme du monde de l'« art global », a-t-il le même impact dans le monde cinématographique ? Ce que nous venons de dire sur les tendances du transnationalisme et de la mondialisation s'applique bien sûr aussi au septième art, qui, en tant que reflet lui-aussi des sociétés en transformation, témoigne d'un mouvement continu, de nature migratoire, comme les personnes et les cultures qui le produisent. Néanmoins, nous observerons à quel point le documentaire autobiographique diasporique en France réside beaucoup plus dans la matérialité épaisse de la frontière. Les médias audiovisuels construisent un rapport au lieu plus frontal que d'autres médias artistiques tels que la photographie, l'installation, la peinture ou la sculpture. Le transnationalisme des films est un lieu mental, une projection du Je de l'auteur, mais aussi un dépassement de frontière plus dense et direct, qui se base sur le voyeurisme des lieux traversés – paysages, maisons, autoroutes, aéroports, etc. Le voyage est le moyen exhibé de découverte ou redécouverte de l'origine du réalisateur lui-même. L'hybridité du réalisateur n'est pas à chercher dans le collage esthétique des éléments culturels de ses lieux d'appartenance, mais surtout dans ses énonciations en voix off, dans les hésitations de sa caméra face aux signes du passé

---

<sup>262</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste*, op.cit., p. 350.

<sup>263</sup> KHATIBI Abdelkébir, *L'art contemporain arabe*, op.cit., p. 42.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>265</sup> JAMESON Fredric, en conversation dans « The Seminars : The National Situation », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, op.cit., p. 19.

<sup>266</sup> CANCLINI Néstor Garcia, « Hybridization and Geopolitics of Art », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, op.cit., p. 142-145.

diasporique et dans le projet en soi d'explicitation des doutes identitaires. En outre, si les modes de production sont pour la plupart indépendants et les co-productions fréquentes, les moyens de financements constants sont tout de même recherchés dans les fonds nationaux, dans les institutions publiques et gouvernementales, marquant ainsi une économie du cinéma très nationalisée. La réception des films a un caractère également plus national (un film est identifié comme « film français ») – puisqu'elle est déterminée par les salles de diffusion, les festivals, les lieux de tournage, la langue et les corps des personnages, le titre, les mentions des génériques, etc. – que l'œuvre d'un artiste exposée temporairement dans une galerie d'une métropole internationale. Un film est avant tout identifié par le grand public par sa provenance nationale, et non par les parcours personnels de son auteur. Toutefois, malgré ces distinctions générales à prendre en considération, les films que nous allons analyser sont bien des œuvres transnationales, parce qu'ils se configurent comme un moyen de questionner directement les frontières et la possibilité-même d'un monde et d'un art global, transculturel et hybride, par ses acteurs les plus impliqués. La confession intime de la subjectivité de l'artiste met à nu une image qui ne saurait être que la synthèse de toutes les tendances évoquées jusqu'ici : l'individu cosmopolite d'aujourd'hui ressent tant le désir de non-essentialisme – avec ses désaffiliations identitaires, territoriales et culturelles – que le besoin d'authenticité, d'ancrage dans le passé et de « pèlerinage aux sources ». Les documentaires autobiographiques diasporiques mettent en avant une recherche tout à la fois de liens communautaires, de racines profondes, d'une conscience critique postcoloniale et d'attachements pluriels. L'ambiguïté contradictoire de la mondialisation restera ainsi intacte, la perspective nationale et celle transnationale étant conciliables dans les mouvements des innombrables individus en quête d'appartenance.

## 2.4 Cinémas d'autoreprésentation

Nous ne sommes pas ceux que l'on a toujours dépeints<sup>267</sup>.

Je peux parler ou regarder seulement si je suis un sujet, et pas un objet<sup>268</sup>.

Être un *sujet* signifie se percevoir en tant qu'individu agissant dans une relation de forces dans l'espace social : ne pas subir seulement le regard d'autres sujets, mais pouvoir restituer, diriger et maîtriser le regard. Une remise en équilibre de la relation scopique entre le sujet regardant et l'objet regardé. En considérant que le manque d'autoreprésentation ne fait qu'augmenter le sentiment de perte d'identité pour l'individu issu des minorités, et enraciner l'habitude à une réalité hantée par des

---

<sup>267</sup> SISSOKO Cheick Oumar, Interview (1995), cité par THACKAWAY Melissa, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2003, p.201.

<sup>268</sup> KAPLAN E. Ann, *Looking for the other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Routledge, New York, 1997, p. 155.



images univoques, il semblera évident alors que, comme Melissa Thackway l'affirme, « s'approprier la caméra devient un moyen pour se définir soi-même »<sup>269</sup>. Il ne s'agit pas seulement de renverser les représentations existantes, mais de formuler des représentations alternatives et choisir librement comment se définir et se représenter à travers un acte de libération. Il faut probablement préciser, comme le font Shoat et Stam, que :

Cela ne veut pas dire que leurs films [des réalisateurs issus des minorités] apportent une 'vérité' immaculée au lieu d'un 'mensonge' européen, mais qu'ils proposent des contre-vérités et des contre-narratives d'une perspective anticolonialiste, reprenant et ré-accentuant les événements du passé dans un vaste projet de reconfiguration et ré-désignation<sup>270</sup>.

Une opération de mise en scène de soi étant présente, s'approprier la voix et la caméra ne signifie pas forcément être dans le 'vrai' et se soustraire à la reproduction des mêmes stéréotypes, mais indique la recherche d'un positionnement paritaire fondamental pour une libre expression de sa propre image par les arts et par les médias. En suivant cette perspective anticolonialiste, il est possible d'identifier dans l'histoire du cinéma une série d'exemples très vastes et hétérogènes de 'cinémas d'autoreprésentation', qui ont en commun la construction de ces « contre-narratives » alternatives aux représentations dominantes occidentales<sup>271</sup> :

- Le *Third World Cinema* ou cinéma du Tiers Monde, ensemble qui généralement désigne notamment depuis les années 1960 – avec l'affirmation festivalière du cinéma africain ou du *Cinema Novo* brésilien par exemple – tout l'ensemble des filmographies non-occidentales.
- Le *Black Cinema* ou cinéma « noir » – dont le facteur commun est le fait que le film puisse contribuer idéologiquement à l'avancé du peuple noir engagé dans la lutte pour l'égalité sociale – qui aux Etats-Unis a produit des sous-genres déjà dans les années 1970 et en Angleterre dans les années 1980.
- Le *Third Cinema* ou « troisième cinéma » qui, en suivant les mouvements militants de libération en Amérique Latine et le manifeste de 1968 de Fernando Solanas et Octavio Getino, affirmait une alternative au cinéma dominant du « Premier » et « Deuxième » Monde. Teshome Gabriel l'a défini comme un cinéma « alternatif », « révolutionnaire », pour les « sans nom », qui « s'oppose à l'impérialisme et à l'oppression de classe dans toutes ses ramifications et manifestations », un « cinéma de la guerrilla » où le héros devient un « sujet trans-individuel et collectif »<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> THACKAWAY Melissa, *Africa Shoots Back*, op.cit., p.42.

<sup>270</sup> STAM Robert, SHOAT Ella, *Unthinking Eurocentrism*, op.cit., p.249.

<sup>271</sup> Catégorisation inspirée par le même ouvrage de Shoat et Stam.

<sup>272</sup> GABRIEL Teshome H., *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, p. 1-2 et p. 7-8.

- Le *Fourth Cinema* ou « quatrième cinéma » qui, contribuant à l'évolution de l'anthropologie visuelle, a permis à partir des années 1980 la création d'œuvres autoethnographiques par les populations indigènes, à l'instar des nouvelles productions audiovisuelles diffusées en Australie, Amérique du Nord et Amérique du Sud, appelées généralement *Indigenous Media* ou *Aboriginal Media*.

Cette distinction simplifiée de l'ensemble des cinémas « des Autres » n'acquiert du sens que si l'on se réfère encore une fois à ce que nous avons appelé la perspective nationale, c'est-à-dire dans l'optique d'une production qui se fait le porte-voix d'une revendication identitaire, afin de marquer une conscience de la différence, une authenticité à conserver. Ces cinémas refusent les représentations habituelles, avec l'objectif d'une réappropriation ou d'un révisionnisme historique. Comme le dit Jean-Marie Teno : « qu'on le veuille ou non, un Africain n'écrira pas son histoire de la même façon qu'un Européen »<sup>273</sup>. Les films assument ainsi un caractère pédagogique dans le but d'offrir aux populations nationales une proposition cinématographique locale, de pouvoir transmettre leur propre culture et, non moins important, d'habituer les occidentaux à la diversité et donc à l'antiracisme : « d'ailleurs, je pense que plus le public occidental verra des films africains, plus la notion de racisme disparaîtra, car plus on connaît quelqu'un, mieux on comprend ses aspirations et son comportement »<sup>274</sup>, souhaite une autre réalisatrice africaine, Fanta Régina Nacro. Il ne faut pas oublier l'importance de la réception, vue comme une opportunité de faire passer un message et de pouvoir apporter un changement, dans toute production dite « engagée », y compris celle diasporique proposée ici. Le projet filmique acquiert une existence symbolique, justifiée déjà à la base par sa portée politique s'adressant à une prise de position collective. L'un des points principaux qui légitime le besoin historique de devoir recourir (au moins dans une première phase de revendication) à des regroupements 'autres' – les processus de 'tiers-mondisation', ou de 'subalternisation' comme l'antiracisme et le féminisme – est constitué par leur caractère fédératif. Si la pensée postcoloniale garde une validité critique au niveau historique, malgré les accusations qui veulent qu'elle adopte un eurocentrisme sous-jacent à cause de son analyse des « périphéries » non-occidentales toujours en relation à un « centre » occidental, c'est, comme le croit David Murphy, parce qu'elle a servi aussi à forger des liens « à travers la périphérie »<sup>275</sup>. Une catégorie oppositionnelle et éminemment politique, celle des cinémas d'autoreprésentation, qui est accompagnée par une recherche d'innovation esthétique et par une variété de styles visant à forger des nouveaux codes filmiques. Parmi les esthétiques alternatives proposées après les luttes anticoloniales, qui selon Stam et Shohat mettent en

<sup>273</sup> TENO Jean-Marie, Interview (1997), cité par THACKAWAY Melissa, *Africa Shoots Back*, *op.cit.*, p.205-206.

<sup>274</sup> NACRO Fanta Régina, Interview (1995), citée par THACKAWAY Melissa, *Africa Shoots Back*, *op.cit.*, p.196.

<sup>275</sup> MURPHY David, « Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Routledge, London and New York, 2006, p. 34-35.

évidence le côté anthropophagique du détournement d'un passé à refuser et à reformuler<sup>276</sup>, particulièrement marquantes sont l'« esthétique de la faim » du manifeste de Glauber Rocha (1965) pour le *Cinema Novo* brésilien, ou le « cinéma imparfait » du manifeste de Julio Garcia Espinoza (1969) pour le cinéma cubain. Récemment l'ouvrage de Daniela Ricci a analysé les « esthétiques de la reconstruction » des cinémas des diasporas noires, qui se basent sur la déconstruction des représentations passées et sur la nécessité de refaire l'image de soi.

## 2.5 « Machine péripatétique » : cinémas diasporiques, cinémas en mouvement

Le livre le plus précieux que je possède est mon passeport<sup>277</sup>.

La conscience d'exister se rattache au sentiment de localisation. Toutefois, la sensation d'être dans le monde est également due au besoin de sortir d'un lieu conçu comme un point fixe, de circuler en actualisant une pratique qui valorise le fugace, le transitoire, les rencontres fortuites<sup>278</sup>.

Voyons maintenant comment ce phénomène d'autoreprésentation de l'altérité s'applique à la spécificité de l'hétéronyme le plus discuté des dernières décennies : le migrant. Depuis plus de vingt ans, dans l'univers anglophone des *Film Studies*, de nombreux ouvrages ont attiré l'attention sur des nouvelles catégories filmiques qui ont acquis un poids de plus en plus important et qui ont assumé différentes dénominations : *Postcolonial* / *Transnational* / *Migrant* / *Diasporic* / *Accented* / *Interstitial* / *Multicultural* / *Intercultural Cinema*. Toutes ces catégories démontrent la tendance contemporaine à la décentralisation idéologique, qui vise à mettre en cause l'opposition d'un seul Centre opposé à la Périphérie en se tournant vers des types de cinéma qui, au niveau de la production, de la diffusion, du style, de l'esthétique et de la thématique, offrent une configuration dialectique située au-delà de l'État-nation. Les chercheurs se sont rendus compte non seulement que certains thèmes comme la migration et l'identité culturelle nécessitent une approche transdisciplinaire, mais aussi que le concept de cinéma national est bien trop limité dans un monde globalisé et en transformation continue comme celui d'aujourd'hui. Si nous nous servons souvent des délimitations nationales alors – cette thèse est sur la France –, ce n'est pas pour nier la nature transnationale du cinéma des migrants, mais pour se focaliser plus concrètement sur un contexte défini et pour analyser comment la nation s'offre toujours comme pôle centralisateur. Il s'agit d'un transnationalisme en termes identitaires, politiques et culturels qui, à l'intérieur d'une configuration diasporique, met en communication le local et le global, dans une articulation plurielle du soi et du 'chez soi'. Les sujets

---

<sup>276</sup> STAM Robert, SHOHAT Ella, *Unthinking Eurocentrism*, op.cit., p. 328.

<sup>277</sup> RUSHDIE Salman (2002), cité par LOSHITZKY Yosefa, *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2010, p. 61.

<sup>278</sup> PORTO Maria Bernadette, « Circulations urbaines », in Zila Bernd, Norah Dei-Cas Giraldo (dir.), *Glossaire des mobilités culturelles*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2014, p. 61.

diasporiques n'ont plus une connexion directe avec un seul lieu, un sentiment d'appartenance ancré dans un seul environnement, mais ils vivent dans un système ouvert et souvent contradictoire de compréhension de l'espace. Horizontalité au lieu de verticalité, « network over nation »<sup>279</sup>.

Est avant tout un étranger celui, comme le dit Le Blanc, « dont les marqueurs biographiques sont considérés comme hétérogènes au récit national »<sup>280</sup>, et qui, plus que les autres personnes, est désigné dans son identité par l'image qui le précède avant de pouvoir avoir le privilège de se définir lui-même. Son statut d'a-topos, sans lieu, déraciné, désaffilié, le situe dans la frontière entre l'être et le non-être social, écartelé entre ici et ailleurs, présent et passé, dans une condition de morcellement et rupture, *in-betweenness*. Pour Julia Kristeva, « le bonheur étrange de l'étranger » s'attache, en transit, à l'absence, « le rejet d'un côté, l'inaccessible de l'autre »<sup>281</sup>. Ce qui fait écho à Sayad, qui affirme que la spécificité des immigrés est celle d'« être condamnés à osciller entre des stratégies de reconnaissance et des stratégies de subversion sans avoir les moyens ni des uns ni des autres »<sup>282</sup>. Le mouvement à travers les frontières nous oblige à observer le monde à partir d'une tension entre les temporalités et les spatialités de l'existence, en constituant une forme dialogique de savoir qui passe par la mémoire et par le sentiment d'altérité. Hamid Naficy écrit : « en donnant accès aux pays et aux cultures adjacents, les frontières sont des lieux non seulement de transition mais aussi de traduction et transgression »<sup>283</sup>. Selon Trinh T. Minh-ha le film est justement un acte de traduction, incluant des questions de pouvoir, langage, signification et résistance à la signification, « un processus à travers lequel le Soi perd ses limites fixes – une pratique de la différence troublante mais qui donne accès à un pouvoir potentiel »<sup>284</sup>. Nous pourrions dire que la migration facilite le parcours vers l'autoreprésentation. En revenant sur les nouvelles catégories citées au début du paragraphe, voyons alors quelques exemples proposés par les chercheurs.

Daniela Berghahn et Claudia Sternberg ont abordé les « films migrants et diasporiques ». Elles utilisent le terme « diasporique » comme cette thèse, pour parler plus spécifiquement de la deuxième ou troisième « génération », de ceux qui n'ont pas directement vécu la migration mais qui sont encore affectés par ses effets, à cause du milieu familial et de l'immersion dans une mémoire traumatique à la fois collective et individuelle. Selon elles, le cinéma et la migration sont deux concepts proches qui

---

<sup>279</sup> NAFICY Hamid, « On the global inter-, multi- and trans- », in Alan Grossman, Aine O'Brien (dir.), *Projecting Migration. Transcultural Documentary Practice*, Wallflower Press, London, 2007, p.XIII.

<sup>280</sup> LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors : la condition d'étranger*, *op.cit.*, p.38.

<sup>281</sup> KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, *op.cit.*, p. 13-14.

<sup>282</sup> SAYAD Abdelmalek, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Éditions du Seuil, Paris, 1999, p.363.

<sup>283</sup> NAFICY Hamid, *An Accented Cinema*, *op.cit.*, p.240.

<sup>284</sup> MINH-HA Trinh T., « Film as Translation » (1992), citée par PONZANESI Sandra, WALLER Marguerite, « Introduction », in Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller (dir.), *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, London, 2012, p. 7.

incorporent le mouvement et exemplifient la modernité. Leur point de vue est clair : « le film migrant et diasporique doit être vu – à côté de la musique – comme la plus significative et influente pratique populaire et artistique qui concerne la (auto)représentation des groupes migrants et diasporiques »<sup>285</sup>. Les thèmes filmiques sont liés à la question de la formation identitaire et à la relecture des mythes ethnocentriques et des narratives nationales de l'Europe contemporaine. Ce cinéma se situe entre le cinéma européen et le cinéma du monde et il a revitalisé, affirment-elles, la scène actuelle européenne depuis trente ans, en apportant un regard nouveau et « en mouvement » grâce à ce qu'elles appellent le « World Cinema turn »<sup>286</sup>. Bien entendu, ce 'tournant' ne doit pas être associé au terme américain, ambiguë et exotique de « world cinema », qui fait commercialement référence à toute la production de langue non anglaise, mais plutôt à un élargissement transfrontalier proche du concept d'art global dont nous avons discuté précédemment. Sandra Ponzanesi et Marguerite Waller ont traité par contre du « cinéma postcolonial », un type de cinéma dont l'attribut principal est celui d'être doté de « lentilles postcoloniales »<sup>287</sup>. Focalisés sur les relations coloniales et postcoloniales et sur la relocalisation et renégociation du pouvoir, les films qui en font partie reflètent la nostalgie, l'amnésie, la négation, l'humour et le trauma d'identités instables et coincées dans les ombres du passé. Ils témoignent d'histoires « nomadiques plutôt que théologiques », car « les grands récits se sont brisés en ouvrant l'espace pour les spécificités infinies qui réfractent des histoires plus larges et souvent réprimées, non-écrites et non-officielles »<sup>288</sup>.

Laura Marks privilègie au contraire l'expression « cinéma interculturel » pour englober « l'expression émergente d'un groupe de personnes qui partagent les enjeux politiques du déplacement et de l'hybridité »<sup>289</sup>. La chercheuse américaine prend en considération un corpus d'œuvres anglo-saxonnes de la décennie 1985-1995 de réalisateurs migrants (la plupart de la première génération) – tels que Mona Hatoum, Jayce Salloum, Rea Tajiri, Janice Tanaka, Paul Wong, etc. – favorisés par des politiques de financement public adressées aux « minorités visibles » aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni. Des œuvres d'artistes pour la majorité jeunes, indépendants, souvent amateurs, qui puisent dans les tendances intellectuelles de l'époque, mêlant féminisme, psychanalyse, sémiotique et postcolonialisme, et traitant, beaucoup plus que notre corpus diasporique français, des thèmes de la race, du genre et de *queerness*. Un changement artistique interculturel donc,

---

<sup>285</sup> BERGHAHN Daniela, STERNBERG Claudia « Introduction », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, London, 2010, p. 2.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>287</sup> PONZANESI Sandra, WALLER Marguerite, « Introduction », *op.cit.*, p.1.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.12 et p.9.

<sup>289</sup> MARKS Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, 2000, p. 2.

entre-deux, mais aussi pluriel, multiculturel, selon Dayna Oscherwitz, qui identifie des « narratives multiculturelles » dans les récits postcoloniaux contemporains qui s'engagent à redéfinir le passé en termes d'absence, de rupture, et à repartir d'une nouvelle connexion vers les communautés plus petites et locales afin de réinscrire l'immigration au sein d'une identité collective<sup>290</sup>. Mais le cinéma est aussi « un art métis », en accord avec la formulation plus française de Philippe Dewitte, car « les cinéastes sont des transfuges artistiques... »<sup>291</sup>. Tous ces cinémas constituent un processus en devenir dans le signe de l'hybridation culturelle et du dépassement des frontières, dont les œuvres seraient alors dans de nombreux contextes, en employant la définition d'Alexie Tcheuyap, des « films postnationalistes »<sup>292</sup>.

À la différence des cinémas d'autoreprésentation 'des Autres', la rupture avec la perspective nationale est évidente dans tous ces exemples de reconfiguration des frontières de l'expression migrante. La dimension transfrontalière, comme nous disions par rapport à l'art global, se fonde sur la possibilité de trouver des nouveaux moyens de traverser, habiter, interroger, traduire et décrire la frontière, dans son sens physique, symbolique et intérieur. L'artiste transnational, dans son mouvement influençant ses représentations, ne peut qu'adopter alors des véritables « visions de frontière »<sup>293</sup>. Cela acquiert une connotation explicitement politique chez John Hess et Patricia R. Zimmermann, qui ont proposé un « manifeste des documentaires transnationaux » comme acte radical et utopique d'insertion des pratiques filmiques dans l'espace public local et global, et d'affirmation de la différence dans « les nouveaux ordres du monde »<sup>294</sup>. Dans leur ouvrage sur le « cinéma transnational », Elizabeth Ezra et Terry Rowden intègrent les nouvelles esthétiques et narratives transnationales du cinéma dans la circulation et dans l'interconnexion sans précédents de la mondialisation, comprise à la fois dans sa tendance hégémonique (l'influence globale du modèle industriel hollywoodien) et contre-hégémonique (les ramifications indépendantes entre pays postcoloniaux)<sup>295</sup>. Il y a donc une ambiguïté de fond dans la référence au national de la perspective transnationale, parce qu'elle se base d'un côté sur la dissolution de la souveraineté des États-nations et de l'autre sur la fortification internationale des discours et des missions nationalistes. La mobilité diasporique s'installe exactement dans cette ligne de partage entre une logique encore nationale et

---

<sup>290</sup> OSCHERWITZ Dayna, *Past Forward. French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010, p.104-105.

<sup>291</sup> DEWITTE Philippe, « préambule », in Guy Hennebelle, Roland Schneider (dir.), *Cinéma métis, de Hollywood aux films beurs*, CinémAction, n°56, 1990, p. 5.

<sup>292</sup> Cfr. TCHEUYAP Alexie, *Postnationalist African Cinemas*, Manchester University Press, Manchester, 2011.

<sup>293</sup> Cfr. KAZECKI Jakub, RITZENHOFF Karen A., MILLER Cynthia J., *Border Visions. Identity and Diaspora in Film*, The Scarecrow Press, Plymouth UK, 2013.

<sup>294</sup> HESS John, ZIMMERMANN Patricia R., « Transnational Documentaries: A Manifesto », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema*, op.cit., p. 103.

<sup>295</sup> EZRA Elizabeth, ROWDEN Terry, « General Introduction: What is Transnational Cinema ? », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema*, op.cit., p. 1.

binaire (la question qui perturbe encore les transnationaux : « au final, je me sens plus de telle nationalité ou de telle autre ? ») et une dimension cosmopolite réelle mais pas très cernable. Le rapport à l'origine est un horizon qui fait planer, chez le sujet diasporique, l'illusion d'une seule appartenance nationale possible. Comme nous le verrons aussi dans les documentaires autobiographiques diasporiques de notre corpus, « la perte et la déterritorialisation sont souvent représentés non pas comme des états transitoires dans le chemin du sujet transnational vers la transcendance ou la tragédie, mais comme des conditions plus ou moins permanentes »<sup>296</sup>. La diaspora étant en même temps destructive dans sa conscience de l'absence, et productive dans son exigence de création et de reconstruction, les films des réalisateurs diasporiques essaient de trouver des moyens de traduction audiovisuelle de cet état de transition permanente. En absence d'identité 'naturelle' ou au moins d'un sens naturel d'appartenance, le sujet est obligé à chercher et à renégocier des nouveaux 'chez soi', instables, multiples ou en tout cas jamais confinés aux limites géographiques d'une nation.

Dans le cadre de cette dynamique, Andrew Higson intervient en poursuivant que « toutes les nations sont en quelque sorte diasporiques. Elles sont forgées dans la tension entre unité et division, entre *home* et *homelessness* »<sup>297</sup>. De cette manière il élargit l'idée de nation, non plus vue dans son seul spectre géopolitique comme vecteur d'appartenance, d'identification et de projection d'un individu envers un territoire donné. En dépit de ce dernier, l'identité nationale est beaucoup plus ancrée dans les liens culturels et identitaires construits entre l'individu et ce qu'il perçoit comme sa communauté, et dans ce sens elle peut être prolongée dans un espace au-delà des frontières nationales, comme le démontre l'attachement diasporique au mythe de l'origine. Les diasporas peuvent alors se considérer à l'instar de nations déterritorialisées, lorsque la dispersion et la distance du territoire d'origine contraignent à transférer les liens communautaires dans un autre espace national. Le sentiment d'appartenance ne dépendant pas de la position géographique, l'idée de nation est ainsi dépassée seulement pour exprimer tant sa fragmentation que sa transformation, afin de reconstruire une continuité et un enracinement à distance. Prolongement idéal qui, à notre avis, ne s'arrête pas à la projection symbolique de l'ancrage national dans un autre espace diasporique (pensons par exemple aux différentes « Chinatown » et « Little Italy » éparpillées dans le monde), mais est à voir également dans les formes coloniales et néocoloniales d'imposition de l'identité nationale dans un ailleurs dominé (la « Francophonie » est aussi un exemple d'élargissement de la culture et du pouvoir d'une nation dans un réseau multiple de territoires éloignés). Higson affirme que même ce qui est considéré traditionnellement être le cinéma national – supposé obéir à l'identification avec ses limites

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>297</sup> HIGSON Andrew, « The Limiting Imagination of National Cinema », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema*, *op.cit.*, p.16.

géographiques – finalement est en soi déjà transnational lorsqu’il atteint des communautés diasporiques ou d’autres publics grâce à la diffusion massive à l’étranger et à son influence internationale<sup>298</sup>.

Le mouvement et la migration concernent donc la réception des films et les aspects majeurs de l’appartenance transfrontalière, mais ils sont constitutifs également du médium cinématographique en soi. Dans ce passage des « communautés imaginées » nationales d’Anderson aux « communautés affectives » transnationales d’Appadurai qui agissent et se fédèrent dans le processus de délocalisation, Alisa Lebow souligne aussi, comme l’anthropologue indien, la reconnexion possible des mondes et des personnes à travers les technologies et les médias. Les ethnoscares habités par les communautés migrantes sont caractérisés par une « hypermobilité »<sup>299</sup> qui fait circuler les individus ainsi que les dispositifs capables de les mettre en contact (le film, la vidéo, le téléphone, le chat, l’appel-vidéo, etc.). Les films diasporiques se servent de ces derniers pour pouvoir réduire les distances et manifester l’illusion de la présence de l’absent. Selon Lebow, le cinéma est au cœur de ce phénomène de déstabilisation territoriale et culturelle, car la caméra représente une « machine péripatétique de migration », un symbole de mouvement et de modernité qui « catalyse et/ou mime un état perpétuel de mobilité »<sup>300</sup>. Nous verrons à quel point effectivement cette « machine péripatétique » est omniprésente dans les déplacements des sujets diasporiques et comment la possibilité de filmer et d’approcher la réalité par l’image est un élément décisif dans le choix et dans l’expérience de voyage, de façon positive ou négative. En revenant encore plus à la base, W.J.T Mitchell rappelle que la migration est partie prenante de la nature-même des images, qui se déplacent d’un lieu à un autre, d’une culture à une autre et d’une iconographie à une autre : « le problème de la migration est structurellement et nécessairement lié à celui des images. La migration n’est pas un simple contenu représenté par les images, mais elle est un aspect constitutif de leur vie, central à l’ontologie des images en tant que telles »<sup>301</sup>.

À cet ensemble polyvalent de cinémas diasporiques, migrants, postcoloniaux, interculturels, multiculturels, transnationaux, à quelle définition correspondre-t-il le réalisateur en rapport avec la nation d’origine et la nation d’accueil ? Nous garderons ici l’expression « diasporique » afin de décrire, comme déjà mentionné, le transnationalisme et le transculturalisme de l’artiste dans le cadre de sa relation identitaire et mémorielle au passé familial diasporique. Nous pourrions aussi employer le mot « migrant » lorsque nous nous référerons avant tout à une expérience migratoire vécue à la

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>299</sup> LEBOW Alisa, « The Camera as Peripatetic Migration Machine », in Alisa Lebow (dir.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Columbia University Press, New York, 2012, p. 229.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>301</sup> MITCHELL W.J.T., *Seeing Through Race*, Harvard University Press, Cambridge, 2012, p. 127.



première personne, et « exilé » lorsque cette expérience a été causée par un événement de force majeure. Cependant, nous trouvons naturellement plusieurs formulations possibles pour définir un cinéaste de manière non-nationale. Ici de suite, nous proposons, afin de continuer la mise en contexte historico-théorique de nos recherches, les distinctions principales présentées par Hamid Naficy dans son travail sur le cinéma de la diaspora iranienne<sup>302</sup> (Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, p.392-399) :

- *Exilic Filmmakers* : réalisateurs qui ont quitté leur pays volontairement ou involontairement, mais qui gardent un désir de retour très puissant, étant donné leur impossibilité de rentrer au pays. Naficy parle de « cinéma de déni et de panique » parce que les personnages sont physiquement en exil, mais mentalement chez eux, désavouant l'exil.
- *Diasporic Filmmakers* : la diaspora est aussi traumatique que l'exil, mais elle est toujours collective et repose parfois sur la possibilité de nouvelles opportunités. Si l'exil a un rapport plus exclusif et vertical avec l'identité nationale, la diaspora est pluri-localisée et multilatérale : les réalisateurs peuvent voyager et insistent davantage sur les aspects identitaires de leurs communautés.
- *Émigré filmmakers* : les réalisateurs deviennent résidents du pays d'accueil après une période d'adaptation et manifestent un attachement mineur au pays d'origine. Ils font des films qui normalement se détachent des thématiques liées au pays d'origine, en se concentrant sur l'ici et maintenant.
- *Ethnic Filmmakers* : il s'agit selon Naficy des réalisateurs nés dans le pays d'adoption des populations exilées, diasporiques ou émigrées. Des sujets multiculturels à l'identité du trait d'union (*hyphenated*), qui ont un rapport de seconde main et toujours plus éloigné avec le pays d'origine, véhiculé seulement par la mémoire et par l'imaginaire.
- *Cosmopolitan Filmmakers* : ils ne se sentent pas rattachés à l'idée de nation, puisqu'aucun lieu n'est leur maison. Ils soulignent leur individualité « en route » et en transformation et ils rejettent l'identité du trait d'union (donc la double appartenance). Ils font généralement moins des films sur leur pays d'origine que sur des sujets universels.

Naficy précise bien évidemment qu'il s'agit de catégories de passage, non permanentes et jamais hermétiques, car un même réalisateur peut traverser dans sa vie plusieurs étapes par rapport à son identification. Sa catégorisation se fonde majoritairement sur une distinction entre une « rooted modality » – une identité essentialiste, nationaliste et binaire, avec une relation verticale de descendance avec le pays d'origine – et une « routed modality » – une identité multiple, fragmentée

---

<sup>302</sup> NAFICY Hamid, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4. The Globalizing Era, 1984-2010*, Duke University Press, Durham and London, 2012, p. 392-399.

et globale, avec une relation horizontale de consentement avec le pays d'adoption<sup>303</sup>. Une division qui coïncide à peu près avec la nôtre entre perspective nationale et perspective transnationale, et que le chercheur postcolonial iranien associe également à deux directions opposées : la première vers la modernité et la deuxième vers la postmodernité. Or, cette thèse essaie de nuancer cette distinction dans la tentative de restituer le plus possible la complexité de la relation entre la perspective nationale et la perspective transnationale, *rooted* et *routed*, à cause des nombreuses tensions évidentes, mais aussi des rapprochements ambivalents entre les temporalités et les spatialités différentes de l'origine et du pays d'accueil, de l'individu et de la collectivité diasporique. Si les descendants d'immigrés sont appelés « ethnic filmmakers » par Naficy et considérés de plus en plus éloignés de l'origine, les documentaires autobiographiques diasporiques vont témoigner un besoin d'harmonisation majeure, qui met en communication également les exigences des « diasporic » et des « exilic », sans adopter une posture de rejet net, typique des « émigrés » et des « cosmopolitan ».

Dans tous les cas, le facteur commun à tous ces réalisateurs, selon Naficy, est celui d'être « accentués » (*accented filmmakers*), car sa théorie est basée sur ce qu'il appelle l'*Accented cinema*, « à la fois un cinéma de l'exil et un cinéma en exil »<sup>304</sup>. L'« accent » de ce cinéma vient de sa marginalité, originalité, indépendance et hybridité, en opposition à un cinéma occidental qui s'auto-considère comme normatif et sans accent. On peut bien sûr trouver des variations, des tensions et des codes singuliers, mais, « même si dans l'exil et la diaspora il n'y a rien de commun, les personnes déterritorialisés et leurs films partages certaines caractéristiques »<sup>305</sup>. Le style des films « accentués » est fragmenté, liminal, multilinguistique, épistolaire et autoréflexif, les thèmes sont le voyage, l'historicité, l'identité, le déplacement, et le mode de production et de diffusion est collectif et « interstitiel », dérivant principalement de systèmes alternatifs, *low-budget*, indépendants et festivaliers (une économie difficile qui les a parfois poussé à passer au long-métrage commercial ou aux installations multimédias). Les réalisateurs « accentués » en outre placent souvent l'autoreprésentation à l'intérieur d'un discours interconnecté, de solidarité entre minorités : voir par exemple les films de Trin T. Minh ha sur l'Afrique – *Reassemblage* (1982) et *Naked Spaces – Living is Round* (1985) –, ou le film de l'iranienne Marva Nabili sur la communauté chinoise à New York – *Nightsongs* (1984). C'est précisément l'expansion du soi vers la pluralité qui détermine également ce que Naficy appelle la « politique du trait d'union »<sup>306</sup> (l'*hyphen* déjà mentionné, comme dans l'expression « franco-algérien ») des migrants, une identité marquée à la fois par une rupture et une continuité, une verticalité et une horizontalité, une relation avec l'origine que beaucoup de cinéastes

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>304</sup> NAFICY Hamid, *An Accented Cinema*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p.15.

ont questionné de façon critique, comme tous les réalisateurs de notre corpus. La pluralité – identitaire, linguistique, spatiale – marque donc tous ces types de cinéma dont nous avons parlé dans ce paragraphe et fait écho, en s'appuyant sur la mémoire, à une circularité des voix et des narrations et à un aller-retour dans les temps et les territoires de l'expérience migratoire. Il s'agit de partir de la micro-histoire de l'individu afin de recartographier la macro-histoire de l'imaginaire diasporique. L'image devient une trace d'un langage qui cherche son destinataire et son interlocuteur. Non seulement alors, comme le fait remarquer Gayatri Spivak, il faut se demander « le subalterne peut-il parler ? »<sup>307</sup>, mais aussi, comme le fait Hamid Naficy, « le subalterne peut-il être écouté ? »<sup>308</sup>.

## 2.6 Images migrantes à travers l'Europe : trajectoires filmiques

Si tu veux raconter des histoires jamais racontées, si tu veux donner la voix aux sans voix, il faut que tu trouves un langage<sup>309</sup>.

Tandis qu'aux Etats-Unis, en raison de leur histoire et de leur structure sociale, les immigrants ont contribué à plusieurs niveaux à la culture du pays et la discrimination se joue plutôt entre ceux qui 'réussissent' et ceux qui ne 'réussissent' pas, les différentes cultures nationales modernes n'ont jamais permis cela en Europe. Dans le grand conteneur de « Babel-Hollywood »<sup>310</sup>, les cinéastes en exil trouvaient le succès artistique à travers une assimilation culturelle et construisaient eux-mêmes le classicisme hollywoodien dominant, mais dans le plus décentralisé cinéma européen, les nouveaux réalisateurs issus de la migration ont joué par contre un rôle beaucoup plus liminal, invisible et moins reconnu. Loshitzky, en parlant des films réalisés par les migrants en Europe, souligne pourtant leur caractère novateur :

En tant que forme d'autoreprésentation, ces films ne sont pas affectés par la xénophobie, ni par l'idéalisation ou l'exotisation qui souvent caractérisent les films réalisés par les 'extérieurs'. Ce sont des films diasporiques qui utilisent à la base les formes filmiques occidentales pour parler à une audience mixte à partir d'une culture non-occidentale. En tant que films hybrides, ils performant la disjonction typique des ethnies dans un état de transition culturelle et révèlent le processus d'exclusion par lequel les nations et les identités sont formées. (...) Le 'problème de l'autre' dans ces films est présenté de l'intérieur, du point de vue de l'autre lui/elle-même, en négociant si et comment garder son identité à l'intérieur d'une culture dominante<sup>311</sup>.

En ce qui concerne les modes de transmission de l'exil, plusieurs formes adoptées par les cinéastes, comme l'épistolaire (mails, lettres, vidéos, téléphones, messages), peuvent évoquer le désir de

---

<sup>307</sup> Cfr. SPIVAK Gayatri C., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, op.cit.

<sup>308</sup> NAFICY Hamid, *An Accented Cinema*, op.cit., p.11.

<sup>309</sup> RUSHDIE Salman, cité par ARROYO José, « Look Back and Talk Back: The Films of Isaac Julien », in Michael T. Martin (dir.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence and Oppositionality*, Wayne State University Press, Detroit, 1995, p.320.

<sup>310</sup> OMS Marcel, « Babel-Hollywood », in Guy Hennebelle, Roland Schneider (dir.), *Cinéma métis*, op.cit., p.28.

<sup>311</sup> LOSHITZKY Yosefa, *Screening Strangers*, op.cit., p. 9.

construire des ponts de communication dans l'absence, la claustrophobie et la distance. Ces formes de langage sont en outre typiquement situées dans certains lieux de passages, tels que les frontières, les aéroports, les hôtels, les trains, les ports et les prisons. La « machine péripatétique » de la caméra représente l'entre-deux de l'auteur dans sa quête en mouvement, comme nous l'observerons clairement dans notre filmographie. En général, dans tous les cinémas – de représentation ou d'autoreprésentation – qui abordent la migration, nous retrouvons des typologies narratives récurrentes : amitiés interculturelles entre personnages marginaux comme allégorie des mécanismes d'inclusion et exclusion de la société, zones de contact et zones de transit et de fuite, forte présence de l'adolescence et de la criminalité. La nouveauté, qui dépasse la dénonciation, est arrivée notamment à travers la deuxième génération, qui a renouvelé les représentations de la diaspora, dans un positionnement souvent décalé par rapport à la génération des parents. Dans les films de fiction, notamment dans les comédies, la famille d'origine étrangère est vue par les enfants nés dans le pays d'accueil comme le symbole d'une culture statique, hypocrite et obsessive qui s'oppose à l'assimilation à la norme occidentale, libérale et moderne. Cela est visible par exemple en Angleterre dans *East is east* (Damien O'Donnell, 1999), en Italie dans *Alì ha gli occhi azzurri* (Claudio Giovannesi, 2012), et en France dans *Salut cousin!* (Merzak Allouache, 1996). Dans les documentaires, au contraire, comme nous le constaterons dans l'analyse des films de cette thèse, la famille est un moyen d'ancrage identitaire qui est questionné de manière beaucoup plus positive par rapport à l'idée omniprésente d'origine. De par sa dimension autobiographique qui naît d'une quête identitaire de l'auteur, le documentariste se positionne de façon normalement plus conciliatoire ou en tout cas disposée à la confrontation et à la mise en doute, par rapport à la transmission culturelle et identitaire de la famille et de l'origine. Selon le réalisateur franco-algérien Mohamed Benayat, la double appartenance représente en tout cas un avantage pour l'individu aussi bien que pour la création artistique européenne : « je le dis très honnêtement et sans prétention : l'art en Europe ne peut évoluer que grâce à des gens comme nous »<sup>312</sup>. Quelles trajectoires filmiques peut-on observer en Europe de la part des sujets diasporiques ?

En Allemagne, si dans les années 1970 et 1980 les *gastarbeiter* étaient représentés de façon 'habituelle' en suivant les tropes communs, à partir de la fin des années 1980 la plus grande communauté étrangère existante, celle turque (qui compte actuellement plus de 1,7 millions de résidents légaux) a favorisé le développement d'un véritable cinéma turco-allemand qui a su raconter son expérience diasporique de manière subjective. De cette génération font partie entre autres Tevfik Baser – qui avec le claustrophobe *40 qm Deutschland* (1986) a signé le premier film d'un immigré

---

<sup>312</sup> BENAYAT Mohamed, « Entre l'enfance et l'errance », in Guy Hennebelle, Roland Schneider (dir.), *Cinémas métis*, op.cit., p. 162-163.

turc en Allemagne –, Thomas Arslan, Yilmaz Arslan, le kurde Yuksel Yavuz – dont le film *Kleine Freiheit* (2003) restitue à la fois un regard autoethnographique et un sous-texte homosexuel – et Fatih Akin, qui a obtenu une reconnaissance internationale grâce à *Head on*, Ours d'or au festival de Berlin en 2004. En Suède, Josef Fares, cinéaste d'origine libanaise émigré à dix ans, a atteint le succès avec la comédie *Jalla ! Jalla !* (2000) et son film plus autobiographique *Zozo* (2005). Dans le cinéma hollandais, ce n'est pas la communauté postcoloniale de l'Indonésie et du Suriname, mais plutôt la présence marocaine plus faible – Albert ter Heerdt, par exemple, avec une comédie qui joue avec les stéréotypes sur les étrangers, *Shouf Shouf Habibi* (2004) – à avoir eu l'impact majeur, à travers ce que Jalene Betts a défini comme le *Mocro Cinema* (« mocro » est le mot en argot néerlandais pour « marocain »)<sup>313</sup>. En Belgique, Taylar Barman, Belge d'origine turque, et Mourad Boucif, Belge d'origine marocaine, avec *Au-delà de Gibraltar* (2001), et Rodrigo Litorriaga, d'origine chilienne, avec *C'est l'histoire d'un belge* (2003), ont traité de la jeune génération « maroxelloise » (terme qui indique la contraction de « marocain » et « bruxellois »).

L'Espagne, la Grèce et l'Italie, selon Isabel Santaolalla, partagent un parcours commun dans le passage difficile de la représentation à l'autoreprésentation des migrants :

Une préférence initiale dans les respectives industries pour des narratives focalisées sur le 'problème social' et des histoires de victimisation, principalement tournées en contextes métropolitains, et souvent mettant en valeur le rôle du migrant ; un mouvement suivant vers un ensemble plus varié de choix narratifs et esthétiques, en décrivant les migrants non plus seulement ou prioritairement comme des victimes mais en les mettant en contexte dans une série plus large d'espaces publics et privés ; et, éventuellement, l'émergence d'autoreprésentations de la part de réalisateurs migrants ou diasporiques visant à normaliser, célébrer et/ou dé-ghehettiser les histoires des minorités ethniques<sup>314</sup>.

En Grèce, Constantine Giannaris a par exemple réalisé un film, *Garçons d'Athènes* (1998), sur les pontiques, russes d'origine grecque émigrés à Athènes, considérés comme des étrangers et laissés dans les banlieues en conditions dégradées. En Espagne et en Italie, à partir des années 1990, lorsque les arrivées des bateaux des migrants par la Méditerranée sont devenues massives, de nombreux cinéastes se sont intéressés à la question de l'immigration et aux effets de la différence culturelle et de la marginalisation sociale. L'accès au moyen de représentation demeure limité dans ces pays, en rendant quasiment invisible un cinéma d'autoreprésentation, mais nous pouvons signaler en Espagne le réalisateur égyptien Basel Ramsis, engagé dans différentes questions du monde arabe, et en Italie Ferzan Ozpetek, cinéaste turque naturalisé italien et devenu célèbre à partir de *Tableau de famille*

---

<sup>313</sup> BETTS Jalene, « Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration », *Macalester International*, Vol. 22, n° 1/8, 2009, 27-52.

<sup>314</sup> SANTAOLALLA Isabella, « Body Matters: Immigrants in Recent Spanish, Italian and Greek Cinemas », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion*, op.cit., p.153.

(2001), et Dagmawi Yimer, documentariste éthiopien débarqué à Lampedusa en 2006 et très actif grâce au réseau associatif de la péninsule.

Un regard particulier doit être adressé aux exemples de l'Angleterre et de la France, pays qui, par la portée, l'ancienneté et la variété de leur immigration, ont été le territoire de conflits de représentation cinématographique qui ont fait l'objet de nombreux débats et études. En Angleterre, où l'on parle d'un Black British Cinema et d'un British Asian Cinema, la centralité d'un discours sur la race, en tant que catégorie discursive et non pas biologique, a porté les communautés minoritaires, même si divisées à l'intérieur, à poursuivre une action commune qui a défini ce qui a été appelé « cinema of duty »<sup>315</sup>. Mais ce sont les collectifs des années 1980 – Black Audio Film Collective, Ceddo Film and Video Production et Sankofa Film and Video Collective pour la communauté noire, et Retake Film and Video Workshop pour la communauté sud-asiatique – qui ont déterminé le véritable essor du cinéma d'autoreprésentation anglais. *Handsworth Song* (1986) de John Akomfrah, *Territories* (1984) et *Passion of Remembrance* (codirigé par Maureen Blackwood, 1986) d'Isaac Julien, sont les exemples majeurs, au style densément poétique et hybride, intime et fragmenté. Ouvertement inspirés au niveau théorique par les débats postcoloniaux animés par Homi Bhabha, Stuart Hall et Paul Gilroy, ils rattachaient d'ailleurs l'esthétique à la politique dans un mouvement expérimental *low budget* qui, s'engageant sur des thèmes tels que la race, les classes, les *genders* et l'orientation sexuelle, trouvait ses racines dans la reconfiguration identitaire. Naficy écrit : « aucun autre cinéma est si irrévocablement impliqué dans la définition et la redéfinition à la fois individuelle, commune et nationale. Par ailleurs, aucun autre cinéma est si intimement politique, même s'il peut ne pas concerner la politique »<sup>316</sup>.

En France, à partir déjà de la fin des années 1960 et du début des années 1970, avec par exemple *Soleil O* (Med Hondo, 1967) et *Nationalité : Immigré* (Sidney Sokhona, 1975), des cinéastes africains ont posé leur regard sur la question de l'immigration, et jusqu'aujourd'hui ce sont nombreux, même si évidemment minoritaires, les titres des œuvres signées par des réalisateurs étrangers basés ici. Cependant, nous pouvons affirmer que le plus grand phénomène d'autoreprésentation en France est constitué par le Cinéma Beur, qui s'est défini dans les années 1980, mais qui était déjà présent dans les années 1970 autour d'un ensemble de cinéastes d'origine maghrébine migrés ou nés dans l'Hexagone. Le Cinéma Beur s'est développé notamment, comme les collectifs britanniques, à la suite des émeutes urbaines dans les banlieues causées par la croissance des conflits sociaux et de l'intolérance raciale (incarnée politiquement par le Front National) au début des années 1980, période

---

<sup>315</sup> MALIK Sarita, « The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion, op.cit.*, p.135.

<sup>316</sup> NAFICY Hamid, *An Accented Cinema, op.cit.*, p.94.

marquée en France par la révolutionnaire « marche Beur » en 1983 de Marseille à Paris. Au contraire des groupes anglais, par contre, le Cinéma Beur n'est pas collectif dans sa production et dans sa diffusion (l'un des rares collectifs était par exemple le *Mohammed Collective*, basé à Vitry-sur-Seine, qui a produit des courts-métrages en Super 8 comme *Zone Immigré* en 1981), mais plutôt un ensemble d'œuvres ne revendiquant aucune appartenance commune. Le terme et le concept de Cinéma Beur, paru dans le *Cinématographe* pour la première fois en juillet 1985, a connu beaucoup plus de succès auprès de la critique étrangère que de celle française, et plusieurs parmi ces cinéastes ont déclaré ne pas aimer être désignés réalisateurs « émigrés ou immigrés », en préférant paraître parmi les « cinéastes français ». Une autre différence par rapport aux collectifs britanniques est celle d'une dépolitisation apparente : au lieu de reprendre la lignée explicitement militante et expérimentale du *Third Cinema*, les films « Beurs » vinrent vers un cinéma plus désengagé, narratif et linéaire qui préfère la formule de la comédie dramatique, réaliste et populaire, d'où se dégage une lecture politique plutôt par le biais du ton tragicomique des aventures des marginaux. À partir des années 1970, en suivant plusieurs générations, de nombreux films ont raconté la vie quotidienne des immigrés maghrébins (notamment algériens) en France et spécialement à Paris : *Mektoub* (Ali Ghalem, 1970), *Les Ambassadeurs* (Naceur Ktari, 1976), *Ali au pays des mirages* (Ahmed Rachedi, 1979), *La Thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1985), *Le Thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985), *Bâton Rouge* (Rachid Bouchareb, 1985), *Salut cousin !* (Merzak Allouache, 1996), *La Faute à Voltaire* (Abdellatif Kechiche 2000), *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (Rabah Ameur-Zaimèche, 2001). L'œuvre qui a fait la fortune internationale du Cinéma Beur est un drame en noir et blanc, beaucoup plus radical que les autres titres précédents, *La Haine*, de Mathieu Kassovitz, lauréat à Cannes en 1995. Le film, qui a déclenché un certain « cinéma de banlieue » concentré sur la marginalisation urbaine et sur la discrimination des minorités visibles, met en scène le conflit violent entre le centre et la périphérie comme facteur d'exclusion et de contrôle social. Les protagonistes de *La Haine* sont un trio Black/Blanc/Beur, multiracial et multi-religieux, formé par un Noir, un Arabe et un Juif, résidents d'une cité et amis d'un jeune gravement blessé par un policier français et qui doit être vengé. Leur « haine » est celle des *outsiders*, qui combine la frustration et la revanche. Étant donné que Kassovitz, l'auteur, est un Blanc français juif essentiellement extérieur à la banlieue – et pour cela il a été attaqué par les réalisateurs du Cinéma Beur – le travail d'autoreprésentation en l'occurrence concerne plutôt le Juif du film, Vinz, qui d'ailleurs est le protagoniste et le moteur de l'intrigue. Ce personnage, le plus vulnérable et violent du trio, est totalement guidé par le désir de combler une impuissance et se fait porteur des envies potentielles de toutes les minorités. En dressant un portrait visiblement postcolonial de la France, le film désigne la

banlieue comme un espace transnational et multiethnique, qui défie l'espace centrale et hégémonique de l'État.

Nous pouvons noter que tous ces cinéastes cités sont des hommes, mais il existe bien sûr, comme le dit Sujata Moorti, « un mode féminin » d'imaginer la diaspora<sup>317</sup>, ou un « post-Third Worldist feminism », comme le théorise Ella Shohat<sup>318</sup> : un féminisme qui, au contraire de celui eurocentrique, revendique la responsabilité de localiser les diverses oppositions et oppressions de manière à articuler une histoire contextualisée des femmes. Dans toute l'Europe nous trouvons des femmes diasporiques réalisatrices, telles que par exemple : en France, d'origine maghrébine, Rachida Krim, Yamina Benguigui et Zakia Tahiri ; en Grande Bretagne, d'origine caribéenne, Maureen Blackwood et Martine Attile, et d'origine indienne, Gurinder Chada ; en Allemagne, d'origine turque, Serap Berrakkarasu, Ayse Polat, Seyhan Derin, et d'origine italienne, Angelina Maccarone ; en Suisse Andrea Staka, d'origine balkanique. Dans les documentaires autobiographiques diasporiques réalisés en France que nous allons analyser, la moitié des cinéastes sont des femmes.

Si ce chapitre a donc mis en place les instruments pour comprendre les enjeux contemporains de l'autoreprésentation en situation transnationale et diasporique, le prochain chapitre introduira la dimension documentaire et autobiographique choisie pour analyser la crise identitaire du sujet diasporique.

---

<sup>317</sup> MOORTI Sujata citée par TARR Carrie, « Diasporic Women Film-Makers in Western Europe », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion*, op.cit., p.192.

<sup>318</sup> SHOHAT Ella, « Post-Third -Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema » in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema*, op.cit., p.40.



### CHAPITRE III

#### Une politique de l'intime : le documentaire autobiographique



Comme le sable (Odile Magniez, 2006)

### 3.1 Autobiographie et cinéma

Le corpus cinématographique à travers lequel cette recherche cherche à mettre en relation les dynamiques conséquentes à l'immigration en France et celles évoquées par rapport à l'autoreprésentation du sujet diasporique est constitué par un ensemble de documentaires relevant du genre « autobiographique » ou « à la première personne ». Je commencerai d'abord par définir les caractéristiques principales de ce genre pour ensuite l'articuler, en empruntant les termes à Alisa Lebow<sup>319</sup>, dans les sous-genres « à la première personne du singulier » (journal, autoportrait) et « à la première personne du pluriel » (portrait de famille), avant de passer successivement à l'analyse spécifique de la filmographie française relative au sujet diasporique. L'analyse successive démontrera comment le genre que nous présentons ici, le documentaire autobiographique diasporique, combine les enjeux des cinémas diasporiques, migrants, postcoloniaux décrits dans le chapitre précédent et ceux du documentaire autobiographique dont nous allons parler dans ce chapitre. L'articulation quantitative grammaticale du genre autobiographique (première personne du singulier et du pluriel), empruntée temporairement dans ce chapitre, sert avant tout à introduire un aspect structurant de la quête identitaire du sujet : l'élargissement de l'individu au collectif, du Je au Nous. L'autoreprésentation d'une vie est intrinsèquement variable et élastique, dépendante de la recherche personnelle de l'auteur, qui peut parler de son passé tout autant que de ses proches, de sa communauté ou d'un événement plus ou moins lointain, en mettant au cœur du récit sa personnalité et ses impressions, ou en laissant la dimension autobiographique transparaître plus en filigrane. Il est nécessaire de rendre compte, cependant, d'une définition de l'individu, et surtout du sujet diasporique, qui ne peut pas se construire sans passer par l'identité et la mémoire familiale.

Dans sa définition de l'autobiographie, Philippe Lejeune met l'accent sur la « vie individuelle » relatée par le « récit rétrospectif (...) qu'une personne réelle fait de sa propre existence »<sup>320</sup>. Toutefois, la (con)fusion entre le soi et l'autre et le prolongement du Je vers le Nous ont toujours été parmi les plus grandes difficultés de la catégorisation du genre autobiographique. Par exemple, Didier Coste l'atteste lorsqu'il explique que, dans le récit autobiographique et dans l'« auto-analyse », « autobiographie et biographie sont indissolublement liées »<sup>321</sup>. La division entre « première personne du singulier » et « première personne du pluriel » restera alors purement descriptive dans ce chapitre, en guise de présentation des enjeux généraux, pour ensuite se dissiper

---

<sup>319</sup> LEBOW Alisa, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, op.cit.

<sup>320</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1996 (1<sup>o</sup> éd. 1975), p. 14.

<sup>321</sup> COSTE Didier, « Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire », in Claudette Delhez-Sarlet, Maurizio Catani (dir.), *Individualisme et autobiographie en Occident*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, p. 250.

dans une articulation thématique lors de l'analyse filmique. Un dérivé des genres classiques de la littérature – autobiographie, journal intime, journal de voyage, mémoires, essai – et de l'art – autoportrait – est certainement affirmable pour les formes filmiques « à la première personne », mais il n'est pas aisé de trouver des limites nettes à ces genres. Nous pouvons nous en tenir à l'explicitation du genre contenue dans le titre ou dans les commentaires, comme le fait Laura Rascaroli<sup>322</sup>, ou ne prendre en considération qu'un genre spécifique qui semble prééminent dans une œuvre, comme le journal ou l'autoportrait. Quant à cette thèse, nous présenterons dans les prochains paragraphes les aspects qui peuvent distinguer les différents genres, mais une division franche ne nous semble pas pertinente, au risque d'exclure des œuvres importantes ou de perdre de vue le focus commun. Tout en gardant les films qui penchent plus vers le journal ou l'autoportrait, nous avons donc choisi de maintenir le terme « autobiographique » comme fil conducteur des œuvres afin de souligner toutes les formes d'« auto-inscription » de l'auteur, comme le dit Michael Renov<sup>323</sup>, et de pouvoir mieux inclure toutes les implications collectives et diachroniques – en relation au regard rétrospectif de l'origine – de l'identité et de la mémoire des sujets diasporiques. Ce qui est certain par contre, au-delà des flous normaux de catégorisation, est que le genre autobiographique a renouvelé les traditions solipsistes des canons littéraires pour s'ancrer dans les mouvements contestataires contemporains et agir sur un terrain politique plus partagé.

L'affirmation d'une dimension personnelle du cinéma a été plutôt tardive : l'image filmique, bien que toujours déchirée entre subjectivité et objectivité dans tous les débats théoriques du siècle, a relégué l'intimité, pendant la première moitié de son existence, aux films de famille et à un certain avant-gardisme (de Jean Cocteau à Maya Deren). Nous sommes à cheval entre les années 1960 et 1970, lorsqu'un groupe de réalisateurs aux marges de la production américaine commence à émerger en tournant la caméra vers les propres expériences privées quotidiennes, et en revendiquant la nouvelle exigence d'un cinéma amateur, personnel, indépendant, expérimental et underground. Les bobines en 16 mm et en Super-8 sous forme de *notes* ou de *diaries* du prolifique Stan Brakhage ou de l'exilé lithuanien Jonas Mekas marqueront une tendance autobiographique qui s'affirmera aux États-Unis dès les années 1970, à l'aide de l'école américaine documentaire du MIT de Cambridge animée par Ed Pincus, et dans le reste du monde dans les années 1980 et 1990. Le cinéma autobiographique de ces pionniers prône une liberté de style et de durée, une imperfection technique, une pratique solitaire en dehors de toute contrainte productive, une absence de scénario et de codes, et un refus du cinéma commercial à gros budget, du milieu institutionnel et, au début, même d'une

---

<sup>322</sup> RASCAROLI Laura, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, Londres, 2009, p. 175.

<sup>323</sup> RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004, p. 106.

large diffusion publique. Rendu plus cohérent et diffusable par une opération successive de montage et de commentaire, le trait fragmentaire et intime de la « caméra-stylo »<sup>324</sup> de ces diaristes amateurs et poètes de l'ordinaire, s'impose comme un modèle esthétique qui n'a pas cessé d'évoluer. Au contraire des écrivains qui se lancent dans l'entreprise autobiographique, les réalisateurs autobiographiques sont très rarement déjà connus par le grand public et, comme le rappelle Jim Lane, leur « autorité autobiographique » dépend plus de leur « interaction existentielle avec les événements historiques »<sup>325</sup>. Leur valeur documentaire découle de la capacité de rendre compte de l'Histoire officielle par le biais des histoires privées. Le documentaire autobiographique a mis au centre de son discours le rôle du sujet dans l'Histoire, à travers l'opposition à la démarche supposée objective et distanciée du Cinéma Vérité et du Direct Cinema (Frederick Wiseman) – les soi-disant « observational documentaries » –, et les influences réflexives du cinéma européen ethnographique (p.e Jean Rouch) et d'essai (p.e Chris Marker), des films amateurs et des *home movies*.

La proximité – recherchée, demandée, négociée – à soi et aux siens, est la condition fondamentale du projet filmique autobiographique. Cette recherche intérieure et affective reflète parfaitement les intentions de nos auteurs diasporiques, qui, dans le désir de se projeter dans l'ailleurs de leur origine, échappent à toute description objectivée, ou essentialiste et distante. Une subjectivité de l'expérience qui relate abondamment, comme nous le verrons, un déplacement non seulement symbolique, mais aussi physique : le voyage. Le « carnet de voyage » ou « journal de voyage » est un modèle florissant dans les cinémas à la première personne, souvent décliné dans le « film de vacances » du cinéma amateur. Dans le documentaire contemporain, le voyage a été inclus aussi par Stella Bruzzi dans ce qu'elle appelle le « voyage documentaire » (*documentary journey*). Il s'agit d'un sous-genre filmique – employé diffusément par les réalisateurs diasporiques – qui unit la réflexivité du dispositif à l'accidentalité de l'emprise documentaire, liée à la multiplication des rencontres casuelles et itinérantes, dans le cadre d'un voyage que l'auteur accomplit sans définir préalablement ses coordonnées. « En prenant la forme d'un voyage réel, les films démontrent », Bruzzi explique, « comment le fondement de tout documentaire est la possibilité ou la notion de ne pas savoir ce que, durant le cours du tournage, le réalisateur ira découvrir »<sup>326</sup>. Une incertitude hasardeuse qui aligne les trois concepts mouvants de film, voyage et identité dans une seule catégorie, à laquelle appartiennent la plupart des films du corpus. Ce qui ne signifie pas que le réalisateur ne

---

<sup>324</sup> Concept introduit par ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo », L'Ecran Français, n°144, 30 mars 1948, p. 98-99.

<sup>325</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002, p. 4.

<sup>326</sup> BRUZZI Stella, *New Documentary*, Routledge, London & New York, 2006 (1<sup>o</sup> éd.2000), p. 14.

planifie nullement le tournage, mais qu'il entend davantage partager avec les spectateurs ses réactions aux aléas du réel, sa disposition à s'ouvrir à tout ce que le voyage lui réserve.

Si le voyage – que nous allons appeler « voyage de retour » (vers le pays d'origine) dans le cas des sujets diasporiques – est la forme la plus commune de la quête identitaire et mémorielle des réalisateurs qui ont un passé migratoire, il faut spécifier que cette quête nécessite également des instruments d'enquête. Le genre que nous sommes en train de présenter peut bien se situer entre les deux catégories distinguées par Guy Gauthier : le « documentaire du présent », qui se fonde notamment sur son rapport direct avec une situation présente, et le « documentaire de mémoire », qui cherche à comprendre le passé par l'intermédiaire des témoins (à partir des années 1960)<sup>327</sup>. Or, dans cette intersection temporelle qui désigne bien les enjeux identitaires diasporiques, les documentaires de cette thèse assument majoritairement la forme du film-enquête. Gauthier explique : « quand le documentariste observe au présent, il essaie de communiquer son intime conviction, en se fondant sur des faits observés : il se fait enquêteur. Quand il s'intéresse au passé, il fait de même, sur des faits relatés. Le film-enquête, dans ce cas, explore le passé avec les indices au présent »<sup>328</sup>. Les démarches adoptées par le documentariste-enquêteur sont multiples, mais, comme nous le verrons, se construisent à partir d'une stratification discursive, spatiale, temporelle et culturelle basée sur l'emploi de différents instruments d'enquête du passé que nous allons introduire déjà dans ce chapitre : le film de famille, la photographie de famille, les lettres, les images d'archives et les témoignages. Selon Dario Cecchi, cette pluralité de dispositifs de médiation et de postproduction (« intermédialité ») a contribué à dépasser l'ambition mimétique du « cinéma du réel » pour s'ancrer dans l'expérience médiatisée du « cinéma de témoignage ». Ce dernier, écrit le théoricien italien, repose sur trois phénomènes contemporains : l'entrecroisement croissant entre formes narratives d'attestation de la réalité et dispositifs fictionnels, l'intégration des nouveaux formats d'image et des nouveaux médias numériques, l'usage d'archives à partir d'autres formats, supports et médias<sup>329</sup>. Or, notre filmographie garde encore une dimension « mimétique » (et ethnographique) dans ses méthodes d'enquête sur le présent fondées sur le voyage, les entretiens, les rencontres, l'observation sur le terrain et la confrontation aux aléas du réel. Cependant, il est indéniable que ces méthodes sont au service – et c'est là qui réside l'aspect le plus intéressant – d'une dimension réflexive, discursive et métacinématographique que l'énonciation autobiographique, grâce aux méthodes d'enquête sur le passé employant les médias susmentionnés, ramène à un bilan subjectif de l'expérience.

---

<sup>327</sup> GAUTHIER Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1995, p. 215.

<sup>328</sup> Ibid., p. 228.

<sup>329</sup> Cfr. CECCHI Dario, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Luigi Pellegrino editore, Cosenza, 2016, p. 13.

Historiquement, le modèle autobiographique a révolutionné à partir des années 1960 le documentaire – sans oublier son influence indéniable sur le cinéma de fiction – et s’est prolongé, avec une tendance toujours plus répandue vers l’amateurisme, jusqu’à la contemporanéité, à cause également des nouvelles pratiques liées aux nouveaux médias, à Internet et aux arts numériques. L’autobiographie est devenue très commune dans le cinéma, comme en témoignent les dizaines de films de notre corpus sortis en l’espace de quelques années, qui ont confirmé l’affirmation au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle de ce que Chanan a appelé la « nouvelle vague documentaire »<sup>330</sup> et Renov la « nouvelle autobiographie »<sup>331</sup>. Mais ce n’est que récemment que le genre autobiographique, en France, a pris vraiment pied dans la production documentaire. Avant cette diffusion massive à partir de la fin des années 1990 – causée aussi, dans le cas de cette thèse, par une plus grande abondance de descendants d’immigrés arrivés à l’âge de commencer leur carrière cinématographique – nous ne comptons qu’une poignée de titres s’inscrivant dans la filmographie autobiographique diasporique (notamment Joseph Morder, Robert Bober et Dominique Cabrera). En 1995, en se référant à l’autobiographie, Guy Gauthier constatait effectivement que « l’exercice est peu pratiqué »<sup>332</sup>. L’individualité a cependant été, en France, une caractéristique historique du documentaire, qui, de par sa marginalité – c’est « le parent pauvre du cinéma français » ou son « soleil noir »<sup>333</sup> selon René Prédal –, a été « une affaire d’individus plus que de groupes »<sup>334</sup>. Notamment à partir des courts-métrages des années 1950 qui ont imposé un style français poétique et intellectuel, le documentaire « de création » devient, toujours en accord avec Prédal, « le seul véritable cinéma d’auteur », où le regard du cinéaste, centre de gravité du monde mis en scène, sans vedettes et histoires fictionnelles, dirige entièrement l’attention du spectateur<sup>335</sup>.

Le documentaire autobiographique diasporique en France construit ses fondements sur cette tendance à la création d’auteur, ainsi que sur des héritages décisifs du XX<sup>e</sup> siècle : l’opposition idéologique aux documentaires ethnographiques qui ont tissé un rapport consolidé entre cinéma et colonialisme dans la première moitié du siècle, l’influence politique des documentaristes engagés et militants des années 1950 et 1960 (p.e René Vautier, Chris Marker, Jean Rouch), et le poids du témoignage dans les documentaires historiques des années 1970 (p.e Marcel Ophuls). Après une crise générale du documentaire en France dans les années 1980 et 1990 – durant laquelle l’écho des

---

<sup>330</sup> CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, British Film Institute, London, 2007, p. 12.

<sup>331</sup> RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, op.cit., p. 110.

<sup>332</sup> GAUTHIER Guy, *Le documentaire*, op.cit., p. 221.

<sup>333</sup> PRÉDAL René, « Des origines au grand tournant des années 60 », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p. 70-71.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>335</sup> PRÉDAL René, « Défense et illustration du documentaire » in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, op.cit., p. 16.

tendances américaines avait déjà timidement introduit le genre autobiographique –, un regain de succès est sans doute visible dans le nouveau siècle. Cela se traduit par une majeure reconnaissance du documentaire au niveau académique (publications, cours, départements), artistique (diffusions des pratiques, des prix et des festivals) et économique (productions et coproductions indépendantes et télévisuelles, diffusions en salle, financements de l'État). Il ne faut oublier que cette évolution du documentaire a été marquée également par deux révolutions principales. La première est celle technologique : le passage dans l'après-guerre du 35mm au 16mm et au Super 8 avec des caméras légères et le son synchrone, ensuite l'introduction de la vidéo dans les années 1970 et son rapport avec l'art et la télévision, et enfin l'usage du numérique et des nouveaux formats. Cette transformation du medium a entraîné les changements majeurs concernant la production, la diffusion et la réception des documentaires, en contribuant à la fameuse démocratisation de l'image, qui a rendu les caméras plus accessibles pour les non professionnels ainsi que pour les communautés minoritaires (p.e *Indigenous Media*). La deuxième révolution, non moins importante, est celle épistémologique, qui a donné à cette démocratisation de l'image un souffle théorique décisif en direction d'une subjectivation<sup>336</sup> de la connaissance.

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, le passage historique de la représentation à l'autoreprésentation a été accompagné par un mouvement progressif vers la subjectivité. Amelia Jones rappelle comment l'« épistémologie oculaire » européenne – fondée sur la croyance de tout-voir, tout-connaître et tout-posséder à travers le seul point de vue donné par la perspective albertienne, par un monde objectif qui se donne au regard de l'artiste et donc par une séparation entre sujet et objet fonctionnelle à la représentation – s'était déjà écroulée avec le développement de l'esthétique moderne et le glissement de l'objet d'art vers l'expérience subjective<sup>337</sup>. La perte du référent (le monde réel, l'index), dénoncée par le postmodernisme, n'aurait fait qu'accentuer cette coïncidence entre signifiant et signifié et cette fusion épidermique entre l'objet et son auteur : « si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, il suffit de regarder la surface de mes peintures et de mes films », disait Andy Warhol<sup>338</sup>. L'« irruption du 'Je' », écrit Jean-Louis Comolli, avec sa signature explicite et déclarée, est aussi inscrite dans l'histoire récente, en tant que « réponse à l'atteinte portée à la possibilité même d'une identité humaine de l'homme », par exemple contre la déshumanisation des guerres mondiales et ensuite contre la « dépersonnalisation » des médias de

---

<sup>336</sup> J'emprunte ce terme au sociologue Michel Wieviorka qui l'emploie pour indiquer un phénomène qui conduit vers un sujet « capable de se penser comme acteur et de trouver les modalités du passage à l'action ». Voir : WIEVIORKA Michel, « Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation », Fondation Maison des Sciences de l'Homme, n°16, juillet 2012, p.6.

<sup>337</sup> JONES Amelia, *Self / Image. Technology, representation and the contemporary subject*, Routledge, New York, 2006, p. XIX.

<sup>338</sup> WARHOL Andy cité par JONES Amelia, *Ibid.*, p. 6.

masse<sup>339</sup>. Contexte philosophique, esthétique, historique, alors, mais aussi politique – par la prise de parole des ‘nouvelles’ subjectivités des mouvements féministes, de libération sexuelle et de décolonisation – et anthropologique – par ce que nous avons dit sur la mise en évidence des processus d’altérisation des minorités. Selon Georges Perec, il faut « interroger l’habituel » à travers un regard introspectif posé sur ce que nous ne remettons jamais en question : « peut-être s’agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui ira parler de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l’exotique, mais l’endotique »<sup>340</sup>.

Ainsi, ce mouvement de l’extérieur vers l’intérieur et de l’intérieur vers l’extérieur, d’introjection et de projection, d’auto-analyse et de construction de l’image de soi, trouve sa traduction dans le médium filmique. Ce dernier manifeste une véritable résistance face à la perte du référent, en faisant de cette question encore plus un jeu de médiations : c’est le fameux rapport entre la nature indexicale et objective de l’image photographique et la nature discursive et subjective de la représentation humaine. Les théories contemporaines anglo-saxonnes sur le documentaire ont subi l’influence de la sémiologie et du poststructuralisme dans la question de la problématisation et de l’affaiblissement du référent historique, de la sortie du sujet d’une représentation mimétique (la crise du Direct Cinema) et de son inscription dans une textualité construite et contingente. Entre le vrai monde et le discours se trouve, selon Carl Plantinga, le « monde projeté » (*projected world*), une sorte d’espace diégétique d’où l’auteur met en acte ses stratégies rhétoriques, en projetant son « modèle » de réalité<sup>341</sup>. Cela reprend le concept de « voix » selon Bill Nichols, qui souligne, par l’articulation d’une hiérarchie de points de vue, les modes subjectifs de construction documentaire, basés sur une énonciation organisée à partir d’une perspective précise<sup>342</sup>.

L’aspect de l’autorité et de l’auctorialité – de la voix unique, du Je dominant – est sûrement mineur dans le cinéma que dans d’autres textualisations, à la fois pour la présence médiatique plus encombrante du dispositif filmique et pour le caractère plus intersubjectif, indexical et interactif du tournage. Cependant, le documentaire autobiographique met au centre la « voix », le « monde projeté » et l’« endotisme » du sujet, en restituant toute l’ambiguïté du passage nécessaire par le langage, par l’apparat discursif et par une image de soi « construite dans la parole »<sup>343</sup>. En opposition

---

<sup>339</sup> COMOLLI Jean-Louis, « Le miroir à deux faces », in Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 28.

<sup>340</sup> PEREC Georges, « Approches de quoi ? » (1973), cité par GOURSAT Juliette, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2016, p.33.

<sup>341</sup> PLANTINGA Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 38.

<sup>342</sup> NICHOLS Bill, « The Voice of Documentary », *Film Quarterly*, Vol. 36, n°3, printemps 1983, p. 17-30.

<sup>343</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, L’Harmattan, Paris, 2008, p. 79.



au texte très débattu d'Elisabeth Bruss sur l'inadéquation du cinéma à transposer l'autobiographie<sup>344</sup>, Laura Rascaroli propose d'observer la subjectivité dans l'adoption textuelle de certaines stratégies impliquant le discours d'un énonciateur qui demande à être interprété comme éminemment personnel<sup>345</sup>. Il faut analyser « la performance de la subjectivité dans le texte »<sup>346</sup> à travers les signes de la présence de l'auteur : une présence physique évidente par ses apparitions ou par les tremblements de la caméra épaulement ou encore une présence artistique visible dans les traces de son encodage<sup>347</sup> – voix off et hors-champ, textes, choix esthétiques. Une question se pose à partir de là à l'analyste du documentaire autobiographique : quelle image de soi est véhiculée par l'auteur ? Il est alors intéressant de constater la même ambivalence déjà rencontrée par rapport au discours sur la nation : la coexistence entre morcellement et unité. D'un côté, le sujet est l'image de sa fragmentation, de sa pluralité et de son métamorphisme, et l'autobiographie se configure par conséquent comme un système polyphonique, où le Je abandonne l'énonciation solipsiste afin de rejoindre le Nous. Cette tendance est bien représentée par la notion de « singulier pluriel » de Jean-Luc Nancy<sup>348</sup>, qui relativise l'autonomie du Je par le biais de l'incorporation de l'autre, ou par la belle réflexion de Mathilde Roman : « le sujet est désormais pensé dans son éclatement, dans sa dispersion, et mis face à face avec la nature disloquée qui lui donne tant de tourments. (...) La multiplicité offre en effet un souci constant de représentation et fait du sujet un être à métamorphoses, pris dans le devenir et dans le plaisir de cette temporalité »<sup>349</sup>. De l'autre côté, le sujet ne vit que dans l'illusion de son unité et l'autobiographie se veut également une narration cohérente et transmissible. L'autoreprésentation implique une réification du Je, car le *sujet* doit se déplacer en tant qu'*objet* pour pouvoir se penser, s'analyser, s'observer, se mettre en scène et se raconter. On assiste ainsi à ce paradoxe typique du sujet contemporain, et encore plus du sujet diasporique, que nous allons retrouver tout au long de la thèse : la pluralité et le morcellement de l'individu ne fait qu'amplifier, en opposition, le besoin illusoire d'un soi (ré)unifié. Les films autobiographiques diasporiques renvoient chaque événement à l'identité en construction du sujet et à sa possibilité de recomposition unitaire, qui se désigne comme une tension primaire, mais aussi comme un horizon inatteignable.

---

<sup>344</sup> Cf. BRUSS Elisabeth, « Eye for I: making and unmaking of Autobiography in Film », in James Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980. Selon Bruss, l'apparat cinématographique fait obstacle à la transmission de la vérité et de la personnalité de l'auteur, par un passage à l'image qui fait disparaître la subjectivité devant l'objectif.

<sup>345</sup> Cfr. RASCAROLI Laura, *The Personal Camera, op.cit.*, p. 12.

<sup>346</sup> *Idem*. Pour cela, Rascaroli suit la définition de Stella Bruzzi des documentaires comme « actes performatifs » (BRUZZI Stella, *New Documentary, op.cit.*, p.1), à son tour dérivée de la notion de « performativité » de Judith Butler que nous verrons dans le chapitre sur l'identité.

<sup>347</sup> Cfr. HALL Stuart, « Codage/décodage », trad. Michèle Albaret, Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, Vol. 12, n°68, 1994, p. 27-39.

<sup>348</sup> Cfr. NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Éditions Galilée, Paris, 1996

<sup>349</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi, op.cit.*, p. 76.

Dans ce processus de fabrication et de transmission de soi par l'image, un rôle important est joué par le caractère créatif et imaginatif de la narration. Chanan s'interroge à ce propos sur le poids de l'invention de la « persona » du réalisateur (concept qui étale le sujet vers sa réception et l'image publique qu'il projette de soi) : « si le film-maker est une construction à l'intérieur du corps et du texte du film, alors la *persona* adoptée à l'écran n'est-elle pas un type de fiction, ou au moins d'invention ? »<sup>350</sup>. Le rôle de l'imagination, que nous retrouverons dans les documentaires dans l'effort de construction d'une identité narrative embrassant les images manquantes du passé familial, est imbriqué dans la question de la relation entre vérité et fiction qui détermine le soi-disant « pacte autobiographique ». Étant donné que l'autobiographie se présente comme un passage arbitraire du privé au public, où il n'est pas facile pour le lecteur/spectateur de déterminer « qui est Je », ni de vérifier la fiabilité de ses propos et de son image, le texte résulte, affirme Philippe Lejeune, d'un « pacte autobiographique » ou « référentiel ». Celui-ci, implicite ou explicite, sert à certifier l'identité entre auteur, personnage et narrateur et à garantir la ressemblance au réel<sup>351</sup>. Que le destinataire de la voix-je<sup>352</sup> soit l'auteur lui-même (monologue), un Tu spécifique (lettre) ou un public généralisé, les stratégies énonciatives choisies – exposition initiale et finale, dédicaces, commentaires écrits, génériques, etc. – essaient d'assurer la véracité de l'histoire, des personnages et des informations présentées. Si ce pacte de crédulité et d'acceptation des éléments fournis par l'auteur trouve une légitimité, c'est aussi à cause d'un pacte plus large de réception : le documentaire, ainsi que l'autobiographie, comme tout genre à l'horizon d'attente défini, prévoit une production, une démarche, une communication et une réception aux codes spécifiques et reconnaissables. Du moment que le spectateur est conscient d'être face à un documentaire ou à une autobiographie, il interprète cet objet comme tel. N'est-il pourtant ironique que le genre autobiographique ait été lancé au cinéma par un *mockumentary*, *Le journal de David Holzman* (Jim McBride, 1967), qui, en portant à l'écran un faux journal interprété par un acteur, ne respecte pas du tout un tel pacte ? Magdalena Silvia Mancas est persuadée que dans l'ère postmoderne du soupçon où le discours factuel n'est plus distinguable du discours fictionnel, la nouvelle autobiographie porte avec soi une « esthétique du mensonge » dépendant de la manière dont l'auteur met à l'œuvre les signes du 'faire croire', de sorte que le 'dire vrai' se transforme en un 'dire-de-dire-vrai' »<sup>353</sup>. Elle parle donc d'autofiction pour exprimer l'artificialité et la contradiction de la construction rhétorique d'un auteur-personnage qui rend toute expression du vécu et de l'aveu une pratique langagière et littéraire<sup>354</sup>. Cette perspective

---

<sup>350</sup> CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, *op.cit.*, p. 249.

<sup>351</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>352</sup> Expression de CHION Michel, *La voix au cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris, 1982.

<sup>353</sup> MANCAS Magdalena Silvia, *Pour une esthétique du mensonge : Nouvelle Autobiographie et postmodernisme*, Peter Lang, Francfort, 2010, p. 67.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 247.

touche effectivement un point important de notre filmographie, à voir la capacité de l'autoreprésentation de devenir autocréation, en (ré)inventant et en transformant l'identité du sujet. Lorsque l'auteur est en train de se mettre en récit, de trouver son style, son langage et ses réflexions, son identité est déjà en train de changer avec son image. Traversés par un désir de plonger dans leurs traces éparpillées, qui se confondent avec l'imagination, les artistes diasporiques reconstruisent une mémoire de l'exil selon un assemblage subjectif et un montage à la fois rationnel et émotionnel, qui dit leur histoire mais dit aussi leur refoulement, leurs contradictions et leur authenticité impossible.

La plupart des documentaires dessinent des schémas narratifs classiques, avec une mise en intrigue qui prend la forme d'une quête initiatique et que Juliette Goursat voit comme un besoin d'intelligibilité et de cohérence pour l'auteur et pour les spectateurs. « Celui qui lutte contre la dispersion et l' 'inéarrable' peut aspirer à retracer une histoire la plus cohérente possible (ceci est une aspiration, cela ne veut pas dire qu'il le fera ou qu'il y parviendra), afin de se rendre intelligible à soi et aux autres », écrit-elle<sup>355</sup>. La puissance du médium filmique est observable dans la capacité de monstration de cet espace privé à raconter. La structure du documentaire autobiographique diasporique prévoit généralement (surtout dans les long-métrages) :

- Un *prologue* qui présente l'auteur et/ou un membre de la famille (à l'aide de preuves – le pacte autobiographique et référentiel –, telles que noms, lieux, dates ainsi que documents, photos, vidéos), les motivations du projet (l'exigence de connaître l'histoire familiale, le besoin de découvrir son origine, etc.) et l'angle d'approche de la thématique (recherche des témoins, un voyage à faire, une enquête, une reconstruction historique).
- Un *développement* qui nous plonge dans la quête de l'auteur : tantôt le moment choisi et représenté est bref et organisé, tantôt la temporalité se dilate et la durée du film peut inclure des segments de vie différents, tournés à des instants décisifs du présent (ou même du passé et de toute une vie comme pour le film *L'exilé* de Marcelo Novais Teles, 2017) déclenchés souvent par le projet filmique lui-même.
- Une *conclusion*, par contre, qui arrive souvent avant l'aboutissement de la quête, démentant d'autres éventuelles intentions mensongères et manipulatrices : impossible de retracer fidèlement une vie qui s'est éteinte (dans le cas de certains ancêtres) ou de faire un point définitif sur une vie qui est en cours, d'embrasser toutes les ambiguïtés identitaires. La réflexion entamée, et clôturée par un bilan synthétique, mérite peut-être une suite mais les empêchements variés, les limites de temps et de moyens, et une certaine satisfaction due aux

---

<sup>355</sup> GOURSAT Juliette, *Mises en « je »*, op.cit., p. 107.

rencontres et à une prise de conscience clôturent quand même le projet. Crise de l'identité, de l'individu, du réel ou de la représentation ?

La lecture fictionnalisante mentionnée précédemment ne restitue pas alors le cadre complet. Si nous admettons bien sûr que n'importe quelle construction discursive se sert de stratégies rhétoriques, il faut néanmoins anticiper que dans les documentaires autobiographiques de la filmographie, la promesse de vérité du pacte référentiel rencontre la sincérité des propos et des représentations, et une démarche qui n'a rien d'un leurre. Ces films naissent d'une exigence privée et intime, mais qui touche directement ou indirectement un intérêt collectif et historique (banalement, si le projet trouve des financements et une production, c'est qu'il peut viser un public). Afin de mieux se placer pour comprendre le travail autobiographique, nous invitons à prendre en compte non pas le degré de véridicité ou de fausseté de la représentation, mais finalement la possibilité de tisser des liens inédits avec une autre subjectivité (le spectateur avec l'auteur, ainsi que l'auteur avec d'autres personnes dans le film). Le dévoilement d'un Je – même si discursif, rhétorique, falsifiable, mis en scène, sélectif – possède ce pouvoir de créer un moment d'empathie qui, en recourant au côté relationnel de l'adresse au destinataire, peut constituer une occasion unique d'ouverture et de solidarisation envers l'inconnu, l'étranger. Les documentaires autobiographiques offrent un accès privilégié, inévitablement ambigu et évasif, à un monde personnel construit et (partiellement) révélé comme un jeu arbitraire, au milieu de ses préoccupations existentielles. Le spectateur peut y trouver une grande affinité ou une résistance personnelle, mais dans tous les cas il y trouve une présence humaine qui l'oblige à sortir du singulier pour atteindre le *commun*. Le médium filmique rappelle une communauté d'existence et une interchangeabilité qui sous-tendent l'empathie : comme le résume Jim Lane, « les spectateurs d'un documentaire autobiographique regardent le film ou la vidéo avec l'impression qu'ils peuvent aussi filmer leur vie »<sup>356</sup>.

### 3.2 De la thérapie à l'écran, de la politique dans l'émotivité

Nous nous dirigeons maintenant vers l'un des points les plus importants de la tendance à la subjectivation du documentaire : le thème de l'émotivité dans le rapport avec soi et avec les autres, et, avec ceci, la dimension thérapeutique du projet filmique, à la fois dans une perspective individuelle et collective. « L'exercice de l'autoportrait est violemment émotionnel. Il donne à vivre au spectateur les différents chocs psychologiques du rapport au miroir »<sup>357</sup>, explique Roman, en faisant référence au miroir lacanien, basé sur la reconnaissance et la définition, face à l'autre, de l'image de soi. Une construction du sujet psychique par l'image et par l'autoreprésentation (voir aussi la place de la vidéo-

---

<sup>356</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., p. 18.

<sup>357</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, op.cit., p. 39.

thérapie dans la psychanalyse) qui condense un travail de bilan, d'élaboration et d'affrontement de nombreux brisements, ressentiments, traumatismes, obsessions et complexes. L'image de soi naît de la tension entre l'effort, de la part du sujet, d'une maîtrise, d'un façonnement et d'un contrôle, et l'impact du regard que les autres lui renvoient (et les documentaires qui traitent de la question raciale en sont un bon exemple). « Il n'est pas facile d'être soi tel que nous souhaitons l'être, ni d'imposer une image quand elle est niée dans l'espace social », continue Roman<sup>358</sup>. C'est par le besoin de ne plus dissimuler cette tension et de se libérer ou, au moins, de faire face frontalement à certains dilemmes, que l'autobiographie filmée se configure comme un lieu cathartique où délivrer une confession et entraîner le spectateur dans une situation thérapeutique. Le film donne une illusion de contrôle – favorisée également par l'opération de montage – qui pourrait faire penser à un passage de l'impuissance (causée par la fragilisation identitaire) à la toute-puissance, si elle ne s'heurte contre le caractère inévitablement temporaire, incomplet et inachevé de la quête telle que l'on a songée. En quoi le documentaire autobiographique peut-il alors servir comme un acte thérapeutique ? Goursat encore, qui est un exemple très utile en France d'étude sur le documentaire autobiographique, résume bien la réponse, qui de toute manière sera naturellement étalée et clarifiée ici lors des analyses filmiques. La chercheuse associe la dimension *thérapeutique* à celle *curative* et à celle *réparatrice* qui font partie d'une fonction *transformatrice* du film autobiographique<sup>359</sup>.

Commençons par cette transformation induite par le projet. En général, l'œuvre d'art et encore plus particulièrement le documentaire gardent une tendance à une intervention bénéfique sur le monde, un gage de virtuosité, d'utilitarisme et de pédagogie. Donner forme et sens à un réel confus est d'ailleurs l'objectif attribué normalement au documentariste, comme le rappelle Jean-Emile Jeannesson : « le réel est un scénariste génial. Mais il a un défaut : il est profus, diffus, confus. Quand on raconte le réel, il faut alors un certain regard, lucide, aigu qui donne sens et forme au réel. Le documentaire, qui regarde le réel bien en face, devient alors un puissant révélateur chimique »<sup>360</sup>. Le documentaire autobiographique, qui naît d'une situation de crise au sein de la relation individu/collectivité, tend ainsi premièrement à une auto-transformation et à une amélioration personnelle, agissant sur la dite crise. Se révélant un outil d'action, le film peut aider à la régénération du sujet en crise, et comme toute création, à un nouveau départ. En vue d'un dénouement et d'une amélioration, la quête identitaire est aussi une quête du bonheur. La dimension curative s'intègre exactement dans cette suture entre la crise et la 'nouvelle vie', en faisant du projet un rituel initiatique qui vise à la rédemption, qu'elle soit liée à une question refoulée, à un sentiment de culpabilité, à une

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>359</sup> GOURSAT Juliette, *Mises en « je »*, *op.cit.*, p. 229.

<sup>360</sup> JEANNESSON Jean-Emile, « Vive la crise du documentaire ! », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, *op.cit.*, p. 7.

relation jamais approfondie ou à un voyage jamais entrepris. L'œuvre assume le sens d'un prétexte à l'action. Notamment dans le cas du journal, la caméra peut fonctionner comme une prothèse, une disposition à tout enregistrer et souvent une incitation à franchir des barrières. En tant qu'instrument à la fois pour cacher et pour exposer, par sa capacité de médiation, de filtrage et de stratification, la caméra peut donner au cinéaste un sentiment de protection et de légitimation (par son rôle et son projet) face à l'approche difficile à un lieu fantasmé ou à une personne inconnue. C'est là que l'action incitée par le documentaire devient réparatrice : l'acte de filmer est un acte relationnel et donc dans un certain sens *libérateur*. Cela ne signifie pas que l'intervention de la caméra soit toujours positive pour soi et les autres, mais que dans tous les cas, peut pousser au mouvement, créer une réflexion, résoudre une impasse ou réparer un tort individuel ou collectif. Dans tous les cas, synthétise Goursat, la caméra a un rôle de « catalyseur » dans de nombreuses situations, avec des effets bien réels : « lorsque l'on filme réellement sa vie, on s'efforce de tendre vers l'action bonne, d'une part parce que ce que l'on fait a des répercussions directes sur son existence, et d'autre part parce que l'on expose sa vie au jugement d'autrui »<sup>361</sup>.

Qu'est-ce qu' « autrui » ? La fonction réparatrice relie effectivement la dimension thérapeutique à son écho collectif. Afin de ressembler à une analyse psychanalytique, la confession filmique nécessite un écouteur, d'un récepteur, qui contribue à cette libération de la parole. D'une part, « autrui » est l'autre à l'écran : dans sa réflexion sur ses appartenances le sujet diasporique interpelle un réseau de connaissances directes ou indirectes (membres de la famille ou de la communauté, ou personnes connectées à ces premiers), qui réagit au projet. Caméra-miroir, mais aussi caméra-fenêtre : le filmage plonge dans un voyeurisme, certes, mais qui se redessine toujours par sa confrontation directe et sincère avec l'autre, qui normalement prend part et contribue à la confession, en élargissant l'espace privé, de partage, de collision, de creusement. Pour remédier à l'absence, au manque et à l'ignorance (d'informations sur l'origine) sur lesquels l'auteur démarre, la présence des autres devient nécessaire pour aider et soutenir le processus filmique de quête mémorielle et identitaire. D'autre part, « autrui » est l'autre en dehors de l'écran : le public, qui élargit la thérapie collective à un plus large bassin de réception (par la diffusion dans les festivals, les télévisions et plus rarement les cinémas). La réception d'un documentaire autobiographique peut être à la fois accessible – pour son côté identificatoire, puisque tout le monde peut plus ou moins se reconnaître dans l'une des situations de vie représentées – et inaccessible – pour son côté intime, confessionnel et très personnel qui implique des non-dits et des parenthèses inconnues par le public. Cependant, il nous semble que les autobiographies des sujets diasporiques peuvent désancrer

---

<sup>361</sup> GOURSAT Juliette, *Mises en « je »*, *op.cit.*, p. 231.

davantage la réception de sa dimension privée, en restituant une résonance différente. La force du témoignage peut entraîner une identification du spectateur avec une minorité, qui ne serait pas possible autrement. Il n'est plus question seulement d'avoir une expérience immersive dans le tourbillon émotionnel d'une vie inconnue, mais d'accéder à une catharsis plus générale à ne pas sous-estimer, donnée par la valeur 'exemplaire' de la réalité de l'auteur portée à l'écran. La question de la réception nous ramène alors visiblement dans le domaine de la politique.

Avec leur passage de l'individu au collectif, du personnel au commun, les documentaires autobiographiques diasporiques peuvent être considérés comme ce que nous appellerions une *politique de l'intime*. Par cette expression nous entendons un traitement de l'espace privé de l'autobiographe en tant qu'image également des relations de pouvoir existant dans l'espace public, puisque la famille diasporique reflète en son intérieur des dynamiques concernant le rapport entre État et étrangers, identité nationale et identité communautaire, centre et périphérie. Il est difficile pour le sujet diasporique qui réfléchit sur son récit autobiographique, de dissocier la sphère intime et la sphère politique. Il ne faut pas en déduire que tout individu ayant une descendance étrangère se mêle forcément de la politique ou qu'il soit invariablement destiné au combat social, mais que son discours identitaire et mémoriel, et donc sa manière de construire l'image de soi, ne peut que se produire dans une négociation complexe entre l'image d'étranger et l'image d'autochtone renvoyées par la société, par les proches et par la famille. Comme Roman soutient également : « la préoccupation de l'image de soi est ainsi métonymique d'une architecture symbolique prégnante dans l'organisation du collectif »<sup>362</sup>. L'intériorité devient un endroit à questionner pour parler d'autre chose, un lieu de va-et-vient, de départ et de destination, mais toujours en tension vers le monde. En incorporant les souvenirs et les luttes de son groupe diasporique, l'individu se fait collectif, corps politique, corps de l'Histoire. Cependant, il faut penser cette intersubjectivité, en raison de ses appartenances multiples, dans une forme moins linéaire et plus circulaire de rapports de force entre nationaux et non-nationaux, entre un Je et plusieurs Nous – le(s) groupe(s) du pays de résidence, le(s) groupe(s) d'origine. Politique n'est pas synonyme de militant, et l'énonciation intime du sujet diasporique n'est pas toujours une revendication anti-hégémonique et binaire, mais plutôt l'expression d'un point de vue qui se lie, de manière directe ou indirecte, à l'histoire politique de l'immigration en France. À cause de cette matrice relationnelle fondamentale, nous observons alors que les thérapies individuelles et collectives mentionnées trouvent leur point de contact dans la politique de l'intime des autobiographies diasporiques. L'exigence d'affirmer le caractère politique de l'autobiographie s'est imposée en contraste avec une accusation historique concernant un intrinsèque narcissisme du travail

---

<sup>362</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, *op.cit.*, p. 19.

d'autoreprésentation, tel qu'il a été formulé par le fameux article de 1976 de Rosalinda Krauss sur l'art vidéo à la première personne, « Video Art : The Aesthetics of Narcissism »<sup>363</sup>. Dans les années 1970 la vidéo expérimentait effectivement les effets de son nouveau dispositif, et de nombreux artistes ont abordé l'image à circuit fermé à l'instar d'un miroir, comme par exemple Bruce Nauman et Vito Acconci. La pratique de l'autofilmage a plus tard assumé une connotation moins narcissique, chez par exemple une artiste diasporique qui vit entre France et Iran, nommée Ghazel, qui dans son *Me* (1997), se filme avec son tchador en train de pratiquer des sports extrêmes ou des actions décalées, en révélant avec humour son statut schizophrénique d'individu entre deux régimes culturels différents. La prolifération de l'amateurisme, de l'autofilmage et du *found footage* dans les années 1990 à la télévision et au cinéma et à partir des années 2000 sur Internet a renouvelé cette accusation de narcissisme, par exemple chez Ivelise Perniola, qui affirme que ces pratiques documentaires témoignent d'une tendance autoréférentielle sans aucune prise sur le réel, qui nous ont fait entrer dans un « âge post-documentaire »<sup>364</sup>. Une sorte de spectacle de l'intime au lieu d'une politique de l'intime, on pourrait dire peut-être. Ainsi, face à ces postures critiques, d'autres théoriciens ont essayé de réhabiliter le poids politique de ce genre audiovisuel.

La dimension politique du documentaire, selon Chanan, dérive d'un modèle d'adresse spécifique : si dans la fiction l'identification du spectateur repose principalement sur des motivations psychologiques internes et privées, dans le documentaire le spectateur est mobilisé en tant que « citoyen, membre de la collectivité sociale, participant putatif de la sphère publique (...), sujet social, situé dans l'histoire »<sup>365</sup>. Les documentaires, par une posture pédagogique et civique qui reste le fond même des expressions les plus poétiques et provocatrices, invitent le public à une prise de conscience : sortir des schémas sociaux prédéfinis, prendre en considération la vie d'autrui, se familiariser avec ce que l'on juge différent et déplacer son point de vue. En s'éloignant de la figure de l'auteur littéraire qui pour écrire son autobiographie doit s'abstraire du monde et se recouper un espace personnel, le cinéaste préfère faire avancer habituellement sa narration par l'interaction avec son environnement et avec les personnes filmées, ce qui détermine selon Goursat un type de documentaire « participatif »<sup>366</sup>. Se concevoir et se filmer à partir de sa présence dans le monde renvoie à une notion de Nous que Roman entend comme « un horizon politique construit sur des symboliques partagées, et dirigé par la volonté d'être ensemble, dans le respect des singularités »<sup>367</sup>. Qui est-ce Nous ? À partir des années 1970 et surtout de la décennie suivante, le documentaire s'est

---

<sup>363</sup> KRAUSS Rosalinda, « Video Art: The Aesthetics of Narcissism », *October*, Vol.1, printemps 1976, p. 50-64.

<sup>364</sup> PERNIOLA Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014, p. 101.

<sup>365</sup> CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>366</sup> GOURSAT Juliette, *Mises en « je »*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>367</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, *op.cit.*, p. 157.



fait porte-voix des revendications des groupes traditionnellement moins représentés, un mouvement d'autoreprésentation que, comme nous l'avons vu, a donné un accès direct, intérieur et subjectif à l'expérience des minorités. Il ne faut pas oublier le rôle joué par les femmes dans ce repositionnement du cinéma en tant qu' « arène de contestation idéologique »<sup>368</sup>, mais aussi en général par le boom des caméras vidéo dans les années 1980 qui a favorisé cette inscription du privé dans l'espace public. Ainsi, nous assistons à une convergence entre personnel et politique. Toute la filmographie analysée ici se base sur cette capacité d'articuler les histoires personnelles et individuelles en relation à l'Histoire collective, de faire confluer le particulier dans l'universel. Sa force est celle de présenter, comme Lane écrit, une « histoire non-officielle », produite par des « citoyens privés »<sup>369</sup>.

La voix des minorités est clairement en contraste avec la tradition de l'autobiographie classique, qui est restée historiquement circonscrite, de Saint Augustin à Montaigne jusqu'à Barthes, à l'exemplarité et à la célébrité des vies des 'grands hommes' ayant eu le mérite et la légitimité de marquer l'Histoire. Mais à quel point la genèse occidentale et son empreinte successive, avec une conception centrale de l'individu à partir de la modernité, ont-elles influencé l'émergence du genre autobiographique hors de l'Occident et chez les sujets diasporiques ? Nous ne rentrerons pas ici dans le débat concernant la pertinence de garder, à l'heure d'une mondialisation qui a accéléré encore plus la circulation d'éléments d'influence transnationaux, une opposition entre un supposé modèle holistique, communautaire et traditionnel non-occidental, et un modèle individualiste moderne occidental. Par ailleurs, dans une thèse comme celle-ci focalisée sur l'affirmation des espaces transnationaux ouverts par les autoreprésentations des sujets diasporiques en tant que pratiques de la frontière et de l'expérience liminale, occidental et non-occidental se transforment de plus en plus en catégories floues, aux contours instables. Il est possible d'aborder le texte autobiographique contemporain à partir d'une perspective postcoloniale, si nous considérons que celle-ci a appuyé une multi-dimensionnalité des histoires particulières au lieu d'une inflation normative d'une Histoire universaliste, et que les subjectivités des minorités ont amplement renouvelé de fait le genre autobiographique (tant en littérature qu'au cinéma)<sup>370</sup>. Le chapitre sur l'autoreprésentation a démontré cette nature transformative et ambivalente des concepts, des idées et des catégories concernant la mondialisation et le postcolonialisme. Les formes et les limites d'un genre s'adaptant aux nouveaux points de vue, imposer trop de contraintes à l'interrogation identitaire de l'autobiographie impliquerait le risque de rendre impossible toute tentative de compréhension réelle du sujet. Il s'avère donc efficace une lecture communautaire du sujet diasporique dans la mesure où l'on comprend que

---

<sup>368</sup> NICHOLS Bill, *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington, 1981, p. 5.

<sup>369</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., p. 5.

<sup>370</sup> Pour approfondir ce débat voir HUDDART David, *Postcolonial Theory and Autobiography*, op.cit.

l'individu a besoin d'analyser ses ancrages collectifs et ses appartenances afin de réfléchir sur son autonomie, son autodéfinition et son autolégitimation. En 1976 déjà, Jonas Mekas, dans *Lost, Lost, Lost*, se proposait comme historien des exilés en filmant une chronique directe du comité pour l'indépendance lituanienne à New York : « oui, j'étais là, et je l'ai enregistré, pour les autres, pour l'histoire, pour ceux qui ne connaissent pas la souffrance de l'exil. (...) j'étais là, avec ma caméra. (...) Je voulais être la caméra historienne de l'exil ». Pour les sujets diasporiques, les documentaires à la première personne ont signifié une possibilité de contre-discours, de « faire l'histoire et réécrire la culture », remarque la réalisatrice et théoricienne postcoloniale Trin T- Minh-ha<sup>371</sup>.

La politique de l'intime adoptée par les sujets diasporiques s'insère également dans un effort de visibilité : les réalisateurs, souvent peu visibles et peu connus dans l'espace public, s'engagent par le médium filmique dans l'ouverture d'un espace de confrontation avec le monde, d'où détourner les stéréotypes et enfin parler avec leur propre nom, leur propre voix et leurs propres histoires. Nous pourrions dire que l'existence-même de cette grande production en France essaie – même si de manière disparate et ponctuelle, sans organisation quelconque dans un mouvement unitaire – de faire des minorités une voix reconnue dans la société. Dans un manque de reconnaissance général des enjeux postcoloniaux et d'un présent multiculturel, cet ensemble de voix pourrait contribuer à déplacer la question des Autres à celle de la construction d'un Nous. Cette possibilité de construction communautaire (ce que l'on désigne en anglais avec la formule *community building*) dans ses différentes échelles, est à attribuer à la participation démocratique, c'est-à-dire au véritable sens libertaire des autoreprésentations alternatives. Les sujets mis en marges prennent la parole pour pouvoir rendre publique et dépasser ce que Julia Watson appelle leur « individualité interdite » (*prohibited selfhood*<sup>372</sup>). Mais il n'y aurait pas de politique de l'intime sans une réception capable de déclencher une « lecture documentarisante » de l'œuvre, par laquelle, selon Roger Odin, le spectateur peut interpréter le film comme un document appartenant à son même monde et reconnaître en l'auteur un « énonciateur réel » qui construit ses « énoncés de la réalité »<sup>373</sup>. C'est dans le cadre de cette reconnaissance, à notre avis, que le pacte autobiographique finit par glisser de la confiance au partage émotionnel, en se constituant comme ce que nous définirions comme un *pacte empathique*. Se mettre à la place du sujet qui se raconte, essayer de le comprendre. Ce n'est qu'à travers ce pacte empathique que l'art de l'autobiographie peut faire coïncider émotivité et politique, dans son intrusion dans

---

<sup>371</sup> MINH-HA Trin T., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York-London, 1991, p.191.

<sup>372</sup> WATSON Julia, « Towards an Anti-Metaphysics of Autobiography », in Robert Folkenflik, *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993, p. 71.

<sup>373</sup> ODIN Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p.54.

l'espace privé du spectateur et dans l'espace public de la *polis*, d'où négocier (le temps d'un film ?) une égalité, peut-être une « décolonisation de l'esprit », sûrement une légitimité.

### 3.3 Première personne du singulier : autoethnographie

Tout autoportrait est cette rencontre ratée avec soi-même<sup>374</sup>.

Il faut repartir de la crise de la représentation dans l'anthropologie des années 1970 pour mieux avancer dans ce chemin à l'intérieur de la subjectivation cinématographique. Les questions soulevées ici concernant l'image de soi nous paraissent pouvoir permettre une lecture du documentaire autobiographique, spécialement dans sa version « à la première personne du singulier », sous le signe de l'émergence historique de l'autoethnographie. Cette méthode de recherche qualitative naît d'un refus de la croyance en une connaissance quantitative exacte, d'une croissante appréciation de la dimension créative, émotionnelle et personnelle de la recherche et d'une conscience aigüe de l'intervention de l'éthique dans les représentations publiques, notamment par rapport aux politiques identitaires. C'est l'aveu de la crise de la représentation et le triomphe du relativisme incarné par l'autoreprésentation : nous ne pouvons pas exclure nos émotions et nos identités dans notre rapport au monde et aux autres, alors faisons de nous-mêmes et de notre univers subjectif le seule centre d'investigation possible et de partage. L'autoethnographie en tant que méthode académique a finalement eu une affirmation peu diffuse, se concentrant surtout dans les pays anglo-saxons, mais en tant que discours sur la culture – partir d'une ethnographie de soi, assumer l'ethnocentrisme pour essayer de le dépasser – nous semble bien résumer tous les appels au subjectivisme que nous avons mentionné en relation aux arts et au cinéma. En plus, le terme « autoethnographie » nous suggère la même focalisation sur l'investigation de sa propre culture et de son propre environnement qui est choisie par les autobiographes diasporiques. Cet endotisme à la Perce se qualifie avant tout par sa volonté d'inversement du système de communication. Premièrement, au lieu de procéder à une appropriation – de l'extérieur vers l'intérieur, de l'Autre vers Moi –, il met en place d'abord une restitution – de l'intérieur vers l'extérieur, du Moi vers l'Autre – du cadre culturel. Deuxièmement, la clé de la communication n'est pas à chercher dans la certitude d'une voix omnisciente et autoritaire qui veut persuader sur un argument, mais dans la vulnérabilité d'une voix subjective qui explique la construction de son point de vue. L'incertitude épistémique devient finalement une base commune par laquelle se reconnaître en tant qu'être relationnels : l'autoethnographie essaie d'« embrasser la vulnérabilité comme un moyen pour comprendre les

---

<sup>374</sup> GRANGE Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 68.

émotions et améliorer la vie sociale »<sup>375</sup>. Dans le débat anthropologique, cette posture intègre la prise en compte de l'expérience autobiographique de l'auteur à la démarche dialogique, déjà entamée à partir des années 1960, définie par exemple par Henri Piault comme « anthropologie partagée » (qui suivait la « caméra participante » de Jean Rouch)<sup>376</sup>. Dans les théories documentaires, cela se traduirait par le passage de l'« expository mode » (exposition objective d'un argument défini et présenté comme légitime) à l'« interactive mode » (la source de connaissance dérive de l'interaction avec les autres) et au « reflexive mode » (le commentaire du film est d'ordre subjectif et ne se réfère qu'à son élaboration discursive)<sup>377</sup>.

Cette connexion avec l'autoethnographie s'avère efficace pour analyser les documentaires autobiographiques de cette thèse. L'« interactive mode », qui est central dans ces films contemporains, et qui évoque ce que nous avons dit sur le « documentary journey » de Bruzzi et sur le « documentaire participatif » de Goursat, rappelle ce qui est défini dans l'autoethnographie comme un « témoignage collaboratif »<sup>378</sup>. En devenant témoin parmi les témoins, l'auteur essaie de restituer le plus possible le résultat de ses interactions et de ses relations plus informelles et horizontales avec les autres participants au récit. Le « reflexive mode » des documentaires s'aligne à l'aspiration autoréflexive du processus autoethnographique : l'analyse et le changement du monde doit passer par l'analyse et le changement de soi, et donc par la transmission du rapport entre le discours et le référent. Selon Lane, « un documentaire est réflexif quand il utilise une stratégie qui exprime et critique son propre système de représentation »<sup>379</sup>. La réflexivité n'empêche pas une approche réaliste ou référentielle, mais désigne la présence de l'auteur et du dispositif comme cadre de toute intention énonciative, afin d'explicitier non seulement les conditions matérielles du film mais aussi son positionnement idéologique. Lorsqu'un cinéaste adopte une dimension réflexive – comme Namir Abdel Messeh dans son métadocumentaire *La Vierge, les Coptes et moi* (2011) –, il entend impliquer le spectateur dans une transparence sincère concernant la construction de ses stratégies rhétoriques. Nous pourrions appeler *rhétoriques de la subjectivité* tout cet ensemble de mécanismes rhétoriques mis en acte par l'auteur afin d'explicitier l'intervention primaire et essentielle de sa subjectivité dans l'univers filmique construit et incorporé par elle-même. Une manière de faire cohabiter ce qui en

---

<sup>375</sup> ADAMS Tony E., JONES Stacy Holman, ELLIS Carolyn, *Autoethnography. Understanding qualitative research*, Oxford University Press, New York, 2015, p. 36. Il est intéressant d'observer comment cette tendance à l'émotivité est liée à une volonté de rupture avec l'épistémologie occidentale ou en tout cas à son élargissement à d'autres conceptions de la pensée. La fameuse notion d'« intelligence émotionnelle » a été diffusée par exemple dans les années 1990 par un psychologue américain, Daniel Goleman, qui travaille sur la relation entre la science et le bouddhisme.

<sup>376</sup> PIAULT Marc Henri, *Anthropologie et cinéma*, op.cit., p. 237.

<sup>377</sup> NICHOLS Bill, *Representing reality*, op.cit., p. 32-76.

<sup>378</sup> ADAMS Tony E., JONES Stacy Holman, ELLIS Carolyn, *Autoethnography*, op.cit., p. 56.

<sup>379</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., p. 17.

apparence est antithétique : la sincérité et la rhétorique. Ce qui n'exclut pas du tout la fiction ; au contraire, celle-ci peut aider à déployer tous les outils du langage et du médium (l'expérimentalisme n'est pas rare), tant que les intentions sont visibles. Le but est celui de réduire la distance et minimiser la posture intimidatrice de l'auteur. C'est cette recherche de l'intimité par l'expression de la vulnérabilité qui ne nous permet pas d'être tout à fait d'accord avec Plantinga lorsqu'il considère encore tous les films de non-fiction comme « assertifs »<sup>380</sup>. L'hybridité donnée par l'intervention des éléments de fiction, la narrative confessionnelle qui émane d'un univers intérieur en crise, le propos principal d'une quête identitaire qui n'aboutit pas à une conclusion certaine, le manque d'informations et l'état d'incertitude de la perception de soi : tous ces enjeux déstabilisent l'assertivité des documentaires autobiographiques diasporiques, en faisant de ces œuvres une étape *dubitative* du sujet. Le spectateur sait, certes, par le pacte autobiographique, d'être face à une personne réelle présentant une situation réelle, mais il sait également d'entrer dans ce qui est déclaré dès le début comme un travail identitaire de l'auteur. Et les deux – indexicalité et rhétorique, prise de conscience et confession – comme nous le disions, peuvent se renforcer l'un l'autre, en transformant l'autoethnographie dans une sorte de socle méthodologique pour la politique de l'intime.

Ayant pour base cette référence à l'autoanalyse, nous pouvons introduire brièvement deux formes « à la première personne du singulier » retrouvables dans la filmographie française. Rappelons qu'il s'agit de genres hybrides qui seront analysés ici avec tout l'ensemble filmique autobiographique et sans distinction avec la « première personne du pluriel », mais qui ont fait l'objet d'études séparées de la part des spécialistes, et que nous prenons maintenant en considération dans le but de poser des questions générales d'ouverture.

Le premier grand modèle, étudié par exemple par Lejeune<sup>381</sup> et surtout par Beaujour<sup>382</sup>, est l'autoportrait. Sa différence principale avec l'autobiographie serait liée au fait que l'autoportrait se caractérise par l'absence d'un récit, par le discontinu, la juxtaposition anachronique, un système de rappels et de reprises, d'assemblage et de bricolage, tandis que l'autobiographie se distingue par son récit chronologique d'une vie, par la narration suivie d'une personnalité évoluant dans un monde dont l'auteur fait une chronique également événementielle. D'une part un montage discontinu, métaphorique et poétique, de l'autre une continuité narrative qui suit un fil personnel mais structuré. Laura Rascaroli explique que même si ce genre s'est affirmé en tant que tel dans les arts avec le Romantisme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Occident, il y avait des formes d'autoportrait en peinture et en littérature déjà dans le XVI<sup>e</sup> siècle (à cause de l'émergence d'un individualisme dû à la croissance

---

<sup>380</sup> PLANTINGA Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, *op.cit.*, p. 40.

<sup>381</sup> Cfr. LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, *op.cit.*

<sup>382</sup> Cfr. BEAUJOUR Michel, *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

de la mobilité sociale)<sup>383</sup>. Raymond Bellour, quant à lui, affirme que la vidéo est le medium qui facilite le plus le « mouvement autour de la question interminablement reprise : ‘Qui suis-je ?’ » car il permet un « tressage des voix », une stratification discursive et une « présence matérielle du corps » beaucoup plus naturelle<sup>384</sup>.

Or, dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi le terme « autobiographie » afin d’inclure la majorité des œuvres qui gardent une structure plus classique, un retour constant vers l’enfance, une approche privilégiant l’enquête et les digressions historiques, un dialogue continu avec les portraits de famille et une tendance générale vers la narration. Cela n’empêche évidemment pas un mélange concret de genres qui serait difficilement catégorisable et qui prend la liberté de faire des allers-retours dans le temps narratif, d’emprunter des codes au Direct Cinema et au film amateur, ainsi qu’à l’animation, à la comédie, au reportage. Nous avons alors décidé de faire référence explicite à l’autoportrait seulement dans le cas d’un format visiblement moins narratif et plus expérimental, plus court, ou lorsqu’il se concentre sur un volet plus ‘thématique’ d’une expérience de vie ou bien sur une fragmentation plus symbolique. Nous parlerons d’autoportrait notamment dans l’analyse des exemples suivants : *Un jour de sieste* (Rym Debbarih-Mounir, 2001), *La Table Verte* (Aïcha Berrouba, 2013), *Il était une fois* (Oumou Barry, 2004), *Distance* (Xiangyi Jin, 2013), *Haram* (Souad Mouchrik, 2015), *La mémoire et la mer* (Jean Boiron Lajous, 2017), *L’exilé* (Marcelo Novais Teles, 2017).

Une œuvre vidéo courte qui nous paraît illustrer de manière intéressante le principe de l’autoportrait vient du Canada, s’appelle justement *Self-Portrait* et a été réalisée par le vietnamien Khanhthuan Tran, en 2008. Il s’agit d’un seul plan poitrine, fixe, en contreplongée, montrant le reflet de l’artiste sur une vitrine dans la rue bruyante : sa main au premier plan dessine sa silhouette avec un marqueur sur le vitre qui correspond à la surface de notre cadre, ensuite il termine rapidement le dessin et il sort du champ en laissant le spectateur avec cette seule figure griffonnée. Tran met l’accent sur le travail de (auto)représentation de son image : une représentation (l’image reflétée par la vitre et filmée par la caméra) est remplacée par une autre représentation (le dessin). Qu’est-ce qu’il reste du sujet ? Beaujour décrit cette transposition du sujet dans le texte, cette incarnation du Je dans son langage : « je suis cette fragmentation, cet éparpillement ; je suis dans le dépassement du ‘Que suis-je ?’ Non pas : ‘Je ne suis pas ce que je suis’ (...) mais au contraire ‘Je suis cette apparence’. Je suis, par exemple, mes ‘styles’, mon ‘écriture’, mon ‘texte’. Ou plus radicalement encore : je suis style, écriture, texte »<sup>385</sup>. L’autoreprésentation part de la mise en abyme typique de l’autoportrait, comme

---

<sup>383</sup> Cfr RASCAROLI Laura, « The Self-Portrait Film: Michelangelo’s Last Gaze », in Alisa Lebow (dir.), *The Cinema of Me*, *op.cit.*, p.57.

<sup>384</sup> BELLOUR Raymond, *L’Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris, 1990, p. 250.

<sup>385</sup> BEAUJOUR Michel, *Miroir d’encre*, *op.cit.*, p. 344.

le rappelle Rascaroli : « le spectateur regarde, à travers les yeux de l'auteur, l'auteur »<sup>386</sup>. Comme nous l'avons expliqué, la subjectivation du discours implique une objectivation du sujet, une sorte de dédoublement nécessaire à la représentation, un Je à la fois sujet et objet. Mais la distance à soi est aussi conscience de soi, et l'illusion d'une unité observable, analysable et figurable, peut faire sortir de soi pour revenir à soi. Une rencontre désignée par la belle expression d'Alain Montandon d'« autohospitalité », en tant qu'« accueil de soi, de soi comme autre, ce qui présuppose cette distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi »<sup>387</sup>.

La deuxième forme à introduire est naturellement le journal, connu aussi dans les études cinématographiques par les termes « diary » (Rascaroli), « journal filmé » (Yann Beauvais<sup>388</sup>), « film-journal » (Goursat), « journal entry documentary » (Lane). Tous les chercheurs sont d'accord pour définir ce genre comme une narration diachronique et chronologique d'une période de temps où le réalisateur a filmé sa vie de tous les jours, un discours privé avec soi-même, à la première personne et au présent, constant mais discontinu, qui ne reçoit une forme cohérente qu'en phase de postproduction avec le montage final. Le rapport à la temporalité se configure ainsi différemment pour l'autobiographie et le journal : le premier est un projet défini *a posteriori* et de manière rétrospective – par des ellipses et une structure déjà prévues au tournage – vers un passé qui pourrait éclairer le présent ; le deuxième est un ensemble de notes et d'instantanées prises au fil des jours suivant une volonté temporaire et instable, et ensuite organisées (éventuellement) pour une projection publique. Il est question de saisir la fugacité du temps – avec une omniprésence de la caméra qui nécessite un geste amateur omnivore, comme dans les films de famille – et d'assurer une trace de mémoire de cette fugacité, pour construire un dialogue avec soi-même, comme dans un carnet. Alain Montandon résume bien cet aspect temporel : « le journal sert alors à garder le contact avec soi-même. (...) Il y a là une écriture qui lutte contre le temps, ses métamorphoses, ses transformations, afin de prévenir de l'oubli les détails minuscules qui parsèment le rythme des jours et des heures, et cela pour assumer la continuité d'une identité à travers le temps, ses oublis, ses métamorphoses »<sup>389</sup>. Il n'est pas rare alors qu'un auteur continue cette pratique tout au long de sa vie, exemple très explicite d'autoethnographie représenté par Jonas Mekas et Ed Pincus aux Etats-Unis, par David Perlov en Israël, et en France par Joseph Morder, et plus récemment par Dominique Cabrera. La fonction d'enregistrement et d'aide-mémoire quotidien, unie à la fois à la dimension psychologique d'exutoire personnel et sociologique de communication directe ou indirecte à un Tu ou à un Vous, s'est sans

---

<sup>386</sup> RASCAROLI Laura, « The Self-Portrait Film: Michelangelo's Last Gaze », *op.cit.*, p. 60.

<sup>387</sup> MONTANDON Alain, « En guise d'introduction, De soi à soi : les métamorphose du temps », in Alain Montandon (dir.), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 7.

<sup>388</sup> Cfr. BEAUVAIS Yann (dir.), *Le je filmé*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995.

<sup>389</sup> MONTANDON Alain, « En guise d'introduction, De soi à soi : les métamorphose du temps », *op.cit.*, p. 18.

doute transférée aujourd'hui sur Internet (blogs, social media, profils variés), où il y a désormais une confusion encore plus élevée entre la confession et la promotion, le Je et sa *persona* (son image publique).

Puisque le modèle que Lane appelle « single-person synchronous-sound shooting »<sup>390</sup> (une seule personne qui filme – et se filme – et enregistre le son) prévaut dans le journal, nous pouvons associer l'autofilmage de l'auteur à la relation entre narcissisme et politique déjà évoquée. D'un côté, la réflexivité – dont l'immédiateté est rendue plus performative avec la vidéo, où l'on peut observer la prise de vue en directe sur le moniteur – stimule l'introspection et une relation constante et souvent vulnérable avec l'image de soi. Le journal témoigne des changements émotionnels spontanés de l'auteur et de ses tentatives de contrôler ou de manifester ses réactions. De l'autre côté, le réalisateur s'adresse à l'extérieur, en démontrant à quel point l'image de soi sert à une auto-identification en dépendance d'un regard d'autrui, d'un rapport à l'altérité. Comme Roman l'affirme : « l'image est coextensive à la pensée, et l'image que le sujet se construit de lui-même est ce qui va lui permettre de s'ouvrir à l'altérité. C'est dans la conscience de sa propre image qu'il va construire celle d'un autre, qu'il va percevoir et juger l'autre. En ce sens, l'enjeu de la construction de l'image de soi est un enjeu de positionnement dans le monde, de capacité à le comprendre »<sup>391</sup>. Le journal alors, plus encore que les autres formes autobiographiques, met en scène un corps : au contraire de l'auteur littéraire, l'auteur audiovisuel est présent non seulement à travers ses choix stylistiques, esthétiques et narratives, mais aussi directement à travers son corps (entier ou partiel) et sa voix (in ou off). Certains réalisateurs de notre filmographie pratiquent l'autofilmage en solitaire, tandis que d'autres se servent aussi d'un opérateur, n'étant pas obligés de rester toujours derrière la caméra pour interagir avec l'espace et les autres personnes. Le Je incarné et visible du film autobiographique offre des possibilités différentes de narcissisme et d'identification de la part du créateur et du spectateur. Dans son élan confessionnel, l'espace de représentation du journal se présente souvent comme un espace de jeu solitaire ou en tout cas intime, où décroquer des discours cachés, rompre un secret, et par cela alimente l'impression de connivence et de complicité, quasiment de séduction, avec l'artiste. Sophie Calle a affirmé dans un entretien : « l'intimité est faite pour être violée, c'est une sphère protégée qui n'est pas sans perversité, une allusion provocante à venir la violer. Ce n'est pas forcément un viol avec effraction, cela peut être une invitation à rentrer dans son fief, une complicité, donc un jeu de séduction au bon sens du terme »<sup>392</sup>. L'autobiographie est une invitation à l'intimité.

---

<sup>390</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., p. 69.

<sup>391</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, op.cit., p. 28.

<sup>392</sup> CALLE Sophie, entretien avec Jean Baudrillard (1984), citée par LISE Melle Gantheret, *Le Je filme sa réalité ou la mise en images d'une introspection à l'ère du vide à travers documentaire autobiographique et journal intime filmé*, mémoire pour le DEA, sous la direction de M. Roger Odin, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 80.



Une ouverture vers un monde inconnu et à la fois potentiellement familier, un geste d'immolation, de sacrifice, de rapprochement, de contemplation, mais aussi d'absolution et de protection, par l'ironie et l'humour. En même temps, cependant, ce dévoilement intime est toujours partiel, la mise à nu jamais pornographique, l'auteur étant conscient de son rôle de metteur en scène, des stratégies rhétoriques de son dispositif et en trouvant la mesure de sa pudeur, de sa morale et de son éthique, malgré soit lui-même le maître et l'arbitre (initial) de la scène.

Même si au sein de cette recherche la filmographie produite hors de France ne pourra pas avoir sa place en raison du choix du corpus, il faut rapidement mentionner un grand exemple diasporique international de journal : *Réminiscences d'un voyage en Lituanie* (Jonas Mekas, 1972). Il s'agit du pionnier absolu du corpus des œuvres (la grande majorité) de la filmographie de notre genre qui montre ce que nous appelons le *voyage de retour* : l'auteur revient (ou va pour la première fois) dans le pays d'origine familiale et décrit dans le film ses impressions et sa quête identitaire. Dans le cas de *Réminiscences*, Mekas fait son retour dans son village natal en Lituanie durant l'été 1971, en le présentant par un montage commenté de cent « aperçus » (*glimpses*). L'œuvre anticipe au moins quatre dimensions qui seront importantes dans les films autobiographiques du monde entier :

- Une *dimension esthétique*, donnée par une caméra (sa fameuse Bolex) qui reproduit le style amateur – avec ses tremblements, ses recadrages, ses nombreux zooms, son montage morcelé, son focus instable – afin de restituer des moments volés au quotidien.
- Une *dimension mémorielle* : le film articule plusieurs couches temporelles, du journal à Brooklyn de 1950 et de 1958 à celui de Lituanie et puis de Vienne de 1971, en conjuguant le format du présent au passé, à une « réminiscence ». Cela confère un ton nostalgique à toute l'opération : toute l'expérience – du voyage au montage – se dessine comme un dialogue avec la mémoire personnelle et commune, en essayant de revivre (et de réfléchir sur) tous les lieux, rituels, sentiments, habitudes que l'on espère, en vain, échappés au temps.
- Une *dimension haptique*, puisque cette mémoire est déclenchée également par un univers sensoriel évoqué constamment par le film, avec la caméra qui instaure un contact très rapproché avec tout ce qui touche la sensibilité de l'auteur : les objets, les odeurs, les chansons, les couleurs, la maison, les paysages, la nourriture, les fleurs, etc.
- Une *dimension autoethnographique* : malgré le film représente sans doute un document ethnographique sur ce petit coin de Lituanie (il montre plusieurs éléments des coutumes et de la culture de la campagne lituanienne du début années 1970), le commentaire renvoie sans cesse à une relation personnelle et affective avec ce monde et cette culture, qui n'a rien de l'observation scientifique. Adressée aux spectateurs, la voix off de Mekas explique : « vous aimeriez certainement savoir quelque chose sur les réalités sociales. Comment la vie se

déroule-t-elle en Lituanie soviétique ? Mais qu'en sais-je ? Je suis une personne déplacée...qui rentre chez elle. À la recherche de chez moi, retraçant des bribes du passé ».

Enfin, Jonas Mekas a imposé le protagonisme de la voix-je au cinéma, avec son côté confessionnel et intime, avec ses rhétoriques de la subjectivité. La pratique du journal filmé augmente la coïncidence entre la vie et l'œuvre, la présence absolue et concrète de l'artiste dans son autoreprésentation. Pour la présentation de ses *Diaries, Notes and Sketches* (1969 cité par Rascaroli p.130), Mekas affirme : « c'est à travers moi que chaque détail est présenté, jour par jour, et vous finissez par me connaître de plus en plus ». Ce qui fait écho à sa projection communautaire et politique, dans son *Lost, lost, lost* (1976), avec la promesse au public qu'en regardant ce film « vous saurez ce qu'une personne déplacée pense »<sup>393</sup>. Mekas est le réalisateur qui incarne en premier ce prototype de la personne éternellement « déplacée », une figure au centre de la mondialisation suivante, bien représentée également par un autre diariste pionnier, le cinéaste israélien David Perlov, qui dans son *Journal* (1973-1985), revient au Brésil où il a grandi pour enfin conclure : « étranger ici, étranger là-bas, étranger partout. Je rentrerais à la maison, chérie, mais je suis un étranger là-bas aussi ».

Concernant le journal dans les documentaires autobiographiques diasporiques en France, ce sont nombreuses les œuvres qui choisissent cette forme ou qui la hybrident avec d'autres. Maintenant nous allons alors simplement mentionner trois films de la filmographie qui ne vont pas faire partie de l'analyse principale car trop peu explicites par rapport à l'identité diasporique, mais qui constituent des bons exemples d'adoption du journal. Le premier est *Thème Je* (2011) de Françoise Romand, où l'autrice marseillaise (déjà assez connue et expérimentée) affronte juste par un très bref passage la déportation de sa famille d'origine arménienne, mais nous rend observateurs (et voyeurs) de onze années de réunions familiales et de vie privée. Son long journal n'hésite pas à mettre à nu les relations, les angoisses, les amusements, le corps et les proches de la réalisatrice, par un autofilmage toujours au présent, sans voix off, en prise directe, avec un usage courant du *split screen*, qui finit par créer une impressionnante et mouvante mosaïque intime. La réflexivité du dispositif est claire dès le début – la caméra est un personnage concret, pris en compte et questionné par toutes les personnes filmées – et l'aveu à l'ordre du jour, libéré, non sans humour et une touche décalée, dans n'importe quel moment banal du quotidien (du petit déjeuner à une épilation).

---

<sup>393</sup> Rappelons l'influence de Jonas Mekas non seulement sur le journal et sur les films à la première personne, mais aussi sur les cinémas diasporiques en général.



*Thème Je* (Françoise Romand, 2011)

Le deuxième est un documentaire à peine antérieur, *Comme le sable*, d'Odile Magniez, sorti en 2006. Ce journal met en scène visiblement le penchant narcissique de l'autobiographie, qui exalte encore plus le circuit fermé de la référence à l'image et aux préoccupations de l'autrice, sans déboucher sur un ton collectif et politique. La réalisatrice espagnole alterne vidéo et Super 8 et concentre son film sur la période de son déménagement de l'Espagne à la France : les visites chez le médecin, le démantèlement de son appartement, le départ en voiture, la nostalgie du rapport avec son ex copain, les premières impressions dans son nouveau chez soi. Les références à sa condition d'étrangère et à l'origine française de sa mère sont très faibles, mais ce qui est intéressant dans ce film est l'usage de la caméra comme un outil thérapeutique et confessionnel, tel que nous l'avons décrit précédemment. Odile Magniez se filme tous les jours, elle parle avec la caméra sur un ton confidentiel et murmuré (elle est souvent allongée au lit ou face au miroir), elle commente ses intermittences d'humour et son rapport au corps (« aujourd'hui je me sens laide et pas sûre de moi »). Le troisième est le deuxième film de la filmographie française en ordre chronologique : *Mémoires d'un juif tropical*, de Joseph Morder, réalisé en 1986. Ici, pas de voyage réel, comme dans la plupart des films en analyse, mais un voyage imaginaire (« c'est dans ma tête que tout ça se passe »), évoqué par les rêveries d'un été parisien, vers la Trinidad natale de Morder et vers sa famille juive. La caméra se limite à filmer Paris, l'appartement, les rues (jamais le réalisateur lui-même), mais la voix off nous amène loin dans l'espace et dans le temps : « je me condamne à reculer dans le temps », « je ne suis plus de mon présent », commente-il au début. Par le biais d'un quotidien lent et estival, pointillé par des flâneries et des rencontres avec une fille jamais montrée, l'auteur revient à son enfance, dans une superposition temporelle imaginaire mais tout à fait concrète entre passé et présent : « je replonge bel et bien dans mon passé présent ». Si, alors, le rapport de l'auteur à l'identité diasporique n'est pas très

concerné par cette œuvre, *Mémoires d'un juif tropical* témoigne d'un thème important pour le sujet diasporique : l'éternisation d'une double perte, celle de l'enfance et de l'origine, qui s'attache comme un fantôme aux frontières du présent et qui mue soudainement les avenues parisiennes en paysage tropical.

### 3.4 Première personne du pluriel : ethnographie domestique

La famille est une image que nous cherchons si désespérément<sup>394</sup>.

Après avoir introduit les caractéristiques principales et les formes de l'autobiographie « à la première personne du singulier », il ne reste qu'à assumer pleinement le prolongement du Je dans ses affiliations collectives, notamment familiales. Ce prolongement atteste de fait le besoin ambivalent de la part du sujet diasporique de se voir à la fois dedans et dehors des communautés d'appartenance. La « première personne du pluriel » du récit autobiographique peut alors être abordée comme une deuxième réponse à l'impasse ethnographique de la crise de la représentation : si nous avons choisi l'autoethnographie pour observer avant tout la focalisation documentaire sur la subjectivité, nous pouvons faire recours à l'« ethnographie domestique » (*domestic ethnography*) dans le but d'élargir notre discours à l'intersubjectivité. L'« ethnographie domestique » est une catégorie proposée par Michael Renov dans l'objectif de désigner tous les films concentrés sur un membre de la famille ou sur une personne proche du réalisateur, ou sur quelqu'un qui a en tout cas une relation de consanguinité ou de co-implication avec l'auteur<sup>395</sup>. Il peut s'agir donc d'un lien biologique ainsi que d'un membre d'une famille 'choisie' (dans le cas d'une adoption, d'un partenaire, d'une communauté ethnique ou religieuse, etc.), qui peut éventuellement aussi prendre la caméra et filmer dans un geste de complicité intime avec l'auteur et dans un « partage d'autorité textuelle » (*sharing textual authority*<sup>396</sup>). Dans tous les cas, l'élargissement de l'autobiographie par l'ethnographie domestique n'est fonctionnel qu'à projeter le sujet vers ses relations extérieures, pour mieux revenir à son autodéfinition intérieure. Selon Renov, « l'autre familial aide à étoffer les contours du soi énonciatif, en s'offrant comme un précurseur, un alter ego, un double, un instigateur, un guide spirituel ou un origine d'un trauma »<sup>397</sup>. L'autoportrait rencontre nécessairement d'autres portraits afin de trouver dans les confrontations et dans les ressemblances un trait commun possible qui puisse mettre dans le bon chemin la quête identitaire du sujet. Le sujet diasporique, en effet, ne pourrait pas se tourner vers

---

<sup>394</sup> MILLER E. Ethelbert, cité par HIRSCH Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, p. 41.

<sup>395</sup> RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, *op.cit.*, p. 218. Renov explique que la co-implication représente « à la fois la complexité et l'interpénétration des identités du sujet et de l'objet ».

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 228.

la mémoire et vers l'identité du passé familial de la diaspora, sans l'aide, le témoignage et la médiation de celui que l'on pourrait définir son *porteur de l'origine*. Ce dernier consiste en un ou plusieurs membres de la famille (vivants ou présents par une autre médiation, telle une lettre ou une photo) nés dans le pays d'origine, qui peuvent donner les informations nécessaires pour diriger l'auteur vers son voyage de retour (physique ou symbolique) et vers sa prise de conscience identitaire.

C'est aussi l'une des raisons pour laquelle les autobiographies diasporiques se démarquent des autres autobiographies : une articulation Soi-Autre penchant absolument vers le rapport de l'auteur avec sa famille (plus que celui, par exemple, avec son partenaire). La famille est le berceau de l'identité diasporique, cimentée, comme nous le verrons, par la transmission intergénérationnelle et par son inscription historique dans la continuité de l'expérience migratoire. Jim Lane inclut le « portrait de famille » au sein des « portraits autobiographiques », qui se distinguent du « journal entry documentary » à cause d'une narration majoritairement en voix off faisant office de collant et de bilan général, un tournage plus interactif, une temporalité plus entrecroisée, et un accompagnement des « micro-narratives » par des interviews parfois plus formelles et par des matériaux divers (films de famille, photos, archives)<sup>398</sup>. Marianne Hirsch propose d'observer un « continuum entre autoportrait/allo-portrait et l'image familiale », qui inscrit la constitution de soi dans un espace plus large de relations formatives de l'identité, c'est-à-dire dans la famille, qui n'est autre qu'une « altérité interne », et une intersubjectivité qui se reflète sur la subjectivité<sup>399</sup>. Étant donné qu'une grande partie des réalisateurs de cette thèse est (ou était) à son premier film ou en début de carrière à la sortie de leur autobiographie, il semblerait facile d'attribuer ce côté 'initiatique' du documentaire autobiographique à l'immédiateté et à l'accessibilité du sujet – personnel et familial, donc théoriquement déjà connu. Néanmoins, la plupart des films réalisés démontrent le contraire : l'espace 'domestique' ne sera pas tellement abordable si la famille d'origine est très distante et oblige le cinéaste à se déplacer, ou si la communication entre ses membres n'est pas aisée à cause des traumatismes et des non-dits. Ou si, en outre, la présence de la caméra n'est pas la bienvenue (pour des interdictions formelles ou informelles), ou si le réalisateur-même exprime des doutes et rencontre des obstacles au tournage (psychologiques, affectifs, ainsi qu'administratifs et pratiques). Une famille qui a vécu l'exil peut multiplier les manques de transmission, ce qui impliquera que les motivations du projet filmique seront plutôt à chercher dans l'urgence identitaire du sujet diasporique, qui le pousse à s'ouvrir et à se réconcilier avec la mémoire collective, en réalisant ainsi à la première occasion un documentaire sur ses questionnements. Mais comment peut-on filmer l'autre lorsqu'il est partie intégrante de notre

---

<sup>398</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., p. 95.

<sup>399</sup> HIRSCH Marianne, *Family Frames*, op.cit., p. 85 et p. 83.

vie ? Quelle éthique établir avec soi-même et avec sa propre famille dans un documentaire autobiographique ?

Les soucis de représentation dénotent naturellement des difficultés d'ordre éthique, relatives à la posture de l'auteur par rapport aux personnages, aux contextes et aux sujets traités, et la relation entre la caméra et le réel, supposant un respect de l'intégrité et de la diversité de ce dernier. Même lorsque les relations avec les autres personnages sont tellement proches qu'il devient difficile de définir la « bonne distance » pour les filmer, ou lorsque le réalisateur souhaite créer une familiarité nouvelle avec des membres inconnus de la famille, la caméra est toujours perçue comme un œil intrusif. Nous le savons bien, la présence de la caméra altère inmanquablement les situations, les actions, les témoignages, les gestes et les regards. Dans l'autoreprésentation aussi, il se pose la question éthique du voyeurisme, existant dès lors que le cinéaste filme une autre personne, en restituant de celle-ci une image partielle et pilotée et en la divulguant telle qu'il l'a conçue. Juliette Goursat précise : « un documentaire est toujours *une* interprétation du réel : les personnes figurant dans un film ne sont montrées que partialement. En effet, l'observé n'est pas une entité indépendante de son observateur »<sup>400</sup>. Pour ne pas trahir la confiance des personnes filmées, ni compromettre les relations avec elles, le cinéaste doit interroger ses méthodes : faut-il filmer à leur insu ou demander l'autorisation en cours de tournage face à la caméra ? Préparer tout à l'avance ou laisser les interactions se déployer sans contrôle devant nous ? Cependant, en l'occurrence, l'autre est une personne de la famille, jugée quasiment comme un prolongement de soi, et ce statut différent rend la légitimation de la caméra presque implicite et l'invasion de la *privacy* plus négociable, puisqu'inclue dans une logique confessionnelle personnelle : « ceci est ma vie ». Le voyeurisme envers la famille n'est plus un acte agressif de consommation (ou au moins pas autant que dans d'autres cas), mais il passe par une tentative d'autoethnographie afin d'atteindre une « ethnographie domestique ». Les personnes filmées, bien qu'elles puissent des fois ne pas accepter volontiers d'apparaître devant la caméra ou ne pas être d'accord avec la démarche générale (l'intérêt à creuser dans le passé), adhèrent au projet parce qu'elles connaissent son importance dans la vie du réalisateur (ce qui n'est pas le cas pour un témoin commun). Et les films ne se retournent pas effectivement contre elles : la plupart des œuvres sont des documentaires qui rendent hommage à un membre de la famille, qui l'intègrent comme une figure clé du projet (le passeur de l'origine), ou qui, même en présence de frictions et de conflits, ont dans la réconciliation leur finalité principale.

Pour atteindre ces buts et saisir un effet dramatique participant à la représentation d'une relation intime et affective, les cinéastes n'épargnent pas des scènes au fort impact tragique,

---

<sup>400</sup> GOURSAT Juliette, *Mises en « je »*, *op.cit.*, p. 193.

pathétique, larmoyant ou dépressif, quoiqu'il ne manque pas des films au ton au contraire plus léger, décalé et plein d'humour. Quelle que soit la méthode choisie par l'auteur, décider de franchir certains pas – avec des déclarations, des propos, des questions, des actions inédites ou en tout cas importantes pour sa vie privée – devant la caméra et un public potentiel, est une opération délicate. Nous pouvons y voir une limite à l'authenticité (est-ce qu'ils auraient agi différemment sans la caméra ?), une tentative excessive et déplacée de créer du pathos, ou un vrai moment de délivrance sincère, mais, dans tous les cas, il s'agit de ramener la vie à la « scène ». Attentifs ou pas au dispositif de représentation, soigneurs ou pas de la mise en scène, les réalisateurs et ses personnages sont tout de même conscients du processus de transformation de leur moment privé en matière filmique. Une matière à choisir, à sélectionner, à couper, à manipuler, aussi bien qu'à voir, à juger, à émouvoir, à étudier. Même si en partie dissout dans la complicité véhiculée par les yeux de l'auteur, il est certain qu'un voyeurisme s'installe de la part du public. Les documentaires autobiographiques permettent d'« épier » des vies que l'on ne croiserait pas autrement, des existences qui commencent pour nous *in medias res* et dont on ne voit qu'une parenthèse infinitésimale, à travers un écran déployé devant nous pour une sorte de concession ou de besoin du cinéaste. C'est là peut-être aussi le charme de l'autobiographie filmée, tendue et fragile entre l'attraction et la réflexion d'un partage empathique et le voyeurisme possiblement gênant face à l'exhibition de la vie privée d'un inconnu.

En ce qui concerne les moyens de cette intersubjectivité, il faut rappeler que l'éclatement de la famille diasporique a induit des formes de communication qui prennent en compte la dimension spatiale transfrontalière des sujets. Il est fréquent de trouver dans les films de nombreux médias de communication qui permettent de garder le contact à distance, entre différentes nations, comme la lettre, l'appel par téléphone ou par vidéo, les sms, les emails. La lettre est le médium le plus classique et le plus commun, qui se prête souvent à un format codifié comportant une mise en texte spécifique : le film-lettre, qui identifie la voix off tout au long de l'œuvre à l'écriture d'une lettre. En tant que forme d'adresse à soi et à l'autre (sans oublier le public), le film-lettre condense cette cohabitation autobiographique entre la réflexivité et l'ouverture, le monologue et le dialogue. Comme l'indique Nicole Cloarec : « l'écriture épistolaire articule en effet une mise en scène de soi par soi (accès à la subjectivité des personnages) et un pouvoir performatif des messages (lettres de dénonciation, de déclaration ou de rupture) qui en fait un agent dramatique remarquable »<sup>401</sup>. Cependant, au-delà de (et peut-être plus encore que) la dimension spatiale, l'inscription du sujet dans la diaspora et dans l'interrogation sur l'origine porte avec soi un discours transgénérationnel projeté de manière diachronique vers le passé, et donc une dimension temporelle. Nous pouvons déjà introduire ici des

---

<sup>401</sup> CLOAREC Nicole, « Introduction », in Nicole Cloarec (dir.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, p. 13.

aspects généraux liés aux usages massifs dans la filmographie de trois médias qui contribuent à la recherche des traces de l'origine familiale : le film de famille, la photographie de famille et les images d'archives. Mélanger les temporalités signifie, certes, s'immerger dans un passé difficile à faire émerger, mais aussi confronter des regards et des expériences distantes impliquant un recul nécessaire. L'usage *a posteriori* de ces traces du passé sert alors à une nouvelle lecture présente qui sera utile au discours du sujet, par une réappropriation et par une resignification de ces représentations.

### 3.4.a L'intégration des films de famille : de l'intrusion à l'invitation du spectateur

Selon la définition donnée par Roger Odin, le film de famille est « un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille »<sup>402</sup>. À l'origine, le film de famille n'est pas associé au projet d'un cinéaste (qu'il soit amateur ou professionnel), mais à un rituel fondateur et identitaire de « recreation mythique » et de « construction fictionnelle » de l'histoire privée et sélective d'une famille, de manière à jouer le rôle social « de garant de l'institution familiale »<sup>403</sup>. Il est ainsi question de construire, garder et remémorer les moments heureux du groupe, par une innocence frontale et omnivore. Cela constitue, comme le pense Laurent Roth, une sorte de « crime parfait » qui n'accepte de hors-champ : « la mystification du film de famille obéit à la décision solitaire d'un filmeur qui croit sincèrement au bonheur »<sup>404</sup>. Capturer le bonheur d'une réunion, d'une cérémonie ou d'une célébration aide à renforcer le sentiment d'unité d'un groupe. Ce n'est pas un hasard si la pratique s'est répandue très tôt à la suite de l'invention du cinéma (premièrement dans les familles riches qui pouvaient se permettre l'équipement nécessaire), en démontrant une fonction connaturelle à l'enregistrement filmique. Il faut rappeler que déjà en 1885 le journal *La Poste* saluait les premiers appareils à travers lesquels « tout le monde pourra filmer ses proches » et « la mort cessera d'être absolue »<sup>405</sup>. Pour rebondir, Stan Brakhage y pensera lorsque, dans sa fameuse « Défense de l'amateur » en 1982, il écrira : « le cinéaste amateur, en filmant les scènes d'un voyage, d'une fête, de ses enfants, cherche à retenir le temps, à défaire la mort », « tout l'art du cinéma émerge de l'amateur, du médium du film de famille »<sup>406</sup>. En dehors de l'usage personnel et intime au sein du groupe concerné, le film de famille

---

<sup>402</sup> ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 27.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>404</sup> ROTH Laurent, « Ma vieille tante vient de mourir », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 108-110.

<sup>405</sup> *La Poste* cité par ODIN Roger, « Introduction », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille, op.cit.*, p. 6.

<sup>406</sup> BRAKHAGE Stan « In defense of amateur » (1982) cité par ALLARD Laurence, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille, op.cit.*, p.117.



s'est au fur et à mesure, dans les dernières décennies, déplacé aussi dans les archives publiques et audiovisuelles, dans un but plus large, ethnographique et esthétique, de témoignage, vis-à-vis de son contenu (coutumes, habitudes, fêtes, habitations appartenant à une époque, à un milieu et à une culture spécifiques) et de sa forme (pour les chercheurs en cinéma). Pour un public extérieur au cercle familial, il représente un document historique relevant d'une mémoire collective.

À partir des années 1990, les réalisateurs se sont également emparés des films de famille des archives personnelles afin d'en faire quelque chose d'hybride : il s'agit forcément d'un objet intime et affectif, mais son déchiffrement et sa décontextualisation peuvent apporter un message plus lisible et plus universel pour les spectateurs. Dans les documentaires autobiographiques, le film de famille est repris et sauvé de la poussière avec l'objectif de ce que Patrick Lacoste appelle une « utilisation mnésique », qui prétend « donner un accès direct au souvenir, parfois se confondre avec lui »<sup>407</sup>. Dans les films diasporiques, l'utilisation mnésique des photos et des films de famille est une garantie de la fonction de faire trace d'origine, de constituer un point d'accroche sur le passé et un fragment primaire d'un tableau identitaire à composer. « Qu'est-ce donc que la vision d'un moi en voie de construction dans le temps, pour un moi regardant dans l'instant où peut-être justement à l'aide de ce qu'il regarde, il se croit constitué, voire unifié ? », se demande Lacoste<sup>408</sup>. Les deux regards – le moi enfantin (ou un parent ou grand parent jeune) et le moi adulte – se croisant à travers le visionnage du film de famille, installent une continuité temporelle. Il y a aussi, dans cette confrontation, une nostalgie intrinsèque qui matérialise finalement l'une des fonctions que Karl Sierek attribue au film de famille, celle de former « un état de préfutur » grâce à la réjouissance du beau présent (pendant le tournage), qui se projette dans le souvenir que nous en aurons plus tard (pendant la réception future)<sup>409</sup>. Faute d'une identification automatique, propre à la situation communicationnelle familiale, de la part du public qui visualise ces images privées, le réalisateur emploie ces dernières notamment en tant qu'indices de crédibilité et de corroboration du pacte autobiographique stipulé avec les spectateurs (hors de la famille). Pour cela, les films de famille s'ajoutent aux autres matériels (témoignages, vidéos d'archive, etc.) intégrés dans le documentaire afin d'assumer un statut de preuve, de garant de réalisme, d'authenticité et de vérité. Les plus anciens étant sur pellicule sans son synchrone, des couches sonores ou scripturales (voix off, musiques, effets sonores, cartons, intertitres) vont solliciter l'intelligibilité et la pertinence de l'insertion de ces extraits au sein de la structure discursive. Malgré sa nature fragmentaire et lacunaire, et son illisibilité initiale pour les extérieurs au groupe concerné,

---

<sup>407</sup> LACOSTE Patrick, « Psynema. Remarques psychanalytiques à propos du film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille*, op.cit., p.47-48.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>409</sup> SIEREK Karl, « C'est beau, ici. Se regarder voir dans le film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille*, op.cit., p. 75.

le film de famille devient un élément d'authentification du récit, comme le rappelle Marie-Thérèse Journot : « cette image ne peut mentir, à la fois parce qu'elle a la force de la reproduction mécanique et parce que son origine privée est gage de son innocence »<sup>410</sup>. Journot insère la possibilité de « restaurer » la famille – grâce à cette opération de montage du passé et de « matérialisation de la mémoire » utile à la quête identitaire – dans un parcours également plus problématique incluant le constat des malentendus, des absences, des trous et des dysfonctionnements de la famille<sup>411</sup>. L'autobiographie est souvent un chemin de rapprochement, mais elle n'épargne aucune réflexion critique sincère.

Alternativement, une autre option qui se présente au cinéaste est celle de ne pas incorporer le film de famille dans son œuvre finale, mais en quelque sorte de reproduire sa démarche. Nous faisons référence tout d'abord à une esthétique amateur devenue de plus en plus fréquente dans le cinéma : regard et adresse à la caméra, faux raccords, brouillage de la perception (flous, zoom, tremblements, surexpositions, attaques brutales), émiettement narratif, temporalité indéterminée, etc. (ce qu'Odin définit les figures stylistiques du « bien fait » parce que « mal fait »<sup>412</sup>). Certains des films de cette thèse (comme par exemple *Enfin l'Iran*), tout en n'étant pas des films de famille ou des films amateurs – à cause de leur travail incluant une production, un cinéaste, une diffusion publique et un espoir de succès artistique et commercial –, adoptent visiblement cette esthétique, notamment dans le cas du journal. Il peut y avoir une raison de faible budget, mais en général ce choix est dû à la volonté de se rapprocher d'un style et d'une poétique qui privilégie la proximité (pour interpeller les autres), la spontanéité (pour dégager l'intimité), la simplicité (pour saisir la banalité du quotidien) et l'improvisation (pour s'adapter aux aléas du réel). Cela dépasse à notre avis la « revanche de l'anecdote » soulignée par Marc Ferniot pour affirmer le « sens obtus » et dénué de cognition de mise en scène typique selon lui des films amateurs<sup>413</sup> : le documentaire autobiographique, dans toutes ses figures d'amateurisme, anecdotiques et imparfaites, reste un travail conscient de ses moyens, de ses intentions et de ses objectifs, y compris lorsque ceux-ci sont flous, inachevables et idéaux.

Confronté à cette fenêtre sur l'intime, le spectateur se sent aussitôt un intrus. Un sentiment d'étrangeté s'empare de son regard face au déroulement d'un conflit (voir la dispute de José Vieira avec son père dans *Le pays où l'on ne revient jamais*, par exemple) ou lorsqu'il se retrouve quelque part entre les gestes et les mots complices des personnes derrière et devant la caméra (les retrouvailles

---

<sup>410</sup> JOURNOT Marie-Thérèse, « Le film de famille dans le film de fiction. La famille 'restaurée' ? », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille*, op.cit., p.152.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 154-160.

<sup>412</sup> ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille*, op.cit., p. 39.

<sup>413</sup> FERNIOT Marc, « La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille*, op.cit., p. 143.

entre sœurs dans *Bakhta et ses filles* d'Amina Arouali, parmi d'autres). Au premier abord, l'« obscénité de l'intimité », comme l'appelle Eric de Kuyper<sup>414</sup>, de l'univers familial et privé d'un inconnu est presque insoutenable pour quelqu'un qui ne fait pas partie du contexte. C'est un espace interdit, clos, privé, trop privé, peut-être incommunicable. Cependant, au fur et à mesure que le spectateur est introduit dans les mécanismes et dans les relations de ce micro-univers, qu'il suit ses évolutions et ses humeurs, il comprend qu'il s'agit moins d'une intrusion que d'une *invitation*. L'espace interdit personnel et familial accueille – par l'énonciation autobiographique, par l'empathie qui se met en place – la présence du spectateur, et l'intrus « devient alors un complice »<sup>415</sup>, un nouvel ami de l'auteur et un membre ajouté de sa famille. Impliqué dans le dispositif confessionnel d'une vie qui se raconte à travers ses crises, ses questionnements et ses souvenirs, le public élabore ses connexions internes et privées, puisque le film, comme Odin conclut, « déclenche en chacun de nous un processus de production de sens et d'affects strictement individuel (...) ayant la capacité de mettre en mouvement notre cinéma intérieur »<sup>416</sup>. Le résultat est ce que Jean-Pierre Esquenazi définit « l'effet 'film de famille' », qui se produit lorsque le spectateur a l'impression d'être concerné directement par le film comme dans une « vision familiale » et finit par se reconnaître dans ceci (reconnaissance narcissique)<sup>417</sup>. Cela est causé par les identifications primaires et secondaires metziennes, mais aussi par un « effet documentaire » selon lequel la caméra se configure comme un substitut de soi et « montre ce que le spectateur aurait pu voir s'il avait été là »<sup>418</sup>. C'est dire que dans l'œil du spectateur, au sein de cette reconnaissance narcissique aux images privées, un « effet 'testimonial' » se met en place selon Esquenazi, et incite à construire un discours commun plus réflexif (où le désignatif est véhiculaire à une pensée) visant une sorte de « familiarité universelle »<sup>419</sup>.

### 3.4.b Les photographies de famille : le regard affiliatif

Dans son fameux essai *La chambre claire* de 1980, Roland Barthes, avec sa prose mêlant toujours une bonne dose d'autobiographie, analyse également cette possibilité de partage de l'intimité afin de traiter de l'image photographique. Selon Barthes, la photographie de sa mère au Jardin d'Hiver, dont il discute amplement pour développer ses arguments, n'a pas à être montrée au lecteur. Comprendre son refus signifie affronter deux points essentiels de sa réflexion sur la photographie. Le premier est lié à sa distinction entre la notion de « studium » – un investissement personnel, une application et participation vers quelque chose qui est représentée dans la photo, mais sans acuité

---

<sup>414</sup> DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille, op.cit.*, p.16-17.

<sup>415</sup> SIEREK Karl, « C'est beau, ici. Se regarder voir dans le film de famille », *op.cit.*, p. 70.

<sup>416</sup> ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », *op.cit.*, p. 33.

<sup>417</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'effet 'film de famille' », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille, op.cit.*, p.212.

<sup>418</sup> *Idem.*

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 223.

particulière – et de « punctum » – une implication plus subjective, un choc, une trouble, une « pique » qui anime la photo, la fait sortir de son inertie et laisse une marque chez l’observateur : « le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »<sup>420</sup>. Le deuxième point est à voir dans la conviction barthienne que la photographie de soi qui devient publique « désinteriorise » le sujet, le pousse en dehors de son espace privé en devenant véritablement image, et donc objet, consigné aux regards multiples des autres<sup>421</sup>. La photographie chérie de sa mère – qui a été prise avant le trauma profond de sa mort – ne susciterait pas le « punctum » du public et ne ferait qu’accentuer la « sensation d’inauthenticité, parfois d’imposture » à laquelle la représentation photographique condamne le sujet, en le tournant en « spectre »<sup>422</sup>. Barthes n’est alors pas d’accord avec la « familiarité universelle » que les documentaires autobiographiques croient pourtant pouvoir dégager. Mais la force du cinéma et de l’art, à travers un régime visuel invitant en soi à la monstration, est peut-être dans cette volonté exacte de transmettre le « punctum », d’impliquer un public extérieur en trouvant une formulation originale et attractive pour quelque chose qui *a priori* ne le concerne pas tout à fait directement. Il faut revenir à l’image-spectre, à l’image-mort de Barthes pour décrire en tout cas la fonction de la photographie de famille dans les documentaires autobiographiques diasporiques.

La majeure distinction entre la photo et le film de famille, selon Lacoste, se joue entre la vie et la mort. Le film de famille « parlera le plus souvent de coprésences (...), il pourra être évoqué en réparation, il prête à cicatrisation du passé », donc il constitue une promesse de joie, tandis que la photographie « parlera le plus souvent d’absence, de deuil, de séparation », et donc elle consiste en une « promesse d’une perte »<sup>423</sup>. En 1980, Barthes écrivait que le sujet photographié fait une première expérience de la mort en devenant un « Tout-Image »<sup>424</sup>. Dans son attestation d’un « ça a été », la photographie devient écran, masque, lieu de projection et d’identification, simultanéité de présence et d’absence, de vie et de mort. L’observateur essaie de chercher un lien avec cette image, de réactiver cette corporalité, mais Barthes doit admettre l’ambiguïté et la partialité de la reconnaissance de sa mère dans ses photos du passé, basée sur un « presque » qui fait perdre l’essence, le Tout<sup>425</sup>. Ce besoin de retrouver l’Histoire dans la tension entre la platitude de la manifestation de l’image (*camera lucida*) et la profondeur mystérieuse du non-révéilé (*camera obscura*), de s’inscrire dans une

---

<sup>420</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l’Etoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980, p. 48-49.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>423</sup> LACOSTE Patrick, « Psynema. Remarques psychanalytiques à propos du film de famille », *op.cit.*, p. 48-49.

<sup>424</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p. 29.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 103.

« certaine persistance de l'espèce »<sup>426</sup>, représente le but de la présence des photographies dans la filmographie de cette thèse. La photographie, de soi mais beaucoup plus souvent de famille (parents, grands-parents, ancêtres), fait partie avec les films de famille du répertoire d'images mobilisés par l'auteur pour sa recherche archéologique et généalogique de sa mémoire diasporique. C'est également une preuve, une trace, un medium mémoriel qui est utilisé dans les films en tant que point de départ d'une enquête (retrouver un membre de la famille, sa maison ou bien quelqu'un qui le connaît) et afin de susciter une remémoration commune (lorsque les photos déclenchent des souvenirs chez les témoins). Il y a une connexion charnelle entre l'observateur et ce fantôme maternel qui anime son regard : « une sorte de cordon ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : léger et pourtant impalpable, est bien ici un medium charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié », affirme Barthes<sup>427</sup>. L'image est à la fois un perpétuel passé (dans sa représentation et indexicalité) et un perpétuel présent (dans sa ré-apparition et dans notre ré-vision) : pour pouvoir faire émerger ce passé et combler cette perte, l'observateur a la nécessité de croire au référent photographique, à sa possibilité de ne pas être qu'un simulacre. Ainsi, la photographie se révèle comme un objet non seulement du passé, mais appartenant au temps en général : son accumulation de couches temporelles liées aux visions et aux révisions, aux 'rappels', augmente sa densité mémorielle mais aussi sa densité symbolique et sémantique. « Elle est l'*ouverture instantanée entre réel et fantasme* », écrit Daniel Sibony<sup>428</sup>, qui évoque la « qualité transférentielle » – de réel, de souvenir, de temps – de la photo, dans la manière où elle dégage cet effet à la fois d'étrangeté et de familiarité, ce décalage entre perception et mémoire, inclusion et exclusion. Une mise en présence évasive, qui semble unifiée, mais qui convoque différents points de vue et différentes réalités.

Dans les documentaires autobiographiques diasporiques, toujours dans l'optique d'une « ethnographie domestique », la recherche de soi s'approprie les instruments transférentiels, tels que les photos, capables d'offrir un pouvoir narratif, d'évocation des chroniques familiales. Malgré la permanence d'une amnésie qui ne peut aucunement se détacher du concept d'origine, la photo en tant que « supplément d'identité », comme le dit Anne Muxel, est une « preuve d'une existence continue », car elle « rend visible une filiation »<sup>429</sup>. Le sujet diasporique peut remonter le temps parce qu'il peut compter sur une espèce de reconnaissance mutuelle entre soi et son ancêtre, établie par les liens intergénérationnels garantis par les narrations familiales. La photographie de famille, en représentant notamment les relations sous-jacentes au portrait et en « présentant le soi comme intrinsèquement familial », donne à voir, selon Deborah Chambers, le « soi familial » (*familial*

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>428</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux*, *op.cit.*, p. 293. Italique dans le texte original.

<sup>429</sup> MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, Armand Colin/Nathan Université, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1996), p. 170.

*self*<sup>430</sup>). Dans ce sens, Hirsch parle aussi d'un « regard affiliatif » (*affiliative look*) qui structure le sentiment de notre particularité : « lorsque je regarde mes albums de famille, j'accède à un réseau de regards qui déterminent des sentiments affiliatifs, des sentiments positifs ou négatifs de reconnaissance qui peuvent s'étendre sur des kilomètres et sur des générations »<sup>431</sup>. À travers ce système de regards, de reconnaissance et d'affiliations, l'image photographique s'impose comme une projection d'un désir enseveli ou d'un regret s'attachant à une mythologie familiale : « les photographies se situent précisément dans l'espace de contradiction entre le mythe de la famille idéale et la réalité de la famille vécue », explique Hirsch<sup>432</sup>. Cela nous fait revenir sur Barthes, non seulement par la connexion avec le mythe, mais surtout par la relation entre la photo et l'Histoire. En regardant les photos de sa mère jeune, le philosophe se demande : « pour beaucoup de ces photos, c'était l'Histoire qui me séparait d'elles. L'Histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés ? »<sup>433</sup>. C'est dans cette fissure temporelle que les photographies interviennent : par le biais de l'image, le « regard affiliatif » du membre de la famille amène le sujet diasporique dans l'espace entre le retour et la découverte, la retrouvaille et la nouvelle connaissance. Comblent le temps passé pour s'inscrire dans l'Histoire qui échappe à l'expérience directe de l'auteur, mais qui pourrait le ramener au cœur de son travail identitaire : tel est le rôle de tous les médias qui supportent le discours filmique autobiographique des diasporas.

### **3.4.c Les images d'archives : entre sacralisation et désacralisation**

Dans l'apparat médiatique mobilisé par les documentaires de cette thèse, les films de famille et les photographies de famille sont mis en dialogue, par le montage et le commentaire de l'auteur, avec les images d'archives, provenant de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) ou d'autres institutions publiques ou privées. Comme les autres types d'images employées, les images d'archives s'intègrent dans la fonction performative du documentaire : la possibilité de l'humain de sauver ce qui autrement serait destiné à disparaître, la capacité d'intervenir dans la continuité historique en gardant une trace durable du passé, une trace incomplète, mais au moins présente et réutilisable. Selon Laurent Veray, l'archive est une source de connaissance, mais aussi d'interprétation et de manipulation : les images d'archives « sont à la fois des traces du passé auxquelles elles renvoient et des signes qu'il faut questionner et interpréter avant de les utiliser pour un discours possible de l'histoire »<sup>434</sup>. La performativité de l'archive nous permet donc d'associer à la connotation de trace

---

<sup>430</sup> CHAMBERS Deborah, *Representing the Family*, SAGE Publications, London, 2001, p. 127.

<sup>431</sup> HIRSCH Marianne, *Family Frames*, *op.cit.*, p. 93 et p. 53.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>433</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire*, *op.cit.*, p. 100.

<sup>434</sup> VERAY Laurent, *Les images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, SCEREN-CNDP-CRDP, Paris, 2011, p. 15.

et de témoignage des images, celle de signe de la stratification discursive des subjectivités du passé (le moment de l'enregistrement et de l'archivage) et du présent (le remploi). Par rapport au caractère de trace, Laurent Veray parle de la « sacralisation » des images d'archives : des images-reliques qui, en tant qu'apparitions épiphaniques du passé absent, suscitent un respect et un transfert émotionnel sur le médium<sup>435</sup>. La représentation de l'objet disparu devient la seule trace de son existence dans le présent, en rapprochant ainsi la projection des images-reliques à un rituel d'évocation similaire à une prière. Les documentaires autobiographiques analysés, à l'instar d'une prière, adoptent une dimension confessionnelle, thérapeutique et réparatrice qui permet aux auteurs de convoquer le passé (l'au-delà) pour réfléchir aux liens encore présents. Cela dit, la sacralisation décrite par Veray peut s'accompagner d'une désacralisation confiée notamment à la subjectivation des usages des images d'archives. Le montage posthume des images d'archives pousse vers une attribution de sens en accord avec le présent, et parfois en désaccord avec le passé. La désacralisation peut ainsi concerner le réemploi ironique, déplacé et contestataire d'une certaine vision figée d'une chose tenue pour vraie, naturelle et incontestable, telle que la religion, la famille, la nation (et leurs régimes de vérité et de représentation). Néanmoins, cette opération de désacralisation, typique de la modernité individualiste, n'empêche en aucune manière la (re)sacralisation, consciente ou inconsciente, d'une partie des croyances attribuées au passé et réactualisées dans le présent. Dans notre filmographie, par exemple, le sujet diasporique peut s'éloigner des discours nationalistes, impérialistes et discriminatoires véhiculés par les images d'archives issues du colonialisme, mais en même temps peut déplacer le sens de ces images en direction d'une valorisation de sa famille ou de sa communauté.

Cette coexistence entre témoignage et signe discursif, valeur documentaire et valeur idéologique, a marquée l'histoire des images d'archives depuis le début du siècle dernier, lorsque photographie et cinéma étaient appelés à documenter les conflits et 'enregistrer' la réalité. À la suite de la Première Guerre mondiale, nous trouvons déjà des « films composés » (assemblages cohérent d'actualités filmiques), des « films de commémoration » (avec un côté plus pédagogique) et des « films de montage » (où, à partir des années 1930, la manipulation des images du passé vise à décrypter l'histoire)<sup>436</sup>. Si depuis la Seconde Guerre mondiale nous avons assisté à la multiplication des films et des actualités de propagande, en faveur de l'idéologie dominante, d'autres tendances opposées – à cause des phénomènes révolutionnaires dont nous avons parlé, tels que la diffusion des caméras amateurs, la subjectivation du cinéma, l'engouement autobiographique – ont alimenté un usage des images d'archives favorable à un contre-discours face à l'Histoire officielle. C'est à partir des années 1980 que les images d'archives ont constitué un élément omniprésent dans le cinéma :

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 102-126.

dans les films de fiction (en tant qu'authentification du référent réel), dans les films documentaires (soit dans l'usage « classique » illustratif, soit comme écriture originale et critique, et comme rupture de l'objectivité) et dans les films expérimentaux (*found footage*, installations, détournement)<sup>437</sup>. Le passage au numérique a enfin confirmé l'affirmation écrasante des images d'archives dans les productions audiovisuelles contemporaines, dans la télévision ou sur Internet, qui ont donné vie à une constellation d'archives et d'usages différents. Dans une ère où la production, la manipulation et la diffusion d'images est devenue tellement massive, accessible et facile, sur plusieurs médias et sur plusieurs supports de réception, il est d'autant plus important d'interroger les archives et leur circulation, la marge ambiguë entre fictionnalisation et historicisation. En principe, pour citer Derrida, il y a le « mal d'archive » : la pulsion de conservation du passé introduit l'oubli, car nous ne faisons qu'assigner à des lieux extérieurs notre capacité de remémorer<sup>438</sup>. Ensuite, il y a la créativité de l'appropriation : une re-semanticisation, une décontextualisation des images, qui pousse à une analyse et à une relecture de l'histoire. « L'inscription de l'image d'archive dans l'autoportrait vidéographique encourage, en quelque sorte, l'interruption de l'histoire et de la continuité narrative, l'émergence d'un nouvel ordre visuel »<sup>439</sup>, écrit Raquel Schefer pour souligner à quel point l'intervention artistique agit sur la réalité, en constitue une ponctuation et un double. Dans sa contamination entre fiction et non-fiction, et dans le synchronisme temporel décrit aussi par Appadurai<sup>440</sup>, l'usage des images d'archives est surtout utile au réalisateur pour construire son énonciation subjective, tout en adoptant une posture d'enquêteur de la mémoire historique. Comme le dit Veray, l'un des atouts du cinéma n'est-il pas « de proposer une démarche originale qui, tout en revendiquant la fragilité et la subjectivité d'un regard, conjugue la matière documentaire et l'imagination, la connaissance et la poésie, la raison et l'intuition ? »<sup>441</sup>.

#### **3.4.d Le témoignage : certification et participation**

Pour terminer ce chapitre qui a fourni des éléments préalables à la compréhension du genre présenté ici et à l'analyse des films que nous allons entamer à partir du chapitre suivant, il faut faire référence, au-delà des médias audiovisuels, à un autre support fondamental pour la 'mission' de récupération de la mémoire opérée par les réalisateurs de cette thèse : le témoignage. Si nous y réfléchissons bien, nous sommes toujours dans la même dialectique Je-Nous, car l'emploi des films de famille, des photographies de famille, des images d'archives, ainsi que des témoignages, repose

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>438</sup> DERRIDA Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995, p. 37-38.

<sup>439</sup> SCHEFER Raquel, *El autorretrato en el documental : figuras/maquinas/imagenes*, Universidad del Cine, Buenos Aires, 2008, p. 114.

<sup>440</sup> APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme*, *op.cit.*, p. 65.

<sup>441</sup> VERAY Laurent, *Les images d'archive face à l'histoire*, *op.cit.*, p. 200.



sur l'exigence de l'individu d'interroger soi-même à partir de la collectivité. Dans l' « ère du témoin » déclenchée par la fièvre mémorielle post-Shoah (nous en parlerons dans le chapitre 7), écrit Annette Wieviorka, nous assistons à une omniprésence des témoignages dans l'espace public, qui démontre à quel point tout événement historique est assimilé et interprété à travers la fragmentation des histoires individuelles et privées<sup>442</sup>. D'une part, cela se base sur la croyance que le témoignage individuel reflète à la fois un point de vue subjectif<sup>443</sup> et le discours de son groupe d'appartenance et de son époque. Ainsi, le témoignage recueilli, en tant que parole diachronique qui conjugue les temps et relie la mémoire et l'histoire, « peut devenir une 'source historique' dès l'instant où un observateur décide de l'ériger comme telle », comme le dit Henri Rousso<sup>444</sup>. D'autre part, l'abondance actuelle des témoignages repose sur la conception de ces derniers comme « institutions naturelles », selon l'expression de Paul Ricoeur<sup>445</sup>. Il ne suffit pas que le sujet témoignant s'autodésigne comme tel (« j'y étais »), mais il faut également qu'il soit cru par les autres, par une « certification fiduciaire », spécifie Ricoeur : « le crédit accordé à la parole d'autrui fait du monde social un monde intersubjectivement partagé. Ce partage est la composante majeure de ce qu'on peut appeler 'sens commun' »<sup>446</sup>. L'interdépendance et la réciprocité fondée sur l'échange des confiances renforcent les liens sociaux et la similitude des membres de la communauté. Au-delà de la vérité historique à laquelle ils sont censés contribuer, les témoignages des autres renforcent dans notre filmographie la dimension participative du documentaire, ainsi que sa dimension émotive et empathique. Il ne faut pas oublier que l'enquête sur le passé mise en scène par les réalisateurs diasporiques constitue avant tout une autoreprésentation du sujet concernant son positionnement dans le monde, avec les autres. « Le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison », rappelle Wieviorka<sup>447</sup>, et il n'y a rien de plus empathique des récits de l'exil, concentrés sur le partage des souffrances et des difficultés des expériences subjectives et du vécu personnel. En écoutant les autres, l'individu participe à la formation et à la circulation d'une mémoire collective et compose un réseau de sens qui ne pourrait prendre forme qu'à partir de cette plurivocalité<sup>448</sup>.

---

<sup>442</sup> WIEVIORKA Annette, *L'Ere du témoin*, Plon, Paris, 1998, p. 179.

<sup>443</sup> Tous les mouvements de subjectivation, comme la microhistoire dans les années 1970, ont contribué à l'affirmation du documentaire historique construit sur les témoignages.

<sup>444</sup> ROUSSO Henri, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Éditions Belin, Paris, 2016, p. 64.

<sup>445</sup> RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 206.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>447</sup> WIEVIORKA Annette, *L'Ere du témoin*, op.cit., p. 179.

<sup>448</sup> Les théories de Bakhtine sur la polyphonie et sur la plurivocalité (dans *La poétique de Dostoïevski*, 1929) ont été reprises, dans les études documentaires, par Bill Nichols et par son concept de « voix » (dans *The Voice of Documentary*, 1983).

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **Analyse du corpus et enjeux identitaires**

## CHAPITRE I

### Mon unité dans ma dualité : la recherche identitaire du sujet diasporique



Demande à ton ombre (Lamine Ammar-Khodja, 2012)

## 1.1 Je suis enfin arrivé en France... : l'inconfort de l'exil

J'ai ma dualité dans mon unité, comme j'ai mon unité dans ma dualité<sup>449</sup>.

'Je' est en même temps labyrinthe et fil d'Ariane<sup>450</sup>.

L'analyse de ce grand corpus de 91 films produits pour la quasi-totalité dans les vingt dernières années en France permettra maintenant aux grandes lignes historiques et théoriques tracées jusqu'à présent – l'immigration en France, le sujet diasporique, l'autoreprésentation des artistes transnationaux, le cinéma diasporique, les documentaires autobiographiques – de converger. Dans cette première partie analytique consacrée aux enjeux de l'identité, la recherche identitaire du sujet diasporique sera développée selon trois articulations principales – l'individu, la famille, la transmission – correspondant respectivement à trois chapitres distincts. Nous commencerons d'abord par le focus sur l'individu afin d'observer comment un groupe d'œuvres du corpus met en particulier l'accent sur l'auto-perception du sujet diasporique dans différents exemples de la construction identitaire : l'arrivée et l'intégration comme étranger, l'entre-deux de l'identité plurielle et transnationale, la question de la race et du métissage pour les Noirs français, le cas des adoptions. L'autobiographie en tant qu'autoanalyse fonctionne ici comme une tentative complexe d'un récit personnel sur soi-même, où résonne toute l'ambivalence du discours identitaire entre unité et dualité, singulier et universel, national et transnational, culturel et transculturel.

Un geste typiquement amateur ouvre notre filmographie, dans *Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011, Paris, France*. Bouba Touré, l'auteur éponyme, réalise en 2008, caméra à la main, une vidéo littéralement faite maison, entre les murs de sa chambre, composée par un seul plan séquence de 30 minutes, sans d'autre structure qu'un long monologue ininterrompu, sans d'autres personnages que ses fantasmes personnels, sans d'autres espaces que son lieu le plus intime, sans d'autres voix que la sienne, hors-champ, omniprésente. La chambre en question est celle où il a passé toute sa vie d'immigré en France depuis son arrivée, dans l'un des foyers des travailleurs migrants du onzième arrondissement de Paris. L'adresse de l'auteur est indiquée explicitement dans le titre, ainsi que son nom complet, comme lorsqu'on envoie une lettre par la poste, une missive, un message à l'origine précise. C'est un bon exemple de comment les autobiographies (et les biographies) font coïncider œuvre et sujet, la présence d'une vie réelle et contextualisée étant déjà authentifiée par l'explicitation du titre. Bouba Touré, en l'occurrence, est un photographe et activiste malien et cette vidéo fait partie d'une collaboration commencée à partir de 2008 avec le cinéaste français Raphael

---

<sup>449</sup> ABOUESSALAM Sabah, « Vers une quête de la connaissance de soi », in Edgar Morin, Patrick Singaïny (dir.), *La France une et multiculturelle*, op.cit., p. 76.

<sup>450</sup> COMOLLI Jean-Louis, « Le miroir à deux faces », in Jean-Louis Comolli, Rancière Jacques, *Arrêt sur histoire*, op.cit., p. 26.

Grisey, qui a réalisé un documentaire, *Coopérative*, sur la coopérative agricole fondée en 1976 au Mali par le premier et d'autres anciens émigrés africains. *Bouba Touré* est un complément autobiographique au projet de *Coopérative*, où le réalisateur peut faire confluer son ressenti personnel d'homme africain engagé et d'homme exilé qui lutte dans les marges. La chambre, filmée à hauteur de son habitant, est l'espace de représentation idéal de ce monologue, un espace privé très politisé, qui contient toute la vie d'immigré de Bouba Touré, et surtout d'émigré, puisque son film ne parle que d'Afrique. Le foyer, logement précaire signe de l'illusion du provisoire dont nous avons parlé par rapport à l' « immigré comme un invité », représente au contraire l'accumulation concrète des traces de la matérialité de l'exil. Les cadrages choisis par l'auteur, très rapprochés à cause de l'espace réduit de la petite chambre, sont remplis d'objets personnels accumulés pendant ses années de permanence et de militantisme. Nous y trouvons ses affiches, ses photos, ses disques, ses livres, une série d'objets où il transfère toute sa personnalité, sans besoin de montrer son corps (nous ne l'entrevoyons que par son reflet dans le miroir, comme dans de nombreux films autobiographiques). La prise de vue en son direct avec la voix hors-champ présentant les émotions de l'auteur peut faire penser au format du journal, mais la continuité, l'unicité et la condensation de cette prise rapproche plus le film d'une sorte de vidéo-lettre ouverte (popularisée par Youtube) et adressée à un public généralisé. Son commentaire n'est pas confessionnel mais plutôt déclamatoire, quasiment démagogique, celui d'un vieux militant habitué à une oratoire politique, où privé et public tendent à se mélanger, avec une approche qui exprime donc bien ce que nous avons défini comme une politique de l'intime.

Dans ses 30 minutes de vidéo, Bouba Touré performe deux discours principaux. Le premier concerne le rapport au temps : « le temps pour moi compte beaucoup, je veux vivre dans le temps », « je ne veux pas mourir, mourir pour moi c'est être oublié » il explique, en faisant référence à la continuité de ses actions militantes et à leurs effets durables, qui peuvent lui permettre de laisser une trace visible. Cela se lie également à son activité de photographe (« le but de la photo d'ailleurs c'est ça » dit-il), car la photo sublime la mémoire et perpétue la présence. Le deuxième discours est en relation directe à son origine, qui incarne une perspective nationale (continentale) et postcoloniale. En dénonçant la condition dure de l'exil – « nous souffrons beaucoup en Europe » –, la voix de l'auteur s'associe à celle de tous les émigrés africains (en alternant le Nous et le Je) qui partagent l'amertume pour la situation de l'Afrique et qui essaient de lutter : « je suis triste, je suis triste. Je ne suis pas le seul... ». Un travelling révèle une affiche militante, où le président français Chirac est en présence du dictateur du Togo, Eyadema, et où il y a écrit « non à la Françafrique ! ». Bouba Touré répète hors-champ des formules qui rassemblent à des slogans politiques – « l'Afrique se réveillera un jour et dira 'assez' », « il faut que le réveil sonne » –, en soulignant le poids du colonialisme et un

collaborationnisme nocif qui perdure entre la France et l’Afrique. La caméra subjective passe d’un objet à l’autre, suivant son regard, par des mouvements descriptifs et illustratifs mais presque casuels, vu le peu de centimètres qui la séparent de ce « monde projeté », et la densité visuelle et symbolique de l’accumulation de ces objets-signifiants. L’auteur montre vers la caméra une photo de son village, en expliquant ses activités locales là-bas mises en acte afin d’améliorer la situation sur place et limiter ainsi l’émigration (« l’émigration détruit notre pays », déclare-t-il). Nous sommes alors ici face à une posture postcoloniale marquée par une volonté de décolonisation culturelle et matérielle de l’Afrique, qui vise à l’émancipation des générations futures africaines. Des photos prises dans les manifestations auxquelles le réalisateur a participé et des lettres en arabe que le père lui a envoyé dans le passé, stabilisent le pont entre ses énoncés politiques et sa vie privée, en conférant au film une qualité émotionnelle majeure. Alors qu’une musique s’ajoute timidement après la moitié de l’œuvre et que la caméra continue à parcourir sans cesse les objets et à faire des zooms in et out sur ceux-ci, l’auteur décrit aussi sa condition matérielle de vie, en montrant le petit coin cuisine de sa chambre et en expliquant l’absence de la salle de bain. Mais le monologue poursuit sur un ton sociopolitique. Étant donné qu’il a été élevé par des femmes, il nous exprime ses espoirs féministes : « sans les femmes nous ne sommes rien », « le jour où j’aurai le pouvoir, je mettrai les femmes dans toutes les places importantes ». « Je veux que ça change », « la vie est un combat », il répète encore et encore comme un mantra, Bouba Touré, dont le discours existentiel d’individu exilé est empli d’un écho collectif qui trace une ligne de combat entre le passé et le présent. Et vers un futur, où sa terre d’origine, grâce aussi à des actions comme les siennes, sera libérée des dégâts de l’histoire coloniale.

Le besoin de Bouba Touré de se projeter vers les préoccupations de son pays d’origine, de juxtaposer la réalité de cette terre avec sa réalité personnelle, est le symptôme d’une identité narrative qui est conçue comme un récit à construire, développer et raconter. Une narration, en dépit des ruptures et des trous de la mémoire, se veut cohérente et pour cela elle tisse des éléments de continuité entre les espaces et les temps multiples. Le monologue ‘en directe’, en plan séquence, du réalisateur d’origine malienne est donc en réalité un montage interne opéré entre les sources visuelles différentes de l’espace de représentation (tout le profilmique : les objets, les photos, les affiches) et entre les sources narratives différentes de l’Histoire officielle et de l’histoire personnelle. Le pacte autobiographique – qui est un pacte référentiel et de crédulité (nous croyons bien que la chambre représentée soit la chambre de l’auteur) – fait plonger le spectateur dans un univers à l’échelle variable, la signification de ses images et de ses paroles allant beaucoup au-delà des murs que l’on voit. Cela donne une valeur de témoignage politique à l’énonciation privée de l’auteur, et la claustrophobie que nous pouvons ressentir dans le suivi d’une caméra tremblante collée aux objets d’un espace clos se transforme rapidement en ouverture à des connexions bien plus larges. De la

même façon, le monologue de la voix-je peut assumer une forme de dialogue, grâce à l'adresse universel de l'œuvre et à un commentaire engagé qui met ensemble une certaine radicalité militante et une expression de la frustration personnelle.



*Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011 Paris, France*

Une référence constante à la terre d'origine mise en parallèle à la description des difficultés de l'immigration est offerte également par *Il était une fois*, réalisé par Oumou Barry en 2004 dans le cadre d'une formation à la création documentaire de l'Université de Grenoble 3. Les court-métrages amateurs produits par une école ne sont pas rares dans la filmographie, puisque le jeune âge de l'aspirant cinéaste pousse souvent à une première interrogation documentaire sur soi. Dans ce film, il est encore question d'Afrique, mais cette fois-ci le contexte est beaucoup moins précis (aucun pays ou village n'est mentionné) et moins directement politique, puisque le côté postcolonial est voilé par un ton narratif proche du conte de fées. Le prologue s'ouvre sur un plan détail d'un feu de joie qui illumine la nuit de la brousse africaine. Une voix off de femme, qui continuera tout au long du film pour incarner l'appel ancestral de l'Afrique, entame le récit, sur fond d'un chant choral rituel : « il était une fois une jeune fille de chez nous, une jeune noire d'Afrique, qui ne rêvait que d'une chose : aller apprendre du cinéma chez les Blancs ». Un plan large montre la fille en question (la réalisatrice), de dos, qui s'éloigne vers l'horizon en traversant un paysage désertique. « Cette jeune fille, un beau jour nous abandonna toute heureuse de quitter ce pays où le soleil brillait, où les gens ne faisaient que chanter et danser. Elle s'en alla toute contente chez ceux qu'on appelle 'les civilisés' » continue la voix féminine. Les « Blancs » et les « civilisés » étaient « ceux qui pouvaient lui donner ce don du

septième art appelé cinéma, ce que nous n'étions malheureusement pas en mesure de lui offrir. Nous la laissons donc partir impuissants », conclut l'ancêtre africaine. Or, évidemment ce discours sonnerait décidément raciste si un niveau de lecture dû à l'autoreprésentation ne transformait tout élément en impression autobiographique : l'exotisme décrit devient alors une image mythique et ancestrale d'un paysage sonore et affectif lié à la nostalgie de l'émigré, et le caractère primitif, 'non civilisé', s'associe non pas à une enfance de l'humanité, mais simplement à l'enfance de la jeune réalisatrice. C'est donc cette dépendance aux savoirs et aux institutions de l'ex-pays colonisateur, la France, obligeant les jeunes à quitter leur pays, qui insère l'œuvre dans un discours postcolonial.

Le court-métrage est effectivement une confrontation des deux mondes tels qu'ils sont perçus par l'étudiante émigrée. D'une part, la France où elle arrive se présente comme un concentré de responsabilités administratives (inscriptions, frais, logement), de pressions universitaires (le cours de cinéma sont repris par des voix off superposées : « interaction entre un homme et un objet. Interaction entre un homme et un lieu ») et d'inhospitalité (la pluie, le ciel gris, les voitures, les bruits, la solitude). D'autre part, l'Afrique est un rappel omniprésent à cause des chants qui émergent dans l'arrière-plan sonore, des images du feu, de la voix off de la femme africaine qui ponctue la narration à la troisième personne : « elle regretta ce pays où le soleil ne faisait que briller... ». L'émotivité de l'autrice est donc confiée indirectement à cette voix intérieure maternelle qui fonctionne comme ancrage identitaire. La réalisatrice se montre aussi devant la caméra, en train d'envoyer des mails à sa famille à partir d'un poste ordinateur (« Coucou de Lussas...suis bien arrivée...vais bien mais cherche toujours un appartement. Il caille ; bisous ») ou de traverser les rues urbaines françaises en contraste avec le paysage désertique africain du début. Son chuchotement, rappelant les consignes de ses cours universitaires en cinéma (« un homme et un objet. Un homme et un lieu »), fait référence non seulement à l'intimité du monologue intérieur, mais aussi à la dimension réflexive du documentaire, qui ne fait que construire justement, comme dans ses cours, l'interaction entre la personne et le lieu (Oumou Barry filme par exemple sa main qui caresse les fleurs du printemps). La phase nostalgique typique du premier stade de l'immigration, se caractérise par une prise de conscience de ce que l'immigré a perdu de son pays d'origine et par une tentative de reconnexion avec ceci. La voix off continue : « pour se faire pardonner d'avoir minimisé cette richesse qu'est le soleil, le chant et la danse (...) elle sollicite la sagesse des aînés que nous étions... ». La réalisatrice, dans un rituel ancestral, donne de l'eau et des offrandes à un arbre, afin d'attirer les énergies positives de la terre dont elle a besoin. « Quand elle se réveilla, le soleil éclatait de mille feux » : un plan large montre le résultat de sa prière, la petite cinéaste peut maintenant filmer les fleurs colorées qui s'ouvrent dans le jardin sous le soleil brillant. L'allégorie du soleil africain est ainsi un rappel du rôle fondamental de l'origine, vue comme un ensemble d'éléments intrinsèques et indispensables à l'individu. L'ambition



de l'étudiante ne suffit pas à continuer son chemin si elle oublie ses racines. Le conte de fée se termine sur un plan large en contreplongée d'Oumou Barry qui s'éloigne vers l'horizon, comme au début, avec la valise dans la rue française : retour ou continuation du voyage ? L'important pour cette œuvre est l'intégration du paysage intérieur de l'origine, de sa voix intérieure, qui, selon l'autrice, est le seul soleil pouvant illuminer la route individuelle de l'émigrant.

Le chemin vers la prise de conscience identitaire d'Oumou Barry, comme celui de beaucoup d'autres cinéastes que nous allons étudier, est indicatif du parcours historique de ce que Jean-Claude Kaufmann appelle « l'âge des identités ». Selon le sociologue, cet âge remonte simplement aux dernières décennies, avec la déstructuration des communautés, la montée de l'individualisation dans la société et une omniprésence générale du terme due aux politiques identitaires, ainsi qu'au « droit à l'identité » défendu par la Cour Suprême. L'emploi ordinaire du concept renvoie notamment à un substantialisme ontologique, ayant remplacé dans la modernité la notion d'âme avec tout ce que l'on peut répondre à la question « qui suis-je »<sup>451</sup>. Kaufmann affirme que l'identité est un « enveloppement conférant l'évidence de soi » et que « l'individu peut être vu comme l'articulation continue de deux processus. D'une part un stock de mémoire sociale, à l'architecture spécifique individuellement incorporée, extraordinairement mouvant et contradictoire. D'autre part, un système de fermeture subjective, conférant le sens tout en créant l'illusion d'une totalité évidente »<sup>452</sup>. Le sens, jadis attribué d'en haut (Dieu, la hiérarchie communautaire et ensuite l'État et son organisation), est aujourd'hui construit notamment d'en bas, de soi. Selon Kaufmann, c'est lorsque la société moderne porte avec l'individualisme l'incertitude de sens, que l'on peut proprement parler d'identités<sup>453</sup>. Cette « crise » est définie également par Nathalie Heinich comme le décalage entre les trois « moments » de l'identité : « l'auto-perception de soi par le sujet, la représentation qu'il donne de lui-même à autrui, et la désignation qui lui est renvoyée par autrui »<sup>454</sup>. Face à une crise de sens due à la multiplication des identifications possibles et à la perte des référents, l'individu pense parfois pouvoir 'trouver' son identité à travers les vieilles catégories substantielles, filiatives et collectives : la famille, les ancêtres, la nation (avec le nouvel élan nationaliste), ou les communautés de nature différente. « Alors que la révolution identitaire a marqué un seuil crucial dans l'émergence du sujet, ce dernier n'a souvent qu'une hâte : revenir en arrière. Retrouver l'évidence du sens de la vie. (...) Comme si l'identité était non à construire mais à trouver, telle une essence secrète, un objet vital qui aurait été perdu », explique Kauffman<sup>455</sup>. L'origine, comme nous le verrons, s'impose alors comme une direction de sens dans le

---

<sup>451</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi*, *op.cit.*, p. 35.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>454</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste*, *op.cit.*, p. 176.

<sup>455</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi*, *op.cit.*, p. 82-83.

chemin identitaire du sujet diasporique. Oumou Barry ‘découvre’ son identité lorsque son départ l’éloigne de ses ancrages principaux, en démontrant avoir besoin d’être accompagnée par une image de soi renvoyant au passé et à son appartenance africaine. Toute la filmographie de cette thèse témoignera également de la difficulté de faire coexister unité et pluralité, perspective nationale et transnationale.

Autre autoportrait étudiant, autre nostalgie du pays d’origine. *Distance*, film d’étude de 2013 de Xiangyi Jin, étudiante chinoise installée en France depuis cinq ans à l’époque, est un moyen-métrage expérimentale de 34 minutes qui mêle la crise d’identité à l’auto-ironie. L’utilisation de l’humour n’a rien de nouveau dans les documentaires autobiographiques (depuis le premier faux documentaire de 1967, *Le journal de David Holzman*, de James McBride), en particulier sous la forme de l’auto-ironie dans laquelle le locuteur s’identifie comme la cible de l’acte humoristique. L’humour est beaucoup présent dans les pratiques d’autoreprésentation des minorités (des exemples filmiques du Black Cinema aux performances vidéo d’artistes tels que Guillermo Gomez-Peña), où, comme le rappelle Emmanuel Parent, « confronté à une situation angoissante, celui qui la nomme par l’humour peut prendre de la distance et préserver un certain équilibre psychique. [...] L’humour est là pour désamorcer la violence symbolique de la différence ethnique et du nivellement social »<sup>456</sup>. La jeune autrice, qui a réalisé en 2018 un documentaire sur son retour en Chine après la France et sur la situation dans le pays et la vie de ses grands-parents, donne corps avec *Distance* à une autoanalyse absolument proche du « cinéma accentué » traité par Naficy, non seulement à cause de sa voix off en français avec un accent chinois et de son bilinguisme, mais aussi pour ses tentatives de traduire la culture et les mentalités à partir de la marge, dans une condition liminale. La crise identitaire représentée par Xiangyi Jin est amorcée par un décalage entre son besoin d’adhésion à des nouveaux repères et d’affiliation à la société d’accueil et son sentiment d’exclusion face à cette dernière, comme elle le précise dès le prologue en voix off : « j’habite ici, mais ce n’est pas ma famille ». Les rhétoriques de la subjectivité mises en place par le discours autobiographique sur son intégration manquée entrent alors dans le terrain plus narcissique et thérapeutique de la confession. Ses réactions ne vont pas en direction d’une nostalgie explicite, mais demeurent dans une confrontation constante entre son monde intérieur – constitué par sa culture d’origine ainsi que par ses attentes personnelles – et le monde extérieur, qui apparaît comme dans une vitrine attirante et étrange à la fois. L’autrice commence par une réflexion humoristique sur le petit déjeuner avec un gros plan sur le typique toast français avec du beurre et de la confiture : « tout le monde mange le même petit déjeuner pour toute la vie, c’est du communisme. Mais je préfère quand même le petit déjeuner chinois ». Puis elle arrive

---

<sup>456</sup> PARENT Emmanuel, « Diaspora, essentialisme et humour noir. Échos de la double conscience chez Ralph Ellison », *L’Homme*, n°203-204, vol 2, 2012, p.491.

à un questionnement sur la distance, qui forme le fil rouge de ses saynètes flottant entre ironie décalée et mélodrame tragique (de nombreux plans d'autofilmage en noir et blanc sur une mélodie de violon la montrent dans des mises en scène presque théâtrales dans son appartement, où par exemple elle se laisse tomber par terre, habillée de manière élégante, et rapproche un couteau de son visage). Son autoanalyse avance par des formules à la mathématique incertaine qui apparaissent sur l'écran : « quelle unité de longueur pour mesurer la distance ? », « la distance au souvenir : la distance entre nous + la distance à la mort + la distance à la souffrance ».

La distance assume une valeur quasi ontologique dans les exemples qu'elle donne pendant le film. Celle entre elle et la communauté chinoise filmée en 2011 pour un projet étudiant : une vidéo de mariage nous montre un groupe de personnes qui posent des questions à la réalisatrice concernant ses études, sa carrière, ses documents, sa vie amoureuse. Celle entre elle et sa mère : « il y a trop de vacances en France, je ne connais personne, j'appelle ma mère en Chine tous les jours, elle trouve que je deviens de plus en plus bavarde ». Mais surtout, celle entre elle et l'amour : « j'avais pensé que j'aurais rencontré quelqu'un en France, même n'importe qui dans la rue, qui parlerait de Sartre et de Beauvoir avec moi. On aurait vécu ensemble, lu ensemble, ça aurait pu être tellement beau ». Xiangyi Jin se focalise sur la tristesse de la solitude, de l'illusion frustrante d'une jeune fille immigrée. En employant l'autofilmage typique des films-journaux (même si la structure fragmentaire finale rapproche plus l'œuvre de l'autoportrait), elle se sert de son corps pour représenter son état d'esprit. Lorsqu'elle parle d'amour, des plans en noir en blanc exhibent son corps nu dans des poses photographiques, à la silhouette très contrastée, près de la fenêtre, ou dans son lit, afin d'évoquer les rêveries solitaires de son âme. Elle confesse qu'elle s'imagine en couple avec un voisin français qui habite en face et qu'elle espionne de sa fenêtre, mais cette rencontre avec l'Autre n'est qu'une fantaisie car elle explique qu'ils n'ont jamais parlé pendant les cinq ans où elle a vécu dans l'appartement.

À tel égard, nous pouvons convoquer une notion centrale de Kaufmann concernant le travail identitaire, celle d' « invention de soi ». Nous avons déjà mentionné la crise identitaire provenant de la discordance entre les efforts de construction d'une image de soi telle que le sujet la souhaite et les images de soi telle qu'elles sont perçues par le sujet comme renvoyées par autrui. Or, dans cette distance, l'imagination intervient pour renforcer l'interprétation subjective d'un monde social vu comme contradictoire. Cet arbitrage subjectif, cette négociation constante de sens par le biais d'éléments structurels, relationnels et culturels, devient l'objet, selon Kaufmann, d'une invention de soi : « l'identité est une invention permanente qui se forge avec du matériau non inventé »<sup>457</sup>. Ainsi,

---

<sup>457</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi, op.cit.*, p. 102.

plus ce matériau est tiré des rêves inaccessibles et des hypothèses de soi possibles qui remplaceraient la réalité, plus l'illusion d'une totalité identitaire peut porter l'individu à un « emballement fictionnel ». Le sociologue continue : « l'invention de soi, le plus souvent, n'est pas volontaire. Elle résulte d'une position particulière, où des ressources nombreuses, s'avèrent être en décalage avec le contexte, qui ne permet pas de les exprimer (...) excitant ainsi la fabrication imaginaire de soi possibles, novateurs mais désordonnés et difficiles à concrétiser »<sup>458</sup>. La part de fiction dans les documentaires autobiographiques est donc alors, plus encore qu'un procédé rhétorique voulant souligner l'hybridation des codes, un facteur structurel de la construction réelle de l'identité du sujet. C'est dans la rencontre romantique imaginée par Xiangyi Jin que toute l'ambivalence de la distance et de l'amour devient visible : « c'est la distance qui me rend solitaire, moche, noire, pénible, paumée. Et à la fois c'est la distance qui me fait tomber amoureuse de toi », conclut l'autrice, toujours sur un fond de violons tragiques. Il s'agit pourtant d'une ambivalence destinée à durer puisqu'aux questions « est-ce qu'on peut réduire la distance ? Est-ce qu'on peut vraiment se comprendre ? », elle répond par un « no ! » sec crié en se retournant, assise devant son ordinateur, vers la caméra. Dans un mouvement de retour vers la question de l'origine, le film se termine ironiquement en associant l'amour comme élimination de la distance au communisme comme création du commun sans distance. Par conséquent : « amour = communisme » figure sur un intertitre à l'écran, et alors la fin amène le spectateur à Pékin, où, dans un renversement de la situation migratoire et de la distance, un garçon français raconte ses impressions sur un défilé de commémoration communiste, face à la caméra rapprochée de Xiangyi Jin qui le filme.

L'œuvre que nous venons de présenter incarne à notre avis ce que Bhabha, dans sa théorie postcoloniale, appelle « l'inconfort », pour décrire « la situation des initiations extraterritoriales et transculturelles »<sup>459</sup>. Le théoricien aborde la vision frontalière exprimée par le sujet diasporique en situation d'« inconfort » : « dans ce déplacement, les frontières deviennent le foyer, et le monde devient confus ; et, étrangement, le public et le privé deviennent partie prenante l'un de l'autre, nous imposant une vision aussi divisée que désorientante »<sup>460</sup>. Une description que nous pourrions rattacher à de nombreux films du corpus, mais en particulier au dernier autoportrait migrant qui traite de l'arrivée en France, *L'exilé*, de Marcelo Novais Teles, sorti en 2017. Il s'agit d'un premier long-métrage, de 90 minutes, produit par Mathieu Amalric, d'un auteur brésilien qui, à partir de 1981 a travaillé à Paris dans le théâtre et dans le cinéma, en tant que scénariste, acteur et réalisateur de court-métrages. *L'exilé* se compose d'une série de films anciens, au format de journal, réalisés par Marcelo

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>459</sup> BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture*, op.cit., p. 41.

<sup>460</sup> *Idem.*

Novais Teles tout au long de sa vie parisienne, 10 ans de tournage – au début en pellicule Super 8 et ensuite en vidéo cassette Hi8 – et 15 ans de montage, qui font de l'œuvre une véritable quête existentielle. L'esthétique est celle du journal filmé amateur, basée sur des séquences de vie quotidienne prises à l'improviste (il y a très peu d'interventions en postproduction, la voix off, les intertitres et la musique extradiégétique sont absents), mais en réalité le dispositif est celui de l'autofiction, car ces situations – réellement vécues – ont été reconstruites à chaque occasion avec une mise en scène. Le carton initial dirige déjà l'attention vers la construction difficile de l'identité narrative d'un Je à l'identification incertaine à cause de l'exil : « dans l'existence, il est un moment charnière où 'je' n'est pas encore, alors que 'il' n'est déjà plus. C'est l'ex-il ».

À l'aide du matériel filmique tourné à partir de son arrivée à Paris en 1981, le cinéaste reconstruit un récit chronologique (ce qui témoigne comment le journal, l'autoportrait et l'autobiographie s'entrecroisent dans ce cinéma) de sa vie d'exilé, où émergent notamment quatre lignes thématiques. Tout d'abord, son rapport à la paternité : peu de temps après son arrivée à Paris (qui devait être temporaire, comme pour tous les exilés), en 1982, Teles reçoit de la part de son ex-compagne une lettre de Rio de Janeiro, accompagnée par deux photos, qui annonce la naissance de sa fille, Ana Paula. Cette paternité manquée va hanter le reste de la vie de l'auteur, car il ne l'assumera jamais (il verra cette fille seulement deux fois lors d'un passage au Brésil) et il n'aura pas d'enfants à lui, en continuant cependant à s'occuper volontiers des enfants de ses amis. Ces derniers sont sûrement aussi une partie omniprésente de son film : tous les films montés en succession ne font qu'enchaîner les étapes importantes de la vie avec sa bande d'amis, leurs fêtes parisiennes, leurs escapades à l'étranger, leur aide par rapport aux textes à écrire, aux répliques à répéter, aux projections à juger, à l'hébergement (Teles explique à plusieurs reprises d'être sans travail et sans argent). Selon le même principe que nous observons vis-à-vis des films de famille, cet ensemble immersif d'images intimes et conviviales, de conversations informelles et d'échanges affectueux, finit au fur et à mesure par intégrer le spectateur dans son emphase relationnelle : nous suivons les chroniques des aventures de ce groupe d'amis et nous nous retrouvons, par le « pacte empathique » et par l'« effet film de famille », à nous sentir l'un d'eux.

Ensuite, il y a, comme dans toute la filmographie, une explicitation de son rapport à l'origine. D'un côté, le réalisateur voudrait contribuer à la révolution au Brésil, participer à ses nouvelles énergies démocratiques et collectives, vivre la famille et la paternité. De l'autre côté, il continue ses projets instables à Paris, où il est considéré par les Américains du sud comme un « petit bourgeois européen » et où il vit en vérité comme un « saltimbanque » (dans une lettre adressée à son frère, il écrit qu'« on ne peut pas être père et saltimbanque en même temps »). Sa condition d'étranger – exprimée par sa langue, son accent, ses connaissances de la communauté brésilienne, son rapport

épistolaire avec la famille – s’explicite dans un transnationalisme de la marge, un « inconfort » de la frontière : « parfois, j’ai la sensation de n’habiter nulle part, seulement en moi, dans cet immense vide », avoue-t-il dans une lettre à son frère. Ce vide nous amène enfin à la dernière thématique, qui, comme dans toutes les autobiographies, est l’existence. L’extension très grande de la période filmée permet de voir l’évolution des situations des amis du réalisateur, mais la vie de ce dernier semble ne pas trop avancer et tourner en rond. Dès le début de son installation à Paris, il dit qu’ « il ne savait pas quoi faire de sa vie » et ensuite, tout au long du film, le spectateur suit ses hésitations et ses réflexions existentielles. Lors de la partie de ping-pong qui clôture le film, Teles avoue à son ami Mathieu Amalric<sup>461</sup> que dans la vie il est inutile de laisser des traces. Nous sommes alors visiblement face à l’énonciation de la vulnérabilité du sujet élaborée typiquement par les autoethnographies. Pourtant le cinéaste a recueilli toutes ses traces existentielles et en a fait ce film. La répétition des gestes, la variété des situations et la relation au monde mis en scène par l’omniprésent auteur, ne sont sans évoquer, à notre avis, la philosophie de l’action de Judith Butler, qui aborde l’identité comme pratique<sup>462</sup>, et la sociologie de Kaufmann, qui analyse le processus identitaire comme un « système d’action »<sup>463</sup>. L’identité du sujet, dont la vie se déroule par fragments devant nos yeux, n’est pas seulement l’organisation d’un récit, imbriqué dans le langage et dans la signification, mais aussi un système opérationnel tourné vers l’action concrète. Une pratique qui définit l’individu dans sa recherche identitaire, mais qui, comme nous le remarquons chez le sujet diasporique, peut virer vers l’impuissance si confrontée au sentiment de vide, d’être « nulle part ».



*L'exilé* (Marcelo Novais Teles, 2017)

---

<sup>461</sup> La présence de la vie privée d’un acteur/réalisateur célèbre rajoute à l’œuvre une dimension encore plus voyeuriste, de ‘coulisses’ du cinéma.

<sup>462</sup> BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Éditions La Découverte, Paris, 2005.

<sup>463</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L’invention de soi, op.cit.*, p. 173.

## 1.2 Chez moi c'est l'entre-deux : les appartenances multiples

Qu'est-ce qu'il te restera de ce pays quand tu auras fini ce film ?<sup>464</sup>

L'idée d'être à « distance », d'« être nulle part », exposée dans les films sur l'arrivée et sur l'intégration de la première génération, n'est que le début d'une recherche identitaire diasporique qui, même dans les générations suivantes, sera caractérisée par la condition d'entre-deux. Selon Daniel Sibony, « l'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs, paraît insuffisante. C'est l'espace d'entre-deux qui s'impose comme lieu d'accueil des différences qui se rejouent »<sup>465</sup>. L'entre-deux est un espace de « coupure-lien » entre deux termes<sup>466</sup>, un point de contact, de recollement et d'ajustement entre deux bords. C'est une zone plus active, plus vaste et plus dialectique par rapport à ce que l'on entend habituellement par la notion de frontière. La partie structurale de cet espace est l'origine, puisqu'elle oblige le sujet à se définir dans l'éloignement d'un point A vers un point B et de garder ce point A comme point de référence pour tout intervalle successif. C'est à partir de la conception de l'origine comme « horizon » que, écrit Sibony, l'individu se retrouve entre-deux : « l'origine, comme l'horizon, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand on y vient, et ses éclipses ou retours se marquent non par une donnée pure, unique, mais par deux moments, *deux instances, entre* lesquelles on est pris, on se retrouve pris, souvent à son insu »<sup>467</sup>. Le philosophe et psychanalyste français a alors mis l'accent sur le « paradoxe de l'origine », selon lequel il faut à l'individu un point de départ à quitter, avec toutes les vertiges, les nausées et les exaltations qui en dérivent, afin de traduire la perte en potentiel identitaire et en ramification d'autre chose : « il nous faut une origine à perdre ; elle est nécessaire, et elle est vouée à être perdue. (...) Si l'origine est un complexe de traces vivantes, alors pour qu'une trace se traduise, il faut qu'elle puisse s'éclipser »<sup>468</sup>. La condition d'entre-deux impliquée dans la dimension transnationale et hybride du sujet diasporique est souvent prise dans ce paradoxe, l'individu étant dans un processus à la fois de retour et de nouveau départ concernant le repère constant de l'origine.

Un artiste transnational et biculturel qui a beaucoup travaillé sur ces dynamiques aux États-Unis est par exemple Alex Rivera, un américain d'origine péruvienne, auteur de plusieurs *mockumentaries* sur le thème de l'immigration. Même si nous ne pourrions pas présenter ici les documentaires autobiographiques diasporiques des autres pays, il est utile de mentionner une vidéo d'Alex Rivera, *Papapapà* (1995), en tant qu'exemple très réussi et ironique d'autoreprésentation de

---

<sup>464</sup> Extrait d'un dialogue de *Au pays qui te rassemble* (Maya Abdul-Malak, 2009).

<sup>465</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux, op.cit.*, p. 13.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 16. Italique dans le texte original.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 31.

l'entre-deux. Dès le début, le réalisateur se présente comme un collage d'éléments relevant de la connexion entre Pérou et États-Unis : il est assis sur un canapé, grosses lunettes de soleil sur les yeux, avec un dictionnaire d'espagnol entre les mains, ou en train de conférer la forme du Machu Picchu à une montagne de crème chantilly, entouré par un décor où nous apercevons une radio qui passe un cours d'espagnol, une pyramide d'Inca Cola (une boisson importée du Pérou) et une télé toujours allumée. Il s'adresse aussi au public lorsqu'il commence à animer une émission télévisuelle, appelée Inca Vision, projetant des images du Pérou : « Inca Vision est une vision différente (...) dévouée au corps et aux émotions, dévouée aux immigrés ». Le rapport aux médias de masse, typique de la culture télévisuelle des années 1990, se lie dans cette œuvre à la construction du régime de représentation de l'Autre : d'un côté la modernité du « rêve américain » avec ses références aux mythes populaires (l'adolescence du réalisateur – Star Wars, Toy Story – ou de son père – Doris Day –), de l'autre la fantaisie exotique des Andes, du Machu Picchu, des Incas. Tout se réduit à un spectacle publicitaire et à l'exhibition d'une marchandise standardisée, comme l'identité diasporique péruvienne, résumée à ses produits d'exportation et de consommation pour les immigrés (les *telenovelas*, les boissons). Le parcours migratoire de la pomme de terre des montagnes andines aux paquets de chips américains – raconté par les extraits d'un faux documentaire – devient ici une métaphore de l'acculturation des immigrés. Ces derniers, comme les pommes de terre, doivent s'adapter à la société, au 'marché', avec ses standards dominants homogènes et blancs : des publicités montrent comment des pommes de terre foncées et irrégulières se transforment dans l'usine en Pringles, des chips blanches et toutes exactement de la même forme reconnaissable. « Qu'est-ce qu'il signifie d'être Inca aujourd'hui ? » demande un documentaire télévisuel montré au début de *Papapapà*.

La réponse est surtout à chercher dans le portrait qu'Alex Rivera fait de son père, un homme arrivé jeune aux États-Unis en rêvant de rencontrer Doris Day, et qui raconte son incertitude de l'époque face aux espaces de Miami réservés aux Blancs et aux *Colored* : à quel espace appartenait-il ? L'animation aide l'auteur à restituer le chemin diasporique du père : ce dernier est représenté dans son voyage au dos d'une grosse pomme de terre (son identité péruvienne) vers le territoire américain, et ensuite il est « déporté », à travers un missile en forme de tube de Pringles, dans un monde virtuel (à l'esthétique des jeux vidéo des années 1990). Là-bas, un symbole anthropomorphe des Pringles (l'Amérique) souhaite la bienvenue au père à Virtualima (l'espace diasporique), un monde où les « pommes de terre péruviennes nostalgiques » peuvent revivre une « reconstruction 3D de leurs souvenirs d'enfance ». Ce monde est la matérialisation (virtuelle) de l'utopie mémorielle des immigrés d'habiter leur rêve de retour, mais médiatisée par leur expérience de la migration (Virtualima est pleine d'écrans télévisuels avec des publicités d'Inca Cola et de cimetières avec des croix chrétiennes). Mais ce rêve n'est que passager. Le film se termine avec un plan du père dans un



grand supermarché américain avec un chariot rempli de produits péruviens, alors qu'une voix off féminine au style télévisuel précise qu'il a quitté Virtualima pour rentrer dans le monde réel aux États-Unis : ce « descendant de la Golden Civilization » a maintenant atteint une « nouvelle civilisation ».

Le mythe du retour, interminable et reproductif tout au long des générations diasporiques, est fortement influent sur la manière de se penser en tant qu'étranger et d'organiser la vie dans le pays d'accueil. Par cette allégorie ironique du marché de la pomme de terre, Alex Rivera nous met en garde contre la virtualité de tous les mondes possibles : rêves et imaginaires, nostalgies et besoins, sont exploités par les formes de commerce et de spectacle qui projettent les individus vers tel ou tel autre monde, d'ici ou d'ailleurs, passé ou présent, réel ou artificiel. Pourquoi faut-il se repérer dans ce maelstrom contemporain d'images illusoires et d'identités affichées sur l'étiquette d'un produit commercial ? L'individu nécessite une image de soi, et pour la modeler et pouvoir la modifier, il a besoin d'une histoire. L'identité est faite de mémoire et de narration, et pour narrer une histoire il faut toujours connaître le début qui a déclenché le reste, si ce n'est que pour faire comprendre aux autres notre provenance : « il est difficile de se raconter lorsqu'on est privé de son origine », affirme Elsa Ramos<sup>469</sup>. La sociologue explique alors qu'une « invention des origines » est fondamentale pour mettre ensemble les éléments définissant l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective, si nous pensons par exemple aux mythes fondateurs nationaux. L'individu cherche une fluidité dans la liberté d'affirmation, mais à partir d'une solidité des héritages, de son moi. Il veut choisir comment il va construire son moi et c'est pour cela que les origines ne sont pas un point figé, mais plutôt une idée en évolution et en déplacement que l'on invente pour pouvoir énoncer une identité narrative. En effet, le récit autobiographique doit se doter d'une simplification linéaire si son auteur souhaite rendre sa vie transmissible (à soi et aux autres). Cette linéarité, cependant, n'empêche pas une élasticité temporelle dans la narration, des retours en arrière et un nombre incalculable de parenthèses, digressions, apartés, flashbacks, étant donné que plus nous racontons quelque chose plus nous y trouvons des nouvelles dynamiques et connexions possibles, et finalement d'autres manières de la raconter. L'« invention » de l'origine essaie ainsi de rompre avec les fragilisations et les déstabilisations des liens identitaires que la mondialisation, le capitalisme et le cosmopolitisme ont pu entraîner. En donnant une image de confrontation primaire à la condition d'entre-deux, l'origine rappelle l'espoir de la sécurité ontologique, même dans sa fragmentation inévitable.

Cette idée de l'origine est en opposition déclarée avec la notion de « société liquide », formulée par Zygmunt Bauman (2000<sup>470</sup>) pour indiquer une contemporanéité caractérisée par une

---

<sup>469</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, op.cit., p. 13.

<sup>470</sup> Cfr. BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000.

perte de consistance, dans laquelle les individus privilégient des liens de moins en moins durables et solides<sup>471</sup>. Mais la conception généalogique de l'être est également en contraste avec un concept qui a pourtant été très utilisé par les études postcoloniales dans le discours sur la pluralité et sur le non-essentialisme : le rhizome. Deleuze et Guattari ont élaboré la modèle rhizomatique, certes, pour traiter du multiple, mais seulement pour le rendre substantif, « multiplicité », c'est-à-dire pour le priver d'une ontologie qui le ramènerait toujours au rapport filiatif et arborescent avec l'Un, le centre, la racine. Les deux philosophes prônent une « déterritorialisation » comme une ligne de fuite incorporée par le système rhizomatique, une tendance toujours au dehors, à la connexion, à l'alliance et au changement. « Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire »<sup>472</sup> : les sujets diasporiques que cette thèse prend en analyse me semblent ainsi contredire ce système rhizomatique, à cause de leur besoin, si ce n'est d'affirmer une origine unique et centrée, au moins de la penser pour se construire en tant qu'individus. Par ailleurs, l'une des raisons convoquées en faveur de cette pensée est la souffrance : « nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicules, nous en avons trop souffert »<sup>473</sup>. Il reste alors à comprendre si la souffrance dérivant des crises identitaires représentées par les artistes diasporiques soit un frein ou un moteur pour la tentative de concilier multiplicité et unité.

Les trois prochains documentaires autobiographiques de la filmographie diasporique française sont également des court-métrages étudiants. C'est la jeunesse de l'entre-deux, la seconde génération qui s'autoreprésente sous le signe de l'hybridité et du transnationalisme. *Un jour de sieste* est un autoportrait vidéo de 14 minutes réalisé dans le cadre de l'école cinématographique de La Femis à Paris, en 2001, par Rym Debbarh-Mounir, une jeune cinéaste de père marocain et mère française. L'œuvre présente un montage parallèle d'instantanés quotidiens de la vie transculturelle et transnationale de l'autrice, entre deux espaces distincts mais bien reliés à cause du passé colonial d'abord et du présent postcolonial ensuite, la France et le Maroc, Paris et Casablanca. En ouverture, un plan voiture nous fait parcourir l'autoroute, du point de vue de la réalisatrice. Les plans en mouvement sur un moyen de transport (voiture, train, avion, etc.) qui fait traverser à l'autrice un espace de transition (autoroute, rues d'une ville, paysages de campagne, champs, etc.), en montrant sa quête itinérante et transfrontalière, sont très fréquents dans la filmographie. La migration est un mouvement qui ne s'arrête pas seulement au moment de l'arrivée de la première génération, mais continue possiblement à travers les allers-retours successifs avec le pays d'origine. Accompagnant le déplacement en voiture, on trouve une berceuse en arabe, qui démontre la place importante de la musique traditionnelle dans

---

<sup>471</sup> Opposition explicitée par RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, p. 11.

<sup>472</sup> DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris, 1980, p.32.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 24.

toute autobiographie diasporique. Le son, comme l'image, est moins une reproduction qu'une représentation, dans le sens où il est traité aussi comme un matériel de représentation, un signe qui doit produire une signification (multiple) en résonnance avec les autres signes<sup>474</sup>. La berceuse amène le discours immédiatement vers l'univers enfantin, qui se matérialise dans le plan suivant du générique, réalisé avec des dessins colorés d'enfants, et dans le plan qui suit où l'on observe une scène de jeu entre enfants dans un square. Nous sommes à Paris, un plan du métro nous confirme la topographie quotidienne de la capitale française et la tension vers le mouvement perpétuée constamment par le film. Une voix off, en effet, nous transporte tout de suite vers un autre continent : c'est la voix du père de la réalisatrice, qui se trouve à Casablanca, en train de lire une lettre dans laquelle il exprime son bonheur de recevoir sa fille au Maroc. La caméra montre alors la lettre de la fille, l'autrice, qui écrit à son père qu'il lui manque et qu'ils se retrouveront au Maroc dans une villa. Le rapport épistolaire entre deux pays, pour sa nature d'adresse et d'échange au-delà d'une frontière, est aussi un mouvement, une tentative de couvrir une distance. Un autre plan de transport, cette fois-ci, depuis un avion, où d'un coup, en son off, une prière en arabe provenant d'une mosquée, nous annonce le changement de territoire. Dans le film on assiste à une condensation de l'ubiquité du sujet diasporique : le montage parallèle alterne, sans aucun commentaire en voix off, des plans de Paris – des séquences de rues, de transports, de gens, de maisons, de parcs – et de Casablanca – la plage, le souk, les bruits, les voix, le soleil, l'appartement familial. Le thème de l'enfance revient à plusieurs reprises par des images d'écoles, respectivement en France et au Maroc, de scènes de jeu entre enfants dans les deux pays. Mais surtout par l'infiltration de tout l'univers affectif et sensoriel de l'enfance de la réalisatrice dans l'évocation du Maroc : comme la photographie barthienne du corps de la mère, l'origine est un cordon ombilical qui ne peut que relier à un stade enfantin de l'appartenance familiale. Les photos de famille, montrant Debbarih-Mounir petite dans son univers familial passé avec ses parents, se prolongent dans les séquences actuelles dans le même espace domestique, où la mère est en train de cuisiner et son père de prier.

Sans avoir besoin de recourir aux allégories ancestrales de *Il était une fois, Un jour de sieste* représente l'origine comme un espace concret, fait de paysages, gestes, rituels, présences et sons qui habitent toujours l'esprit et la mémoire du sujet diasporique. En absence du commentaire, la réalisatrice révèle sa condition d'entre-deux par la seule matière visuelle et sonore (Debbarih-Mounir deviendra monteuse de son). La musique – de la berceuse au chant d'une femme, de la prière aux chansons traditionnelles –, qui intègre également des morceaux contemporains français, forme une « enveloppe expérientielle » (*experiential envelope*) pour le spectateur, comme Plantinga l'explique :

---

<sup>474</sup> Cfr. PLANTINGA Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, op.cit., p. 77.

« sa fonction primaire n'est pas celle de proposer des assertions sur le monde projeté, mais celle d'évoquer une activité émotionnelle et perceptive – d'aider à créer une enveloppe expérientielle à l'intérieur de laquelle le spectateur peut voir le film »<sup>475</sup>. L'espace d'entre-deux que nous sommes en train de décrire à travers les œuvres audiovisuelles, est à lier à la notion postcoloniale de « in-betweenness », théorisée par Homi Bhabha, par exemple lorsqu'il fait référence à la culture « partielle » du migrant qui constitue un « tissu contaminé mais conjonctif entre les cultures »<sup>476</sup>. Dans l'hybridité, il n'y a pas de synthèse ou de résolution possible, mais un processus incessant de rappel et de négociation de la différence. La dimension transculturelle a été beaucoup étudiée par les *Postcolonial Studies* par rapport aux textes littéraires d'auteurs « au trait d'union » (*hyphenated*). Nicole Shroder analyse comment l'écrivaine Wendy Rose décrit la rencontre du colonisateur et du colonisé dans son sang (l'Angleterre et l'Inde), une « halfbreedness » (que l'on pourrait traduire comme métissage) qu'elle voit comme « une condition de l'histoire, un résultat de l'expérience, des dislocations et des réunions, et des choix faits pour le meilleur et pour le pire »<sup>477</sup>. Cecile Sandten prend en analyse la dynamique outsider-insider afin d'observer la « vie abâtardie » (*bastardized life*) d'un autre écrivain anglais d'origine indienne, Hanif Kureishi. Ce dernier se définit britannique car il croit dans l'urgence de reconcevoir ce que ces termes d'appartenance nationale signifient : « c'est le Britannique, le Britannique blanc, qui doit apprendre qu'être Britannique n'est plus ce que c'était avant. Maintenant c'est une chose plus complexe, qui inclue des nouveaux éléments. Il doit y avoir alors une manière renouvelée de voir la Grande Bretagne »<sup>478</sup>. Le « trait d'union » pris en compte par la représentation subjective de l'espace identitaire du sujet diasporique dans l'autoportrait de Debbarh-Mounir serait donc à envisager dans un objectif plus large de reconsidération transculturelle et transnationale de toute appartenance nationale (encore plus dans les pays les plus multiculturels).

L'espace transnational franco-maghrébin est également exploré par deux autres autoportraits étudiants, respectivement sortis de l'Atelier de Création Documentaire Bejaia Doc et de l'Université Paris VII Diderot, les court-métrages amateurs *Retour, vers un point d'équilibre* (2009) de la franco-algérienne Nadia Chouieb, et *Haram* (2015) de la franco-marocaine Souad Mouchrik. Dans le premier, la réalisatrice filme la maison familiale dans une ville côtière algérienne et interroge ses parents. Alors que Nadia Chouieb possède les deux nationalités (française et algérienne), son père

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>476</sup> BHABHA Homi, « Culture's In Between », *Artforum* 32.1, 1993, p. 167.

<sup>477</sup> ROSE Wendy, « Bone Dance: New and Selected Poems, 1965-1993 », citée par SHRODER Nicole, « Transcultural Negotiations of the Self. The Poetry of Wendy Rose and Joy Harj », in Geoffrey V. Davis et al. (dir.), *Towards a Transcultural Future. Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*, Éditions Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 202.

<sup>478</sup> KUREISHI Hanif cité par SANDTEN Cecile, « East is West. Hanif Kureishi's Urban Hybrids and Atima Srivastava's Metropolitan Yuppies », in Geoffrey V. Davis et al. (dir.), *Towards a Transcultural Future*, *op.cit.*, p.374.

prend sa carte d'identité pour montrer sa seule nationalité algérienne et affirme : « c'est pour dire que l'identité c'est juste une histoire de papiers, non ? ». Les recadrages, les tremblements et les zooms rappellent le cadre amateur du projet, tandis que le rythme lent du montage restitue l'environnement placide du littoral et de la maison familiale. La double identité de l'autrice – son non-essentialisme, son « entre-soi négocié » – est encore une fois à chercher dans le parallélisme entre les deux espaces de vie : l'urbanisme français, ses centres commerciaux bruyants, ainsi que le calme d'un bois et du brouillard sur le fond des mélodies d'Eric Satie, s'alterne au paysage désertique algérien, au chant de l'imam. Cette dernière « communauté affective », l'algérienne, rentre notamment dans l'optique d'une ethnographie domestique qui explore l'intimité de la transmission culturelle entre femmes. Un plan moyen fixe montre la réalisatrice qui se fait maquiller par une autre femme, puis une cérémonie traditionnelle devient une occasion d'exhiber en gros plan les objets du décor, les détails et les couleurs des bijoux et des habits féminins, leurs danses et les cris qui les rythment. Ce bain dans les coutumes traditionnels algériens et dans le sens de la beauté transmis par les femmes de sa famille est alors un choix personnel de la réalisatrice de questionner à la fois son « algérianité »<sup>479</sup> et sa féminité (qui, dans un contexte patriarcal, est déjà une forme d'altérité).

Qu'est-ce que cela signifie d'être une femme d'origine arabe ? C'est la même question que Souad Mouchrik se pose en 2015 dans son court-métrage *Haram* (qui signifie « interdit »). L'esthétique ici est plus expérimentale et hétérogène, à cause de l'hybridation de l'image (télévision, clip, vidéo, photos de famille) et du son (radio, multiplication des voix off, entretiens, conversations). La féminité est interrogée à partir du croisement entre l'autoportrait de la réalisatrice et le portrait d'une autre femme arabe, voilée et plus âgée, qu'elle rencontre au cimetière de Bagneux. La caméra suit cette femme dans les transports à Paris, puis dans un bar maghrébin, et ensuite dans sa cuisine, où, en dialoguant avec la cinéaste, elle avoue : « je ne comprenais pas ce mot, intégration, intégrés. Aujourd'hui je comprends beaucoup mieux ». En son off, on entend des discours racistes prononcés à la télévision française, mais surtout, vers la fin, une superposition de voix off féminines qui répètent « je suis une pute parce que je ne suis pas assez pieuse ». Il est alors question de la perception de l'image de la femme d'origine arabe : le fameux clip de *I want to break free* où tous les membres de Queen se travestissent en femme est mis en relation avec un extrait de film en noir et blanc où il y a une danseuse du ventre, dont le mouvement est accéléré, répété, zoomé et rendu flou en postproduction alors que la voix off de l'autrice dit « sop esa » (« salope » en arabe). Le clin d'œil de Mouchrik au travestissement de Queen nous permet de créer un pont entre son film et les théories de

---

<sup>479</sup> Dans *Stigmata* (1998) l'écrivaine Hélène Cixous appelle « algérianité » son sentiment d'être étrangère même avec le passeport français, son incapacité de se définir comme une « pure » française : citée par HUDDART David, *Postcolonial Theory and Autobiography*, op.cit., p.27

genre de Judith Butler. Pour la philosophe américaine, la drag queen est un exemple identitaire subversif parce que, en imitant de manière parodique les codes attribués au genre féminin, elle dévoile la construction fictionnelle, mimétique et reproductive des normes liées à un genre dans une culture donnée. « Il devient impossible de dissocier le ‘genre’ des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit »<sup>480</sup>, affirme Butler, qui veut détacher le genre – et le corps genré – d’un statut ontologique, en l’identifiant avant tout au résultat d’une « performativité », d’une assignation normative intériorisée et réitérée par le sujet. Comme Eric Fassin précise dans la préface à l’édition française de *Gender Trouble* de Butler : « nous sommes donc beaucoup plus près de l’habitus, selon Pierre Bourdieu, que de la liberté du sujet souverain : le corps existe, mais il est le produit d’une histoire sociale incorporée »<sup>481</sup>. Comme le corps des ménagères parodiées par Queen, le corps de la danseuse du ventre appartient également à une histoire sociale et culturelle d’attribution des rôles dans la société, et en l’occurrence à une iconographie précise de la femme-spectacle, fruit du régime de représentation relevant de l’Orientalisme. C’est dans la prise de conscience de la nature normative et construite des genres, au sein d’un système de pouvoir qui interdit aussi bien qu’il produit les codes, que Butler assigne au sujet la possibilité d’une subversion, d’une pratique active identitaire, d’une *agency*. Et dans cette *agency*, qui déplace l’acte performatif de l’identité dans le domaine non plus de la réitération mais de la rupture des relations dominantes, y compris de celles coloniales, se noue aussi le lien entre le féminisme et le postcolonialisme.

Le film suscite encore deux autres questions intéressantes par rapport au sujet diasporique. La première concerne le prétexte de l’œuvre, c’est-à-dire la mort du père de la réalisatrice, enterré au Maroc. Cela devient une occasion pour demander à des hommes et à des femmes qui fréquentent le susmentionné bar maghrébin à Paris le lieu où ils souhaiteraient être enterrés après leur mort. Qu’ils répondent la Tunisie ou le Maroc, tout le monde est d’accord qu’il faut finir ses jours dans sa « terre natale ». Effectivement, comme le rappellent Cris Beauchemin, Hugues Lagrange et Mirna Safi, 32% des immigrés souhaitent être enterrés hors métropole<sup>482</sup>. Les chercheurs considèrent le souhait d’enterrement dans le pays d’origine parmi les activités définissant le transnationalisme comme « une participation simultanée dans (au moins) deux sociétés » : activités politiques (intérêt pour la vie politique, associationnisme), économiques (investissements, bien immobiliers, aides financières), symboliques (souhait d’enterrement ou de partir) et sociales (contacts, séjours, médias) très fréquentes parmi les immigrés et leurs descendants, en liaison avec les deux pays »<sup>483</sup>. Cependant,

---

<sup>480</sup> BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 63.

<sup>481</sup> FASSIN Eric, « Trouble-genre. Préface à l’édition française », in Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 14.

<sup>482</sup> BEAUCHEMIN Cris, LAGRANGE Hugues et SAFI Mirna, « Liens transnationaux et intégration : entre ici et là-bas », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines*, op.cit., p. 93.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 87 et p. 90.

malgré le fait que se sentir aussi d'ailleurs augmente les pratiques transnationales, cela ne limite pas forcément le sentiment d'appartenance (ou de double appartenance) à l'identité française<sup>484</sup>. Ce point nous conduit à la deuxième question intéressante du film : la double appartenance de la réalisatrice. La perception de soi, renvoyée par le portrait de l'autre femme, ou par les interrogations sur le deuil, est un focus central de l'œuvre, observable à travers par exemple la technique de morphing qui transforme la photo d'elle petite en elle adolescente, ou la constatation de son transnationalisme : « j'étais ici et là-bas. Mais c'est où là-bas ? ». « Je me suis sentie française assez vite » avoue Mouchrik, mais elle ajoute qu'elle a essayé de cacher ce sentiment devant ses parents, car « j'avais beaucoup de peine pour eux et pour moi ». Or, c'est justement ce mouvement entre l'identité personnelle – celle qui dérive de notre intériorité unique – et l'identité statutaire – celle attribuée par la société et par les autres –, qui donne forme à ce que François de Singly appelle le « double Je »<sup>485</sup>. Comme pour l'identité de genre chez Butler, une « instase » (un mouvement vers l'intérieur, en opposition à l'ex-tase, qui est vers l'extérieur), chez de Singly, peut faire prendre au « double Je » un recul nécessaire à sortir du mécanisme d'acceptation du masque impliqué par l'identité statutaire<sup>486</sup>. Cacher à ses parents un sentiment d'appartenance opposé au leur, signifie éloigner le point de contact entre l'identité statutaire attribuée par la société et celle dérivant de la communauté d'origine. Cela signifie aussi traiter son identité personnelle comme un conteneur aux entrées variées, où des sentiments différents d'appartenance varient selon le contexte social.



*Haram* (Souad Mouchrik, 2015)

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>485</sup> DE SINGLY François, *Double Je. Identité personnelle et identité statutaire*, Armand Colin, Paris, 2017, p. 19.

<sup>486</sup> *Idem.*

« Mais au fin fond de vous-même, qu'est-ce que vous vous sentez ? »<sup>487</sup>. Cette question est à la base d'un essai d'Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, où l'écrivain libanais, qui a fait toute sa carrière en France à la suite de son exil, procède à une sorte d' « examen d'identité », selon lequel chacun devrait fouiller sa mémoire pour débusquer et aligner tous les éléments différents et complémentaires de ses propres trajectoires identitaires multiples et uniques. L'idée de « fin fond de soi » que la question susmentionnée implique est, pour Maalouf, une idée dangereuse, car la défense et l'affichage d'une seule et principale « appartenance essentielle »<sup>488</sup>, ou « identité tribale »<sup>489</sup>, comporte, comme tout essentialisme, un risque d'intolérance et de hiérarchisation des appartenances. Au niveau le plus extrémiste, cette position refermée et exclusive peut amener le sujet à ce que Maalouf définit comme une « identité meurtrière », discriminante envers tous ceux qui sont exclus de sa « tribu » : « une conception héritée des conflits du passé, que beaucoup d'entre nous rejetteraient s'ils examinaient de plus près, mais à laquelle nous continuons à adhérer par habitude, par manque d'imagination, ou par résignation, contribuant ainsi, sans le vouloir, aux drames par lesquels nous serons demain sincèrement bouleversés »<sup>490</sup>. Guerres, génocides, massacres, meurtres au nom de la religion, de la race, de l'ethnie, de la nation, de la communauté, des gestes extrêmes ou des positions radicales et fanatiques qui trouvent leur 'droit' et leur 'justification' dans cette conception « tribale » de l'identité. Lorsque, dans la relation avec l'Autre, une appartenance spécifique peut se sentir menacée, l' « identité tribale » finit par s'identifier totalement à cette appartenance, afin de la défendre et éventuellement de l'imposer par la force pour créer un front opposant un Nous à un Eux. Au contraire, écrit Maalouf, reconnaître en chacun de nous des « appartenances multiples »<sup>491</sup>, des ramifications et des affiliations plurielles et insoupçonnées, contribue alternativement à relativiser les affiliations partielles, à diluer les prises de positions figées, et à valoriser l'hybridité et l'unicité des individus comme le meilleur fruit de l'hétérogénéité de l'Histoire. Chaque personne a une « identité composite »<sup>492</sup>, dérivant à la fois d'un arbre généalogique et d'une trajectoire personnelle qui en font un individu irremplaçable : « chacune de mes appartenances me relie à un grand nombre de personnes ; cependant, plus les appartenances que je prends en compte sont nombreuses, plus mon identité s'avère spécifique »<sup>493</sup>.

Sans doute, il faut considérer que Maalouf énonce son discours identitaire à partir d'une position assez particulière. L'écrivain fait partie d'une minorité Melkite chrétienne du Liban et il a

---

<sup>487</sup> MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset Fasquelle, Paris, 1998, p.10.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 27.



ensuite émigré en France, ce qui le sensibilise à la question de la discrimination (il est un chrétien d'Orient et un arabe d'Occident), mais qui le rapproche déjà, selon sa logique, d'une bonne moitié de la population mondiale (tous les Chrétiens, tous les Arabes, les Français, les Libanais, les Melkites). Le discours de Maalouf, sorti en plein essor postmoderne et postmigrant du pluralisme identitaire (1998), ne manque sûrement pas d'un certain narcissisme de la mixité, une dose de complaisance de la complexité, une exaltation de l'accumulation, un goût de l'irrésolu, un refus de la simplification. Il s'agit d'une idéologisation de la perspective transnationale – partageable par un grand nombre de personnes aux parcours mixte, mais pas immédiatement par un ensemble plus sédentaire de la population – qui prône l'inévitable formation d'un être humain du futur postnational, qui mettrait devant sa confusion de la fragmentation son plaisir de l'addiction. D'un point de vue du capitalisme individualiste, cela pourrait ressembler à la transformation de la fierté de la transmission générationnelle du métier de famille en la fierté de la construction progressive et individuelle d'un CV bien stratifié. Selon Maalouf, en effet, les individus devraient se réclamer moins d'un « héritage 'vertical' » – la filiation diachronique du passé des ancêtres – que d'un « héritage 'horizontal' » – l'affiliation synchronique du présent de ses contemporains –, puisque n'importe quel individu partage beaucoup plus avec n'importe quel autre individu contemporain qu'avec un individu de sa communauté dans le passé. De la mondialisation, il faudrait alors souligner et distinguer la valeur positive de l'universalité et la valeur négative de l'uniformité<sup>494</sup>. Cette ouverture universaliste vers le besoin affiliatif, chez Maalouf, remet au centre de la reconnaissance des « appartenances multiples » la question du Nous. Faire partie d'un Tout mondial, humain, cosmopolite, omniculturel, est-il imaginable ? Or, même dans la vision la plus transnationale et pluraliste, le sujet continue à devoir partir des appartenances uniques et divisibles (nationales, religieuses, ethniques, sexuelles, etc.) – « Libanais », « Melkite », « Chrétien » – pour pouvoir penser un dépassement, par l'*hybridation* – « Franco-libanais » –, par la *désaffiliation* – « je renie mon appartenance » – ou par l'*universalisme* – « notre appartenance première est l'humanité ». La définition du Je semble ne pas pouvoir faire abstraction de la définition des Nous (déclinables aux Eux). Notre problématique ici, par le biais des crises identitaires des réalisateurs diasporiques, s'insère exactement dans cette impasse : comment le Je doit-il questionner les Nous pour essayer de construire son unité dans la multiplicité ? Est-ce que le Nous vertical et communautaire est vraiment inconciliable avec le Nous horizontal et global ?

Nous concluons ce paragraphe sur l'entre-deux par une dernière œuvre qui peut expliciter cette impasse de la relation Je-Nous. *Au pays qui te ressemble* (2009), de Maya Abdul-Malak, est un autre premier film, mais cette fois d'un format classique de 52 minutes, et produit par un réseau

---

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 137-139.

professionnel (Kazak Productions). Sur la jaquette DVD, l'autrice présente son documentaire autobiographique comme « une quête personnelle de mon histoire collective, que j'ai occultée en devenant française, c'est une appropriation de mon pays source qui m'échappe pourtant comme un point d'horizon, le Liban ». La réalisatrice, née au Liban, a quitté ce pays pendant la guerre lorsqu'elle était petite. Ayant grandi en France, elle n'a plus de souvenirs d'enfance liés au Liban, donc elle tente de revenir à cette relation avec l'origine pour s'inscrire dans une « histoire collective », dans le Nous de l'origine (une appartenance nationale : le Liban). Le film se divise en trois parties, correspondantes chacune à une conversation informelle avec une personne proche, libanaise, qui assume un statut de passeur de l'origine, capable peut-être de la relier à cet horizon qui s'échappe. La première partie nous amène dans la cuisine de l'appartement lyonnais de la mère, qui raconte à Maya Abdul-Malak (qui est toujours devant la caméra, mais pas beaucoup filmée) son arrivée jeune en France, son travail, ses difficultés (« ce n'est pas pareil la vie en exil ») : elle avait au début l'intention de revenir au Liban après la guerre, mais il devient compliqué d'abandonner une vie que l'on a peiné à refaire ailleurs. La deuxième conversation a lieu à Beyrouth, dans le salon de l'appartement du petit ami de la réalisatrice, lui aussi cinéaste. L'autrice lui confie : « tu sais, c'est toi qui m'a donné envie de revenir » – le *pull factor* est donc représenté en l'occurrence par l'amour, un homme appartenant aussi à sa terre d'origine. Puis elle dit avoir oublié « tout ce que j'ai vécu au Liban », éprouver un « sentiment d'une perte d'une partie de mon histoire » et le « besoin de retourner pour retrouver quelque chose ». Cependant, le petit ami, plus méfiant et distant, croit inversement que ce film – la dimension réflexive alimente souvent un discours dans le film sur le film – est plutôt une manière de clôturer un chapitre personnel : (en se référant au Liban) « tu crois que tu reviens à lui avec ce film ? Je doute, Je crois que tu en finis avec lui ».



*Au pays qui te ressemble* (Maya Abdul-Malak, 2009)

Enfin, la troisième partie se déroule dans la maison familiale hors de Beyrouth, chez sa grand-mère (qui, comme la mère, est en train de cuisiner une recette traditionnelle). Cette dernière lit d'abord à la réalisatrice le fond d'une tasse de café pour comprendre ses préoccupations – « c'est sur ta tête que tu portes un souci » – et ensuite elle lui montre le dressoir où elle a gardé tous les vieux objets de la maison, tout l'héritage matériel de la famille qui appartient à la descendance. Ces trois rencontres mobilisent ainsi la quête de l'autrice vers des points de contact possibles, mais toujours fuyants, avec l'horizon de l'origine. Entre les distances et les rapprochements, les transmissions et les ruptures, Maya Abdul-Malak cherche à revenir à l'enfance et à un lien perdu à travers la mémoire des proches, des récits et des objets, ainsi que par des projets présents – le film, la relation amoureuse. Pourtant, les signes de la persistance de l'origine sont déjà visibles dans son identité personnelle entre-deux : ses conversations bilingues alternent le français et l'arabe, sa rencontre avec le petit ami a été déclenchée par l'attraction de la réalisatrice envers la langue arabe (elle l'avoue à sa mère au début), son tournage l'amène à retourner dans ses lieux d'enfance. La réponse à la crise identitaire est alors peut-être déjà contenue dans le projet de sa résolution.

### 1.3 Je suis un Noir français : une autre race ?

Le Nègre (...) au premier regard blanc, ressent le poids de sa mélanine<sup>495</sup>.

L'incipit des documentaires autobiographiques diasporiques est bien souvent la première clé d'analyse du discours construit successivement par l'auteur. « Où, comment, à partir de quand, peut-on se sentir chez soi ? (...) Je viens de nulle part (...) Je suis à la recherche d'une identité, à la recherche d'un repère, d'un lieu de refuge ». C'est le début en voix off du premier et unique film de Georges Nguéle, *En quête d'un espace*, réalisé en 2013 lors de sa formation à la réalisation de film documentaire chez Cinédoc. La voix off de l'incipit met en place les « stratégies attentionnelles » qui, comme Plantinga l'explique, sont nécessaires à l'« exposition » présentant l'argument principal du documentaire, pour préparer la lecture interprétative des spectateurs, en les introduisant dans la « fabula » (le « monde projeté » de l'auteur). La première question universelle sur le sentiment de se sentir chez soi est tout de suite rattachée à la dimension autobiographique de l'énonciateur, qui élucide sa démarche : *trouver* une identité qui puisse fournir une origine, une direction, une protection. La difficulté de cette recherche est à associer à un vide (« nulle part ») naissant en vérité d'un trop-plein, d'une accumulation : « mon âme est européenne, mes entrailles américaines et mon estomac africain », il continue, en décrivant une unité divisée dans ses appartenances multiples, un être composite aux parties délocalisées. Une juxtaposition qui apparemment ne recompose pas un Tout

---

<sup>495</sup> FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, op.cit., p. 122.

où l'on puisse discerner une identité précise (l' « appartenance essentielle » de Maalouf ?). À consolider la crise identitaire et l'absence d'un chez soi est également le refus d'un accueil : « le nord a nié ses liens avec moi. Le sud a démonté mon refuge. Je suis une colombe, pourtant indésirable ». L'auteur se montre assis sur son bureau, dans son espace intime, son appartement, penché sur un cahier, en train d'écrire ce même texte que l'on écoute en voix off, stratégie de dédoublement rhétorique qui permet d'inclure le spectateur dans l'adresse du texte écrit. Par cette métaphore de la « colombe indésirable », Nguele reporte son autoperception au thème global des migrations, en élargissant le discours personnel à la présence étrangère en France. Il conclut alors son incipit en glissant le Je vers le Nous, la première personne du singulier vers la première personne du pluriel : « j'ai pris donc mon stylo et ma caméra pour raconter notre histoire, celle des français venus d'ailleurs ». Ainsi, après cette exposition initiale, qui contient déjà tous les éléments du genre – la confession, le pacte autobiographique, le pacte empathique, l'adresse au spectateur, la voix-je, la politique de l'intime, l'énonciation des intentions – Nguele commence par contre la partie principale du film, une enquête sur l'immigration dans sa région de résidence. Il s'agit d'une petite commune à côté d'Annecy, en Haute Savoie, une région connue pour le prix élevé de la vie, et par conséquent, pour le faible taux d'immigration.

L'enquête consiste en un recueil classique de témoignages dans la ville, concernant la vie des habitants d'origine étrangère. Si au début, le réalisateur interviewe une femme d'origine espagnole et une femme d'origine italienne, il se focalise ensuite exclusivement sur la présence noire, à travers le portrait d'un homme d'origine béninoise et une femme d'origine ivoirienne. L'homme est interpellé dans une salle de sport, puis dans un jardin, où il travaille avec des abeilles. Même si sa vision de l'intégration en France n'est pas positive, il est convaincu qu'il ne pourrait plus commencer une activité en Afrique puisque tout son réseau professionnel est en Europe. La femme est suivie dans son trajet en voiture et lors d'une visite chez un client pour son travail : comme métier, elle vend des produits cosmétiques adressés aux femmes noires (on la voit expliquer à la cliente la différence entre une peau noire et une peau blanche). Elle a donc un contact quotidien avec la question raciale. Cependant, elle ne traite pas le thème, en se définissant une Parisienne qui n'aime pas l'étiquette « enfant d'immigrés » car ses parents sont arrivés en France en tant qu'étudiants<sup>496</sup>, et en mentionnant simplement le souhait de pouvoir aller vivre « chez elle », en Afrique, où, elle explique, les gens sont plus accueillants qu'en Haute Savoie. L'auteur, aussi, sur le fond d'une chanson récitant « Moi je suis négro et je suis beau », il présente son hybridité identitaire – « je suis Black, Négro, Noir, né de père camerounais, mère tchadienne, élevé par mes parents adoptifs américains, des Blancs » – pour enfin

---

<sup>496</sup> Cela démontre comment dans l'usage commun le terme « immigré » garde dans l'imaginaire collectif une connotation négative, liée en particulier aux réfugiés économiques et politiques, démunis et sans choix.

conclure : « la race, ce n'est pas un terme qui a une place dans mon vocabulaire ». Affirmation qui semble contredire toute sa démarche filmique qui, justement, se termine sur le bilan de sa recherche initiale concernant les « Français venus d'ailleurs », où il dit avoir pris conscience à travers ces rencontres des injustices d'une société « raciale » et stigmatisante. Quelle est alors cette question raciale qui, dans le contexte français, est à la fois omniprésente et niée ? Pourquoi y-a-t-il encore du racisme si on est tous d'accord que la race n'existe pas ?

Le monde post-racial, où l'on croit arrêter le racisme en arrêtant de parler de race, soutient W.J.T. Mitchell<sup>497</sup>, n'est qu'une illusion. Être « aveugles à la couleur » (*color blind*) équivaut, selon l'intellectuel américain, à ignorer la persistance réelle du racisme dans nos sociétés. Ce qu'il propose, au contraire, est une réévaluation de l'usage de la notion, afin d'aborder la race comme un « medium » : « la race (...) est quelque chose à *travers laquelle* on regarde [*we see through*], à l'instar d'un cadre, d'une fenêtre, d'un écran, ou d'une lentille, plutôt que quelque chose à *laquelle* on regarde [*we look at*] »<sup>498</sup>. Pour rendre compte de l'existence factuelle du racisme, il faut déplacer sa cause de l'ontologie à la perception, voir son cadre conceptuel comme un filtre cognitif, de connaissance et de reconnaissance. La « race » se situe dans le regard que l'on porte sur l'Autre. La peur de l'altérité s'est fondée, en effet, toujours sur la même prise de position et de distance : l'Autre devient ennemi car il est supposé être corporellement et socialement hors-norme, anomal, illégitime. La formation d'images et de mythes basés sur cet *alter* déformé, retenu inférieur à cause de sa différence, a ainsi justifié l'exclusion et l'exploitation de n'importe quel 'hétérotype'<sup>499</sup>, du colonisé à l'esclave, du tzigane au clandestin. L'insistance contemporaine sur les politiques identitaires des minorités au sein du modèle multiculturel a rendu beaucoup plus vivant et tendu le débat sur la race et sur le racisme dans les contextes anglo-saxons. Il suffit de regarder le documentaire autobiographique diasporique américain *Parallel Adele* (2008) – où Adele Pham interroge les modes d'autoidentification de la communauté de « descendance asiatique mixte » (asiatique + n'importe quelle autre ethnie) – pour comprendre à quel point la question de la race est abordée aux États-Unis comme une sorte de formule chimique. Nous nous référons par exemple à la « single drop rule », qui veut qu'une seule goutte de sang noir (ou d'autres races) fasse de l'individu un Noir, et qui participe donc à cette vision de l'identité comme une composition mixte de pourcentages relatives aux appartenances (« un tiers Vietnamien, un tiers Français, un tiers Américain »). L'omniprésence de la race dans le discours anglo-saxon est également renforcée par l'introduction à partir de 1989 (par Kimberlé Crenshaw) du concept d' « intersectionnalité » (*intersectionality*). Ce dernier sert à observer toute forme

---

<sup>497</sup> Cfr. MITCHELL W.J.T., *Seeing Through Race*, *op.cit.*

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. XII-XIII.

<sup>499</sup> Le terme « hétérotype », utilisé en biologie pour indiquer un type différent du type générique de l'espèce, me semble adéquat pour représenter l'emphase commune concernant la dimension 'hors-norme' des sujets en question.

d'intolérance et de discrimination à travers l'interconnexion des préjugés basés sur les différentes catégories identitaires – race, ethnie, classe sociale, genre, sexualité, nationalité, religion, etc. Si l'on prend en analyse par exemple les documentaires autobiographiques diasporiques au Canada, on se rend rapidement compte que l'altérité ethnique est souvent mise en relation avec l'altérité sexuelle, comme par exemple l'homosexualité qui se rajoute à l'origine étrangère dans *My Mother's Place* (Richard Fung, 1990), *Banana Boy* (Samuel Chaw, 2003) ou *You are here* (John Di Stefano, 2010).

En général, cependant, tout le monde est d'accord sur le fait que la notion de « race », au moins en Occident, a perdu toute légitimation biologique après la tragédie de la Shoah, mais seulement pour devenir autre chose. Pap Ndiaye, contrairement aux positions classiques des sciences sociales françaises qui ont longtemps ignoré la question des discriminations raciales, reprend l'usage américain du terme « race » d'un point de vue social, afin d'analyser les inégalités et les dominations sociales contre les groupes racialisés, et de le convertir en outil d'une pensée antiraciste<sup>500</sup>. La question raciale est indissociable de la question sociale : il n'existe pas de « nature noire » ou d'« essence noire », mais bien une « apparence noire » et une « condition noire » qui est commune à des individus considérés à un moment donné comme « Noirs » dans une société donnée<sup>501</sup>. Selon Pierre-André Taguieff<sup>502</sup>, le racisme biologique a été remplacé par un racisme culturel, causé depuis les années 1970 par les vagues migratoires croissantes vers l'Europe et par la formation rapide et chaotique du soi-disant *melting pot* culturel. Ce nouveau racisme, présent mais masqué à cause de son association morale à une sorte de pathologie, ressemble à ce que Katérina Stenou appelle un « racisme sans race », fonctionnel à la discrimination culturelle : « l'évolution de nombreuses sociétés actuelles vers un 'racisme sans race' est marquée par une sacralisation de la différence culturelle, constamment invoquée pour justifier des politiques de discrimination »<sup>503</sup>. Le sujet diasporique, souvent racialisé dans le cas des minorités visibles, subit également, comme nous l'avons vu, le processus d'altérisation, qui renvoie son identité à une diversité chargée de connotations figées et banalisées, comme une formule totalisante, réductive et inéluctable. « Noir » ou « immigré » deviennent des catégories politiques, conscientes de leur couleur, de leur généalogie et de leur apparence, comme si l'individu portait la peau de l'altérité toujours sur soi.

*Trop noire pour être française ?* (2015) est le premier film du corpus analysé jusqu'à présent qui a joui d'une visibilité majeure. Réalisé par une cinéaste et scénariste télévisuelle diplômée de la Femis, Isabelle Boni-Claverie, produit par une assez importante société de production, Quark

---

<sup>500</sup> NDIAYE Pap, *La condition Noire. Essai sur une minorité française*, Calmann-Lévy, Paris, 2008, p. 32-33.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>502</sup> Cf. TAGUIEFF Pierre-André, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles* (1988), cité par BASTENIER Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique?*, *op.cit.*, p.27.

<sup>503</sup> STENOUE Katérina, *Images de l'Autre. La différence : du mythe au préjugé*, Seuil-Éditions Unesco, Paris, 1998, p.72.

Productions, et diffusé sur la chaîne Arte, ce documentaire autobiographique de 52 minutes est une autre enquête sur la condition noire, mais cette fois élargie à toute la France, enrichie d'une dimension socio-historique obtenue grâce aux images d'archives et à de nombreux entretiens. Il s'agit encore une fois d'une enquête menée sur place, sans aucun voyage de retour nécessaire, puisque la visée du projet est plus communautaire que personnelle. L'autrice, en prenant en exemple sa famille et en particulier ses grands-parents ivoiriens (son grand-père, issu d'une lignée noble, est parti étudier en France dès 1924 et a épousé une femme française), trace une brève histoire collective des Noirs de France, à partir du colonialisme jusqu'au présent. De l'image médiatique aux zoos humains, des stéréotypes inconscients aux anecdotes racistes de tous les jours, en passant par les discriminations positives, par les élites noires et par la question républicaine de la perception de la race et de la couleur, de nombreuses questions sont analysées.

La réalisatrice s'interroge sur la place des Noirs dans la société française, mais aussi sur la prise de conscience de sa couleur lorsqu'elle était petite, sur son identité personnelle différente en tant que femme aux origines africaines, sur son appartenance à une classe bourgeoise qui ne l'a pas mise à l'abri de la stigmatisation. Son côté autobiographique, à partir de son expérience personnelle et individuelle et de celle de sa famille, est élargi et confronté aux vécus des autres Noirs, qui peuvent partager cette condition, et corroboré par des entretiens plus théoriques et conceptuels avec des intellectuels qui font des excursus historico-théoriques ou sociologiques sur les grandes questions abordées. La partie dédiée au passé avec des images d'archives, des photos de famille, est finalement assez réduite, alternée avec de nombreux témoignages présents de citoyens communs et de représentants des institutions dont elle parle (le président de la Femis, le président du club de son père). Celui de Boni-Claverie est donc un espace de confession qui se veut notamment espace de partage et de dénonciation, une prise de parole légitime (et légitimée par les experts et les opinions de beaucoup de personnes) pour une prise de conscience de la condition subalterne des Noirs. La société postcoloniale, à partir des migrations, présente son aspect le plus privilégié – la carrière prestigieuse de son grand-père ivoirien – mais aussi le continuum de la discrimination, les confrontations constantes avec une réalité qui a peu changé.



*Trop noire pour être française ? (Isabelle Boni-Claverie, 2015)*

Les enquêtes démontrent effectivement à quel point la discrimination en France est une affaire de minorités visibles et avant tout liée à la question noire : « près de la moitié des migrants originaires d’Afrique subsaharienne se déclarent discriminés », constatent Yael Brinbaum, Mirna Safi et Patrick Simon<sup>504</sup>. Les discriminations ethno-raciales liées à l’origine et à la couleur de peau restent prédominantes, dénoncées davantage par les jeunes noirs (surtout à cause de la confrontation avec la recherche d’emploi et l’insertion dans le monde professionnel et social en général) et par la deuxième génération (qui est normalement plus consciente de ces mécanismes et plus réactive et sensible face à la stigmatisation que la première génération)<sup>505</sup>. C’est à partir des années 1980 que la présence afro-antillaise, influencée notamment par les mouvements *black* américains réclamant la même reconnaissance identitaire et citoyenne, a fait émerger une « question noire » en France. D’abord lancée par l’élite populaire des artistes et des sportifs noirs, puis médiatisée et élargie avec les débats sur les sans-papiers, la question a peinée à avancer et à acquérir une centralité même au sein des mouvements antiracistes, complice aussi du fait de ne pas avoir transférée le discours sur la « classe » à celui sur la « race », comme le rappelle Pascal Blanchard<sup>506</sup>. À partir de la fin des années 1990, une nouvelle génération de porte-paroles politiques, intellectuels et culturels essaient de mobiliser encore plus une prise de conscience vis-à-vis de la question noire (le CRAN – Conseil représentatif des associations noires – naît en 2005), mais la vague xénophobe et raciste ne fait qu’augmenter dans les années 2000 et le modèle anti-multiculturaliste et intégrationniste du « creuset français » craint toute

---

<sup>504</sup> BRINBAUM Yael, SAFI Mirna et SIMON Patrick, « Les discriminations en France : entre perception et expérience », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines*, *op.cit.*, p. 417.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>506</sup> BLANCHARD Pascal, « Question noire et présence afro-antillaise en France : de l’invisible au visible », in Marie Poinsot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, *op.cit.*, p. 325-326.



revendication identitaire. Les Noirs français sont une population jeune et nombreuse, qui constitue autour du 5 % de la population française, et qui se concentre à hauteur de 65% en région parisienne<sup>507</sup>. Leurs réactions face à la discrimination et au rappel constant de la diversité, à l' « altérisation », est naturellement très hétérogène. Les Antillais, par exemple, qui ont déjà obtenu la citoyenneté française officiellement depuis la fin de l'esclavage en 1848, tendent historiquement à vouloir se distinguer des Africains, en adoptant un rapport à la race, au colonialisme et à la francité généralement moins revendicatif. Les individus d'origine africaine oscillent par contre entre une négation universaliste d'une différence raciale, une affiliation historique au mouvement identitaire et minoritaire de la diaspora noire dans le monde (notamment en relation à la notion d'*Atlantique noir* de Paul Gilroy<sup>508</sup>), un transculturalisme effectif vécu par la première génération et un besoin de se sentir « aussi français que les autres » notamment de la part des descendants.

L'historien Ndiaye souligne comment, en opposition au déni ou au moins à la non-immédiateté de la francité, les Français noirs peuvent afficher un attachement encore plus fort à l'identité nationale afin de sortir de l'ambiguïté du trait d'union, car « se réclamer français, c'est réclamer l'égalité des droits réels »<sup>509</sup>. Affronter la question de la non-exclusivité des appartenances permet en tout cas au sujet diasporique d'affirmer que la pluralité n'affecte pas la véridicité de chaque partie (on peut se considérer Français et Noir en même temps). Ndiaye prend l'exemple d'un jeune franco-sénégalais, Alou, qui est, comme les autres enfants d'immigrés, un citoyen français, mais dont l'identité française, en tant que Noir, ne va pas de soi. L'énonciation identitaire de l'individu s'accorde alors au contexte et à l'interlocuteur, en révélant une « identité à géométrie variable ». Ndiaye présente ainsi Alou :

Français à coup sûr avec les institutions, avec les inconnus, avec ceux et celles dont il peut lire dans le regard un je-ne-sais-quoi de condescendant ou d'hostilité même dissimulés sous un sourire patelin ; franco-sénégalais avec la famille, les amis, avec ceux qui ne lui demandent pas à brule-pourpoint d'où il vient, et avec qui une confiance s'instaure. Une identité à géométrie variable, adaptée aux circonstances sociales, plus ou moins multiculturelle<sup>510</sup>.

Cette position identitaire, entre une identité prescrite (donnée par les autres : « tout le monde me perçoit comme Noir ») et une identité choisie (définie par l'individu : « j'assume sans honte ni fierté, face à cette prescription, d'être un Noir »), est également celle assumée par Ndiaye lui-même<sup>511</sup>. Selon ce dernier, alors, l'identité des Noirs français n'est pas une « identité épaisse », fondée sur une histoire, une culture et des références communes, comme dans le cas des Africains-américains, qui à

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 329-330.

<sup>508</sup> Cfr. GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 (1<sup>o</sup> éd. 1990).

<sup>509</sup> NDIAYE Pap, *La condition Noire, op.cit.*, p. 244.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 44. Catégories synonymes de celles, formulées par de Singly, d' « identité statutaire » et d'« identité personnelle ».

partir des années 1960 ont contrasté l'individualisme libéral et blanc avec une cohésion politique et une mobilisation civique. Les Noirs de France auraient plutôt une « identité fine » qui « délimite un groupe qui n'a en commun qu'une expérience de l'identité prescrite, celle de Noir en l'occurrence, qui a été historiquement associée à des expériences de domination subie, et qui peut s'accompagner de la conscience du partage de cette expérience »<sup>512</sup>. C'est pour cela que l'on ne peut pas proprement parler en France, selon Ndiaye, de « peuple noir » ou de « communauté noire », mais plutôt de « minorité noire » (des expressions qui sont toutes exclues du vocabulaire politique français). Cette dernière catégorie, écrit-il, « délimite minimalement un groupe en fonction du critère de l'expérience sociale partagée selon le marqueur socialement négatif de la peau noire, sans impliquer l'existence de liens culturels communs ou d'une reconnaissance institutionnelle »<sup>513</sup>. Lorsque dans cette thèse nous faisons référence au terme « communauté », cela est effectivement pour mettre l'accent sur la volonté démontrée par les sujets diasporiques dans la filmographie de comprendre leurs liens identitaires et mémoriels avec une collectivité partageant leur même origine, et non pas pour admettre l'existence d'un groupe reconnu et conscient ayant une place politique réelle sur la scène française.

Dans les documentaires autobiographiques diasporiques des Noirs français, la négociation entre la perception de l'image de soi et l'adhésion aux images renvoyées par les autres est absolument centrale. Dans *Mouton noir* (2008), premier film de Thomas Mauceri, il est justement question d'essayer de construire une coïncidence entre l'« identité choisie » et l'« identité prescrite ». L'auteur, jeune métis de père Congolais et de mère Bretonne (le documentaire est produit par une société de production bretonne, Vivement Lundi !), décide d'affronter la « question noire » par l'un des aspects les plus débattus : le corps. Ou mieux, les cheveux, qui deviennent un signe identitaire d'une appartenance à accepter. L'apparence et l'identification au corps noir font l'objet d'une enquête itinérante, très simple, où le réalisateur est filmé en train d'enchaîner une série de conversations informelles avec les clients noirs des salons de coiffure français, américains et congolais. Dans le prologue, Thomas Mauceri se trouve d'abord dans un village breton, où la coiffeuse n'a qu'une clientèle blanche et ne peut qu'admettre la difficulté à travailler sur des cheveux crépus, noirs. Cette constatation du manque général (on est en Bretagne, mais on pourrait être quasiment partout en France) de compétences concernant les coiffures noires sert à déclencher dans le film la nécessité d'un voyage à la découverte de ce monde minoritaire. Comme première étape, le cinéaste choisit naturellement Paris, où il y a plusieurs salons de coiffure africains. Dans l'un de ceux-ci, il rencontre un coiffeur – qui raconte avoir dû aller se former en Angleterre pour introduire des nouvelles

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 48. Cette distinction dérive ouvertement de celle du sociologue américain Tommie Shelby (2005) entre *thin blackness* et *thick blackness*.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 55.

compétences sur les « cheveux négroïdes » en France – et une femme – qui avoue avoir l’habitude de se défriser pour pouvoir ressembler à ses copines blanches. Les deux expliquent l’exigence des Noirs français, face à un environnement « étouffant » et au vide d’images de référence de la beauté noire, de partir ailleurs à chercher d’autres inspirations. Et l’ailleurs par excellence, où la plus grande communauté de la diaspora noire est synonyme de style, d’innovation et d’affirmation identitaire, est évidemment l’Amérique.

Mauceri va alors dans la ville de Baltimore pour continuer ses conversations. Les femmes afro-américaines rencontrées dans le salon de coiffure commencent à discuter de l’importance historique du passage de l’occidentalisation des cheveux noirs, qui, selon un complexe colonial et esclavagiste, étaient censés suivre les standards esthétiques européens, à l’acceptation de sa propre beauté, qui a lancé la mode afro à partir des années 1960 puis les dreadlocks. Les cheveux naturels deviennent un symbole de lutte politique, parce qu’ils impliquent un contrôle de son propre corps et donc de sa propre image. Un choix intérieur qui ne plaît pas toujours à d’autres Noirs qui « ne veulent pas se regarder en face », dit une fille assise dans le salon. Une autre cliente relie ce choix esthétique à une possibilité de proximité aux origines, de se sentir « en paix » : « malgré tout je descends d’un héritage africain. En coiffant mes cheveux ainsi, je retrouve mes ancêtres. Je sens une connexion spirituelle entre eux et moi ». Le voyage du cinéaste se termine alors en Afrique, dans le pays de ses ancêtres, le Congo, à Brazzaville, où une coiffeuse n’est pas surprise de son retour, étant donné que de nombreux Métis et Noirs qui vivent hors d’Afrique reviennent puisqu’« ils ne connaissent pas ici » et « ont envie d’être comme leurs aïeux ». Néanmoins, le voyage esthétique, communautaire, et « spirituel » de Thomas Mauceri se conclut par une constatation : la connexion avec ses ancêtres est en réalité plus de l’ordre d’un décalage. La séquence finale montre une discussion avec un homme congolais dans le salon de coiffure qui lui rappelle qu’aux yeux d’un Noir il est Blanc, qu’il ne fait pas partie de la « race noire ». Son apparence, alors, le trahit encore une fois : en tant que Métis, il est vu comme un Noir en France, et comme un Blanc en Afrique.



*Mouton noir* (Thomas Mauceri, 2008)

Cette difficulté de former une « identité personnelle » à cause d'un conflit entre deux différentes « identités prescrites » et « statutaires » – un groupe affirme que le sujet est Blanc, un autre groupe affirme que le sujet est Noir – est exactement le thème d'un autre documentaire tourné entre la France et le Congo, et réalisé par Claude Haffner en 2012. À partir du titre : *Noire ici, Blanche là-bas*. Même au niveau de la production, il s'agit d'un produit transnational, coproduit entre la France (les Alsaciens Sepia) et l'Afrique (les Sud-africains Natives at Large, une équipe noire qui vise à contribuer à « la participation des Noirs dans l'industrie filmique »<sup>514</sup>). Ce documentaire, à travers une tentative de rapprochement entre une origine et une appartenance à pouvoir assimiler et transmettre, a un but précis pour l'identification raciale du sujet : « trouver sa couleur ». La complexité de ce but n'est pas seulement donnée par le fait que la réalisatrice a une distance culturelle vis-à-vis de son origine congolaise, puisqu'elle a grandi en France, mais aussi par une incertitude d'appartenance raciale dérivant de son métissage. Ce dernier complique la condition d'entre-deux, en rendant moins évidente l'affiliation soit avec le groupe familial français blanc soit avec le groupe familial congolais noir. Une crise identitaire qui est affrontée par un processus d'acceptation de soi et de dépassement de son incompatibilité, afin de trouver une place dans cet entre-deux et de s'y sentir bien. Le film, divisé en brefs chapitres, commence, en suivant les règles de son genre, à mettre en place les éléments d'authentification du récit et du pacte autobiographique. Il s'agit de la bande sonore africaine (la musique du pays d'origine sert souvent à rendre plus 'authentique' l'immersion dans l'atmosphère voulue et à démontrer des références existantes chez l'autrice à la culture d'origine) et du générique de début avec les photos de famille (certification de l'existence réelle des personnages et focus sur les liens continus et intimes de l'autrice). Mais aussi de la voix off de la réalisatrice, qui

---

<sup>514</sup> Voir leur site <http://nativesatlarge.co.za/about/> (consulté le 20/09/2019).

fait débiter le récit chronologique familial, et de la discussion frontale avec la mère à la maison, apte à susciter une remémoration conjointe autour de l'album de famille.



*Noire ici, Blanche là-bas* (Claude Haffner, 2012)

La mère de la cinéaste est Congolaise et son père est Alsacien (il est un professeur expert du cinéma africain) ; ils se sont rencontrés à Kinshasa en 1975 et l'année suivante la fille est née là-bas. Après 5 ans, cependant, toute la famille a émigré en France, en Alsace. Claude Haffner a grandi entouré d'une collection d'objets africains (disques, sculptures, films, peintures, etc.), mais son premier voyage de retour à Boujimai, la ville où sa famille maternelle vit, n'a été que 22 ans après, en 2003, lorsqu'elle a accompagné sa mère là-bas. Ce premier rapprochement – montré dans le film par des images prises à l'époque par une caméra amenée dans le voyage – est décrit comme un moment qui a été fondamental pour faire sortir le Congo de l'image fantasmée que la cinéaste avait formée dans sa tête et pour comprendre la condition de migrante que sa mère a dû endurer et qui a eu des conséquences sur elle aussi. Toutefois, le voyage l'a également présentée aux yeux de sa famille en tant qu'étrangère privilégiée – elle explique en voix off –, avec un chauffeur, de l'argent, un hôtel, sa mère comme interprète, et son regard « caché et dissimulé » derrière la caméra. Est-il vraiment possible pour elle de ne pas assumer cette posture et image étrangère dans le contexte congolais ? En 2010, la cinéaste décide alors d'y retourner toute seule, sans la médiation de la mère, car, dit-elle, « il était temps que je m'émancipe ».

*Noir ici, Blanche là-bas* est donc constitué principalement par le montage des vidéos prises tout au long de ce dernier voyage. L'autrice est toujours présente à l'écran (ce qui signifie que finalement elle n'est pas tout à fait seule, mais avec son équipe), le son devient direct, sans commentaire (au-delà de quelques digressions historico-sociales sur le pays, en voix off), la caméra est portée à l'épaule. L'aspect le plus intéressant de l'œuvre est précisément la relation entre le

tournage – qui confère concrètement un statut extérieur à la réalisatrice et la dirige vers une certaine instrumentalisation de la situation – et le rapprochement souhaité avec la famille – qui est censé au contraire identifier la réalisatrice comme un membre intérieur du groupe. Le décalage présent dans cette relation compliquée (qui semble échapper au contrôle de la cinéaste) débouche sur une réelle incompréhension entre les deux parties. Les retrouvailles deviennent un terrain de négociation personnelle, l'autoreprésentation donnant à voir toute la vulnérabilité et les doutes liés à la construction de l'image du sujet. Le documentaire autobiographique, incluant l'interaction nécessaire du Je avec un Nous, ouvre des espaces de frottement entre les personnages, où la caméra, par un positionnement relativement voyeuriste, prend le temps de laisser transparaître et évoluer des émotions contrastées. Nous assistons ainsi à une confrontation verbale entre l'autrice et ses cousines congolaises dans la cour de la maison familiale autour de la question d'une possible connaissance intime réciproque. Les cousines ne maîtrisent pas la langue française, mais la difficulté de communication ne se limite pas à cela : « vous ne me posez jamais des questions sur ma vie », se plaint Claude Haffner, qui avoue avoir « des complexes ». « Je ne sais pas comment aller vers vous », admet-elle, en faisant comprendre que leur perception de sa différence, de son statut métis et français, est une « souffrance » pour elle. De leur côté, les cousines expliquent qu'elles font des efforts par rapport à la langue, mais que la réalisatrice reste une étrangère de leur point de vue, car elle ne vient « que pour filmer, se réjouir de mamy, manger et retourner à l'hôtel ». Elles l'appellent avec le terme local employé pour indiquer les « Blancs », ce qui amène l'autrice, à un certain point, à confronter même leurs couleurs de peau respectives (en comparant son bras à celui d'une cousine), afin de démontrer qu'il n'y a pas de réelle différence entre elles. Où est-elle la « ligne de la couleur » dans ce contexte ? Haffner dit qu'en France les gens la prennent pour une Noire et en Afrique pour une Blanche : « finalement j'appartiens à qui ? ». Et les cousines répondent : « tu es au milieu ». L'entre-deux se matérialise alors, même pour la question de la race, comme la seule option d'appartenance, le seul espace de vie, d'identité comme action : « donc j'essaie de comprendre ce que ça veut dire être au milieu », conclut la voix off de l'autrice. La réalisatrice n'a pas évidemment oublié le spectateur, qui, après s'être retrouvé au milieu d'une tension domestique, continue à suivre les fils d'un discours personnel scandé par des moments d'action (son direct) et de réflexion (voix off).

La médiation de la caméra, thème qui reviendra dans la filmographie, résulte un facteur impliqué dans la perception de la distance et de la frontière entre le sujet diasporique et l'origine : comment créer un équilibre entre expérience vécue du voyage et expérience filmée par la caméra ? L'autrice a envie de filmer son rapprochement avec la famille, mais le fait en soi de mener à bien ce projet rend sa présence trop fonctionnelle à un but spécifique (le film) et à une posture (son rôle de réalisatrice) qui met en danger l'apparence sincère de ce rapprochement. Les images défilent selon

un sens donné par un montage successif où l'auteur a le plus possible créé une cohérence, mais il ne faut pas sous-estimer ce qu'il y a derrière les images. Si dans le cinéma ethnographique, la relation variable entre l'auteur et l'interlocuteur a déterminée l'évolution du genre, dans le documentaire autobiographique cette relation a un poids dans la réussite des intentions du réalisateur, en suscitant par exemple des malentendus et des conflits qui ont des conséquences réelles sur la vie de l'auteur. Dans le but d'éviter cela, l'expert du *Third World Cinema* Teshome Gabriel, raconte par exemple dans un article que, malgré l'envie de vouloir filmer et enregistrer son voyage de retour dans son Éthiopie natale après 32 ans d'absence, il a ensuite décidé d'y aller sans caméra. Cette urgence de filmer l'expérience se présentait à ses yeux comme un signe de son occidentalisation, de son « outsidersness », une posture extérieure et intrusive qui aurait été discordante avec ses intentions de rapprochement. Au lieu d'enregistrer la mémoire sur la pellicule, il explique avoir commencé une écriture intérieure, un « cinéma transsubstantié » (*transubstantiated cinema*), sans substance et forme externe, sans image sur un écran, mais simplement une trace dans son esprit, le médium étant dans son corps, l'essence étant dans l'ellipse, dans la non-représentation<sup>515</sup>. Une prise de position, celle de Gabriel, qui peut diriger l'attention vers la complexité et l'ambivalence de la relation entre postcolonialisme et autobiographie. D'un côté, il nous semble que l'intellectuel américain d'origine éthiopienne tende ainsi à essentialiser malgré lui une vision prémoderne d'une Afrique à ne pas contaminer, où toute médiation technologique et discursive serait vue comme une invasion occidentale et néocoloniale. D'un autre côté, il fait transparaître la visée sincère de l'écriture autobiographique et de l'approche aux origines, faite de tentatives, hésitations, repositionnements et une forte volonté de ne pas se montrer étranger devant sa communauté. La caméra trouve une place contestée dans beaucoup de documentaires autobiographiques diasporiques, mais, comme nous sommes en train d'observer, peut parfois faire passer de la seule expérience directe et subjective à une expérience largement plus collective et intersubjective. Elle ne saurait constituer une politique de l'intime sans le croisement entre la dimension interne (thérapeutique) et la dimension externe (l'adresse aux autres, y compris conflictuelle).

Au-delà de la présence de l'apparat filmique, dans le voyage de retour de Claude Haffner, une autre incompréhension qui émerge avec la communauté est due aux différences culturelles. Le prétexte est une cérémonie de deuil pour enterrer ses oncles dans le village où l'auteur commence à se sentir mal à l'aise : on ne lui permet pas de se présenter – en tant que femme – face aux ancêtres dans le rituel comme le fait son cousin et on lui oblige d'offrir et repartir une somme d'argent à tous les membres de la famille. Ces événements alimentent en elle la sensation d'altérité et d'inégalité, sa

---

<sup>515</sup> Cfr. GABRIEL Teshome, « The Intolerable Gift : Residues and Traces of a Journey », in NAFICY Hamid (dir.), *Home, Exile, Homeland*, op.cit., p.78-79.

culture s'avérant d'un coup visiblement française, malgré ses efforts de rapprochement. Les différences sont-elles insurmontables ? Finalement, ni la revendication féministe ni l'impression occidentale de faire de la « charité » aux plus pauvres ne l'empêchent de remettre ensemble les fragments de ses appartenances multiples pour tenter une image unitaire, transnationale, pour laquelle elle doit assumer sa place, son rôle de médiatrice, et son métissage. En s'appuyant sur des images, sur des interviews et sur des informations en voix off qui éclaircissent le contexte socio-économique problématique du pays, Haffner finit par conférer une dimension positive aux aides monétaires que les sujets diasporiques, à l'occasion de ces voyages ou à distance à travers des associations communautaires, transfèrent à leurs familles en Afrique. Le film marque alors pour la cinéaste une évolution subjective de la perception de ces dynamiques diasporiques, avec un fort impact sur son récit autobiographique et sur le positionnement à trouver en relation à son origine. Le bilan final, post-voyage, est délivré en voix off sur des images où l'on voit Claude Haffner enceinte, visitant à côté de sa mère la tombe de son père. Sa voix off conclut : « entre le noir et le blanc j'ai trouvé ma couleur. Puisse l'enfant tant attendu que je porte, trouver la sienne ». Une dernière image et une dernière phrase qui, malgré les conflits précédents, exaltent donc la réconciliation et la continuité, celle des générations, des couleurs, des interrogations identitaires et des entre-deux présents et à venir.

Dans son livre, *La pensée métisse*, Serge Gruzinski analyse la confusion relative au concept de mélange. En principe, explique-t-il, le métissage est toujours fils du métissage : les éléments qui se mélangent sont déjà une composition complexe d'autres éléments hétérogènes et donc d'autres mélanges, et il est impossible de remonter à un élément premier, à une base « pure » de départ<sup>516</sup>. Cependant, une connotation commune négative du métissage l'associe au risque de « contamination » d'un ensemble cohérent et stable. Le métissage serait une notion opposée à celle d'identité (ou de culture), car il prônerait l'éclatement, l'indistinction et l'extinction des identités (ou des cultures) particulières, qui sont à défendre « contre le nouveau Moloch universel » (la mondialisation)<sup>517</sup>. Une connotation positive, par contre, rapprocherait le métissage d'un idéal universaliste, parce que, comme nous l'avons vu chez Maalouf, l'idée d'une confrontation et d'un dialogue entre les différentes parties de nous et du monde ferait la viabilité souhaitable des pluralismes contemporains. Gruzinski part des lois physiques modernes pour affirmer un « modèle du nuage » applicable au métissage<sup>518</sup>. Les nuages sont des formes changeantes, toujours en mouvement, miroir de notre monde en transformation perpétuelle, où l'oscillation méconnaissable et l'irrégularité aléatoire sont des « comportements fluctuants entre divers états d'équilibre, sans qu'il existe forcément de

---

<sup>516</sup> GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999, p. 36.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 55. Pour cela, Gruzinski s'inspire ouvertement à Karl Popper (1972).



mécanisme de retour à la ‘normale’ »<sup>519</sup>. L’entre-deux du métissage a souvent amené à l’impression d’une incontrôlable erreur contre nature, et donc à la méfiance, à la discrimination, à l’exclusion et à la souffrance identitaire. « La complexité des métissages et la méfiance qu’ils suscitent tiennent probablement à cette ‘nature’ capricieuse qui fait souvent de leurs concepteurs de véritables apprentis sorciers entraînés dans les voies les plus imprévisibles », écrit Gruzinski<sup>520</sup>. Une incertitude de l’identité, hors de toute prédétermination, qui marque également les deux films suivants, réalisés par deux autres auteurs métis.

Le premier, *Les enfants du blanc* (2000), dirigé par une autre femme, Sarah Bouyain, qui a écrit aussi un livre sur la question du métissage (*Métisse façon*, 2003), est avant tout un documentaire – coproduit entre France, Suisse et Burkina Faso – qui prend la forme classique de l’enquête historique. L’histoire racontée – par le biais d’une quête sur le terrain de la part de la réalisatrice, aidée par une série de témoignages – assume la dimension postcoloniale d’une demande de reconnaissance (que nous allons approfondir dans le chapitre 7). Pendant l’époque coloniale, au Burkina Faso, de nombreuses femmes ont subi des viols par des soldats français installés temporairement dans les villages. Une fois terminée la période de permanence, les soldats abandonnaient habituellement les femmes locales en laissant également souvent sur place des enfants illégitimes, considérés dès leur naissance comme « les enfants du blanc » par la population noire. Discriminés et marginalisés, ces enfants métis remplissaient les orphelinats du pays et avaient des difficultés à intégrer la société par la suite. La réalisatrice interroge sa grand-mère, première métisse de la famille (la deuxième est l’autrice elle-même, née en France), qui a grandi dans un orphelinat burkinabé puisqu’elle n’a jamais été reconnue par son père, un soldat français disparu après sa naissance et jamais rencontré dans toute sa vie. Ce trauma familial a ensuite eu des répercussions sur les descendants, la réalisatrice ayant toujours lié la dominante blanche de sa peau « à l’intrusion violente » du soldat français dans sa famille. Le sujet diasporique assimile le passé traumatique familial pour en faire un marqueur distinctif identitaire : « je me rappelle qu’au moment de mon enfance j’aurais voulu être plus noire. J’étais fière d’être métisse et j’aurais voulu que ça se voit », confesse en voix off la réalisatrice. Nous constatons à quel point le poids du colonialisme est transféré dans l’héritage d’un signe à effacer, dans la transmission d’un sang métis blanchi par la violence. La race en l’occurrence se situe au premier plan du travail identitaire, afin de réclamer l’« individualité interdite » des métis et pour dénoncer la non-reconnaissance de certains méfaits du colonialisme, à travers le poids de ce ‘blanchissement’ violent hérité. Cela découle du contexte postcolonial

---

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 301-302.

d'aujourd'hui : il n'est pas surprenant que la quête de ce soldat disparu – une image manquante et maudite dans l'album de famille – touche moins la grand-mère (la fille du soldat) que la cinéaste.



*Les enfants du Blanc* (Sarah Bouyain, 2000)

Comme nous le verrons également dans d'autres films sur les demandes de reconnaissance, le sujet diasporique, même deux générations après l'avènement d'un traumatisme, peut décider de faire sien un combat passé pour l'exposer à la surface. Si le sujet traumatisé n'a plus envie de se reconfronter avec la violence passée, le descendant, plongé dans sa construction identitaire et dans l'élan des politiques identitaires basées sur la reprise de la mémoire collective, peut réactiver le processus de quête. C'est la dimension « réparatrice » attribuée au documentaire autobiographique. Sarah Bouyain lutte contre la négation des responsabilités des officiers coloniaux français ; elle réussit enfin à trouver dans les archives une description officielle de cet arrière-grand-père, mais aucune trace de sa grand-mère, « comme si l'existence de ma famille, de ma grand-mère jusque moi, était ignorée, niée », commente-t-elle. C'est alors aussi à cause d'une vérité inachevable – il semble impossible de donner un visage à cette culpabilité coloniale –, que la « réparation » collective se replie sur la « thérapie » individuelle. « Je réalise que c'était moi, plus que ma grand-mère, qui avais besoin de faits et de preuves », conclut l'autrice, avant de terminer son film sur la mort de cette grand-mère qui l'a rapproché des origines : un héritage politique, historique et en même temps très intime.

Le deuxième film, *Nation, Place des Antilles* (2007) traite du métissage créole, par la voix de Jil Servant, Parisien d'origine martiniquaise, auteur d'autres documentaires concernant la Martinique, les Antilles et l'immigration. D'un format classique de 50 minutes et supporté par une très petite

société de production (In Extremis Production), ce film a été diffusé par ATV Antilles Télévision. Le réalisateur commence son incipit en explicitant une cartographie coloniale antillaise de la ville de Paris : Place des Antilles – « en retrait de la nation » (elle se situe à côté de la Place de la Nation) –, rue de la Martinique, rue de la Guadeloupe, mais aussi le Palais Doré et la statue de la France civilisatrice érigée à l’occasion de l’Exposition coloniale de 1931. Sa ville natale et ses lieux quotidiens tracent une ligne directe vers un passé colonial qui n’a pas cessé de garder son empreinte dans le présent. Le réseau de témoignages, comme c’est souvent le cas dans les documentaires autobiographiques diasporiques, touche le reste de la communauté diasporique martiniquaise. Le cinéaste rencontre par exemple une réalisatrice martiniquaise qui vit à Paris, ainsi que le fameux écrivain Edouard Glissant, figure centrale de la réflexion sur la créolité, qui discute dans ce film de l’indépendantisme de l’île. La construction identitaire de la Martinique est le thème qui traverse tout le documentaire, puisque le sujet diasporique s’analyse de manière métonymique à partir de l’origine. Jil Servant prend en compte d’un côté le régime de représentation créé par la France à travers les images clichées d’un paradis exotique où passer des vacances : il montre par exemple une carte postale sur laquelle on peut lire : « transformez vos fesses blanches en fesses black ». De l’autre côté, par contre, il filme aussi son voyage à la Martinique afin d’affronter également la réalité qui va au-delà de l’exotisation : le chômage, les conflits sociaux, les cyclons, les distinctions raciales, et toute une dimension postcoloniale qui oppose au « colonialisme réussi » dont Glissant parle, des formes de résistance qui défendent une « nation martiniquaise », comme le dit un autre écrivain interviewé, Daniel Boukman. Le documentaire va à la recherche de ces résistances, telles que les manifestations de la diaspora martiniquaise à Paris, un spectacle d’art martial proprement martiniquais, ou bien une plage qui, par détournement anticolonial, a changé son nom de « La Française » à « La Farinescal ». « Et si finalement la Martinique avait sa propre manière de vivre le monde ? Et si j’acceptais finalement cette manière de vivre ? », se demande l’auteur.

Le film est avant tout une quête de soi, la relation politique nation-colonie couvrant en réalité celle intérieure entre l’identité française et l’identité martiniquaise de Servant. La question de la définition de soi – que l’on nous donne et que l’on se donne – pose un socle de réflexion dès le début de l’œuvre, lorsque l’auteur, en soulignant son côté créole, se présente en voix off ainsi : « Martiniquais du côté maternel, Noir français ou Français noir, Afro-européen, Euro-black, Afro-antillais, bounty, métis, j’en oublie sûrement, et en particulier en tant qu’Antillais né dans la métropole hexagonale, je suis un hexagone, un négropolitain ». Cependant, arrivé à la Martinique – « me voici donc dans mon pays natal, même si je n’y suis pas né » – malgré sa filiation parentale et son attachement, il se sent perçu par les Martiniquais de la même façon que les autres Français qu’il rencontre : « étrange, moi aussi, fils de colonisés, je suis traité comme un Autre », dit-il en voix off.

Encore une fois, comme dans les deux autres films, le métissage condamne à un entre-deux où il est impossible de trouver une identification raciale précise et une appartenance nationale définie. Sur un plan large de la place de la Nation à Paris au coucher du soleil, Servant dévoile son incertitude identitaire, qui l'associe à une « communauté » nomade, de migrants : « je ne suis pas ni le premier ni le dernier à expérimenter ce nomadisme moderne. J'appartiens à une communauté des migrants, dans mon cas trop Français pour être pleinement Martiniquais, mais trop Martiniquais pour être pleinement Français ». Son voyage à la Martinique l'a mis en direction d'une création plus subjective des appartenances, d'une identité qui est de l'ordre d'une « vibration individuelle et collective » (lui dit Boukman dans leur entretien) et non du rationnel, de l'expérience et non de la pensée, de la pratique et non de l'abstraction. La réalisatrice martiniquaise interviewée révèle aussi qu'elle cherche désormais ses réponses à l'intérieur de soi, dans la « créativité », pour s'attacher à un « pays de cœur » plus qu'à un « pays de parents ». Nous sommes alors visiblement dans le processus d'« invention de soi » kaufmannien, et dans les théories également de l'« entre-soi négocié » et du « repli d'ouverture ». Un rare plan large où Servant apparaît devant la caméra, montre au spectateur son effort d'intégration dans le pays d'origine, dans un cours de langue créole avec Boukman à la Martinique. L'écrivain lui cite un poète nigérian pour questionner le besoin-même de l'autodéfinition : « un tigre ne s'interroge pas sur sa tigritude », a écrit Wole Soyinka. L'accent est mis sur l'expérience subjective, sur la manière de vivre son rapport à soi et à son identité, de l'exprimer, de le chercher, de le poser comme un problème ou pas, ou simplement de pouvoir « être » quelque chose sans se le demander et le justifier, comme le tigre. Le documentaire de Jil Servant, à travers le passage par l'origine éclaircissant la crise identitaire du sujet diasporique, met finalement en doute le sens de la question primaire du « qui suis-je » autobiographique : « ai-je vraiment besoin de me définir, d'avoir une identité ? Vivre sans île, sans pays, sans nation, est-ce si difficile ? ». Question rhétorique évidemment, vu que ce film représente sa tentative, malgré tout, de devoir répondre à ce besoin.

#### **1.4 Suis-je Français si j'ai été adopté ailleurs ? Imaginaires et voyages de retour**

Chez les autres, on est d'abord face à soi<sup>521</sup>.

*On va chercher loin la possibilité de se rappeler. La mémoire est là-bas, car là-bas est l'image du lieu étrange où notre mémoire s'est perdue ; en deçà de l'oubli où elle a 'commencé'. Une sorte d'origine des temps<sup>522</sup>.*

Dans ce chapitre sur la perception de soi, nous avons commencé à analyser comment le sujet diasporique s'appuie, pour sa construction identitaire, sur une idée d'ancrage à un point plus ou moins

---

<sup>521</sup> GOMIS Alain, Interview (2006), cité par RICCI Daniela, *Cinéma des diasporas noires*, op.cit., p.30.

<sup>522</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux*, op.cit., p. 306.

fixe et symbolique appelé origine. Une fixité qui rassure naturellement le sentiment subjectif d'avoir des racines identifiables, mais qui ne correspond pas à la réalité d'un lieu, d'une culture et d'un peuple qui suit exactement les transformations du sujet en question. Afin d'élaborer une image de soi et un récit de soi les plus claires possibles et les plus transmissibles, l'individu forme son autobiographie à partir de ce que la littérature postcoloniale anglophone définit comme des « récits du retour » (*return narratives*), basés sur le besoin fondateur pour le sujet diasporique d'une terre natale (*homeland*). Comme l'écrivent Ezra et Rowden : « dans l'imagination diasporique, l'investissement psychologique dans la mobilité est d'habitude compensé par la construction émotive d'une terre natale, qui assure une narration fondatrice du départ et une promesse valide de retour »<sup>523</sup>. Nous ferons donc toujours référence dans nos analyses à un *topos* narratif fondamental dans les documentaires autobiographiques diasporiques en France : le *voyage de retour*. Qu'il soit réel ou imaginaire (sans déplacement physique, donc par exemple à travers les seuls souvenirs, une lettre ou le récit d'un membre de la famille), le voyage de retour dans le pays d'origine conserve deux aspects majeurs à prendre en compte. Premièrement, il s'agit d'une 'mission' à accomplir : une enquête ou une recherche à travers des éléments en possession ou à trouver, en tout cas un objectif plus ou moins prédéfini et que le sujet veut atteindre pour clarifier une situation de flou identitaire. Deuxièmement, il ne faut pas oublier qu'il s'agit aussi d'une 'parenthèse' : le voyage est pensé également en fonction du projet filmique des réalisateurs, en tant que démarche cinématographique, méthodologie documentaire, le temps (limité) d'un tournage où, de manière la plus efficace possible, ouvrir (et restituer au spectateur) un nouvel espace de réflexion à la fois sur soi et sur un sujet plus universel. En tant que « voyages documentaires » (d'après Stella Bruzzi), les voyages de retour exposent le cinéaste aux aléas d'une réalité qui s'avère lointaine par rapport au point fixe imaginé précédemment. Les retours, précise Elsa Ramos, « sont des moments de mise en relation des changements », qui obligent l'individu à faire face aux transformations (des lieux, des personnes, des liens) qui ont un impact particulier sur l'autoperception et sur la narration autobiographique. Ces changements du lieu constatés pendant le voyage peuvent amener à un sentiment encore plus fort de déracinement par rapport à un espace « perdu » et à l'éloignement du « chez soi d'origine » (où la dimension spatiale se lie à celle temporelle<sup>524</sup>).

Selon qu'il s'agisse d'un film de la première génération d'immigrés ou de celui des générations suivantes, nous pourrions également distinguer les voyages de retour en deux catégories principales : les voyages de remémoration et les voyages de découverte. Les premiers (comme dans *Au pays qui te ressemble*) naissent pour des raisons liées à la nostalgie, au retour à l'enfance, à une

---

<sup>523</sup> EZRA Elizabeth, ROWDEN Terry, « General Introduction: What is Transnational Cinema? », *op.cit.*, p. 7.

<sup>524</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, *op.cit.*, p. 82.

occasion de retrouvailles, à une volonté de se mesurer avec les changements du pays. Les deuxièmes (comme dans *Noire ici, Blanche là-bas*) sont pour la plupart des premiers voyages, où le descendant cherche les lieux du passé familial, se confronte avec le pays d'origine, découvre une partie de la famille, 'teste' son appartenance, et adhère à une mémoire collective. Les deux types de voyage peuvent amener à un ensemble d'émotions différentes mélangeant surprise et déception, dépaysement et reconnaissance, attraction et répulsion, amertume et révélation, adaptation et rejet, joie et souffrance. Les deux confient principalement ces émotions à une tentative de correspondance entre l'*image trouvée* (l'origine telle qu'on la trouve, et les réactions personnelles liées à celle-ci) et l'*image existante* (l'origine telle qu'on s'en souvenait ou l'imaginait, et les attentes personnelles construites sur la base de celle-ci). La différence entre les deux types de voyage repose donc avant tout sur la distinction structurelle, imaginative et mémorielle de l'image préexistante. Pour les sujets qui ont vécu l'émigration et qui reviennent sur les lieux de l'enfance, l'attente est construite sur une image plus concrète, ancrée dans une expérience personnelle accompagnée par une mémoire individuelle, sensorielle, déjà chargée de possibles traumatismes ou malaises ou par des repères que le sujet a directement assimilés et veut (ou ne veut pas) retrouver. En ce qui concerne les sujets qui n'ont pas vécu l'émigration et qui se rendent pour la première fois dans le pays d'origine, l'image préexistante est le résultat d'une série de médiations : une attente fabriquée et alimentée par les souvenirs des autres, les récits familiaux, les informations extérieures, les silences traumatiques des émigrants, les photos, les objets et les films de famille. Dans tous les cas, le voyage se propose de « vérifier » cette image préexistante, de l'actualiser ou bien de la faire exister concrètement, et de toujours lui donner une place dans les préoccupations présentes de l'auteur.

Un parfait exemple de cette dynamique est *La mémoire et la mer* (2017), deuxième version d'un film de fin d'études du Master Professionnel « Métiers du film documentaire » de l'Université de Provence, réalisé en 2012 par Jean Boiron Lajous. L'œuvre, en exprimant bien l'ambivalence entre l'« invention de l'origine » et la pensée rhizomatique, se fonde entièrement sur l'idée de l'origine comme pays imaginaire, et sur les doutes identitaires de la deuxième génération concernant l'approche relationnelle à assumer vis-à-vis de ce fantasme. À travers une division en deux parties correspondant à deux chapitres, l'auteur montre tout le processus dialectique qui sous-tend le voyage de retour. Dans le premier chapitre, « Le pays imaginaire », le trio de personnages principaux – l'auteur et son frère (enfants de pieds noirs algériens), et une amie (fille de harki algérien) – parle de la formation de leur « image préexistante » de l'Algérie. Ce qui les unit, c'est justement un rapport à la fois réel et irréel à ce pays : « ce qui nous rassemble, Romain, Alice et moi, c'est qu'on en est restés à un imaginaire de gamins suralimentés jusqu'à nos 25 ans sur un pays qu'on n'a jamais vu, jamais touché. Un monde parallèle », explique Lajous. Le réalisateur met en place plusieurs méthodes afin

d'évoquer cet imaginaire de l'origine chez son frère et son amie. Il montre des films de famille sur lesquels sa voix off et celle de son frère s'alternent pour commenter leur manque d'expérience directe de l'Algérie, la création d'un fantasme mythique alimenté par les récits familiaux ainsi que par ce qu'ils ont appris et vu par ailleurs sur le pays. Il dessine sur une carte géographique le parcours migratoire de leurs parents, une topographie de l'exil qui a mené à leur naissance en France, mais aussi à leur rêverie de l'autre rive méditerranéenne. Il projette sur leurs corps collés au mur et se tenant la main, les yeux fermés, des images d'archives sur Alger, la migration algérienne et la question coloniale : une manière d'imprimer l'expérience de l'exil et de l'histoire familiale directement sur leur peau présente.



**La mémoire et la mer (Jean Boiron Lajous, 2017)**

Il crée en outre des installations dans leur jardin – avec des photos de famille, un tableau, une télévision ancienne qui montre des films de famille, un miroir, une table avec des livres dessus sur l'Algérie – où il fait asseoir les deux autres personnages pour réfléchir sur leur rapport avec l'origine. À son frère, il lit un journal intime que ce dernier avait écrit lorsqu'il avait 14 ans et où il exprimait déjà ses doutes identitaires : « moi un Picard ? Non », récite l'une des confessions qui y figurent. À son amie, le cinéaste donne une consigne particulière : « vous avez mis au point une machine qui défie les lois spatio-temporelles pendant deux jours, vous vous déplacez dans le temps entre Paris, Marseille et Alger. Faites-nous le récit de ce voyage ». Elle, également en voix off, délivre alors un récit qui met à nu les hypothèses de retour, la peur d'une vérité distante de leur imaginaire : « il faut avouer une chose : si j'ai mis 25 ans à oser aller en Algérie en 2011, je ne vois pas comment

j'arriverais à utiliser une machine spatio-temporelle. J'aurais forcément trop peur de découvrir les contradictions des histoires que je me suis inventé ». Enfin, l'auteur pousse les deux à décrire oralement leur image personnelle de l'Algérie – avec la formule « je vois... » – : adhérent chacun à son histoire familiale, le frère évoque Alger, la mer, le port, le soleil, sa mère, tandis que l'amie mentionne les montagnes de la Kabylie, les pas sur les cailloux, les figuiers.

Tout cet ensemble d'images préexistantes – subjectives, mythiques, fantasmées – est vérifié dans le voyage de retour filmé dans le deuxième chapitre, « Aller-retour », où, dans un Alger parcouru par ces trois fils d'Algériens en quête de traces, il est alors question d' « image trouvée ». Il y a d'abord le doute sur la légitimité du projet du voyage et du documentaire : « est-ce que je suis légitime à filmer ? À venir ? », « Qu'est-ce qu'on va foutre là-bas ? Qu'est-ce que je vais filmer ? ». Si en France, l'auteur avait « la légitimité du fantasme » comme il l'avoue lui-même, une fois arrivé à Alger, la réalité du contexte, la difficulté du tournage, l'absence d'autorisations, la désorientation de la découverte, lui donnent l'impression de ne pas avoir le droit d'accomplir sa 'mission' d'appropriation. « Je capte ce que je peux avec une caméra hésitante... » : en pleine déambulation urbaine, les images restituées aux spectateurs semblent effectivement volées de manière fugace, depuis une fenêtre, un bus, une fissure, avec à la fois beaucoup de prudence, curiosité et culpabilité. Comment pouvoir dépasser ce sentiment de culpabilité et d'illégitimité ? C'est l'intrusion du présent, d'une Algérie bien vivante et en transformation, qui permet une entrée plus accessible à l'origine pour les trois descendants. La vérification des récits et des traces devient un moyen de découverte de nouveaux récits d'Algériens, à travers la rencontre avec des gens dans la rue, ou avec un libraire, ou bien avec leurs amis journalistes et réalisateurs, une série de personnes qui ont donc une expérience directe avec le pays d'aujourd'hui. Il est alors important de comprendre que l'ambiguïté du processus identitaire appliqué au projet du voyage de retour se fonde non seulement sur la duplicité perceptive de l'origine – l' « invention de l'origine », ainsi que son arborescence rhizomathique, entre image préexistante et image trouvée –, mais aussi sur d'autres duplicités, temporelles – entre passé et présent –, mémorielles – entre le colonialisme et le postcolonialisme – expérientielles – entre le fantasme de l'inconnu et l'implication de qui s'engage dans le présent. Dans la relation du sujet diasporique avec l'origine mise en scène dans le voyage de retour, il faut donc prendre en considération : les motivations et les intentions du projet, les méthodes de l'enquête, le rôle de la caméra, la reconstruction du passé et l'intervention du présent avec ses transformations incessantes.

Le terme de « retour » est pertinent, même pour la deuxième ou troisième génération, dès lors que l'on aborde ces œuvres du point de vue autobiographique du sujet diasporique : même lorsque l'individu ne connaît pas le lieu d'origine, son voyage s'inscrit dans une perspective diasporique de retour aux racines, suivant une ligne de continuité constituées par les étapes de l'émigration familiale.



Une ligne verticale et collective qui est reprise afin de questionner ce sentiment d'appartenance ancestrale à une terre mythique d'origine, typique de la mémoire collective diasporique, mais qui est constamment remise en discussion par tous les éléments qui divergent ou complexifient l'héritage vertical de l'origine. Parmi ces éléments nous pouvons citer toutes les autres affiliations familiales, culturelles, géographiques, linguistiques développées au cours de la vie, toutes les images contradictoires et fantasmatiques qui ont rendu beaucoup plus imaginaire et abstrait notre rapport avec le pays d'origine, toutes les ambiguïtés liées aux non-dits, aux manques de transmission, aux informations partielles, aux différences culturelles, à la non-identification au lieu et à la population ou encore à la race. Mais aussi tous les éléments synchroniques et horizontaux qui appartiennent aux expériences du présent, cette 'parenthèse' qui constitue le voyage et le projet filmique qui, au fil des rencontres et des prises de conscience, modifient toute inscription exclusivement verticale et diachronique du sujet. Ces 'résistances', notamment sociologiques, psychologiques et culturelles, à une idée de racine censée être 'naturelle', constituent exactement ce qui est au cœur du travail identitaire et ce qui rend intéressant le projet filmique en question : l'ensemble des processus de négociation identitaire face à des mouvantes, complexes et parfois divergentes lignes d'appartenance. Pour cela, l'idée de 'retour' dans la diaspora est toujours actuelle : le besoin d'un mouvement rétrospectif vers le passé qui est supposé apporter un ancrage identitaire plus fort et conscient, est toujours contrebalancé par une stratification identitaire qui ramène inévitablement au présent et à ses exigences.

Il existe un troisième cas plus rare, où le sujet diasporique, pouvant être catégorisé comme première génération mais se percevant plus comme une deuxième génération, expérimente une rupture générationnelle qui semble interrompre et recommencer à zéro l'héritage vertical familial. Mais pas tout à fait. C'est le cas des individus adoptés à un très jeune âge par une famille d'un autre pays et d'une autre culture. Cette migration, totalement involontaire, brise effectivement les liens filiatifs – de manière aussi involontaire, et potentiellement traumatique à long terme – vers une famille biologique inconnue la plupart du temps. L'impossibilité de la transmission de l'origine (et de tout ce qui va avec, en termes d'appartenance identitaire) peut cependant créer un sentiment de vide chez l'individu, une sorte d'absence de prologue dans le récit de soi, une identité narrative incapable de remonter au-delà du contrat d'adoption et donc d'assurer la continuité mémorielle entre le passé et le présent. Ce sentiment peut également être accentué par le processus d'altérisation, dû au fait que l'apparence du sujet ne correspond pas à celle de la majorité de la population du pays où il a grandi (de nombreuses familles occidentales adoptent des enfants africains et asiatiques). Dans la filmographie de cette thèse, on rencontre quatre exemples de ce genre : un court-métrage de Méline Ledran et une trilogie de Sophie Bredier.

Le premier film est sorti en 2004 et s'appelle *Made in India*, produit par un atelier audiovisuel qui a cessé son activité il y a une dizaine d'années, l'ACCAAN (Atelier Cinéma de Normandie). C'est le premier et unique film de Méline Ledran, née en Inde et adoptée à l'âge de neuf mois par une famille française. Son court-métrage de 26 minutes est un journal vidéo, un « voyage documentaire » qui suit toutes les évolutions de l'autrice-personnage pendant son premier voyage de retour en Inde (elle est accompagnée par son frère, mais la caméra ne le filme pas et se concentre uniquement sur la réalisatrice). Le genre road-movie fait du film une sorte de carte mobile apte à la mobilisation des sens, une carte où le spectateur est invité aussi au mouvement constant. L'immersion quotidienne du format journal, tout au long d'un voyage itinérant initiatique plein de rencontres et de sensations contrastées, permet au spectateur de rester auprès de l'autrice, qui restitue son intériorité à travers un montage combinant les images prises par la caméra amateur durant les déplacements et une voix off confessionnelle relatant ses pensées intimes. Une autre voix off alterne également avec la sienne : c'est une voix masculine qui lit les lettres envoyées dans les années 1980 par Bernard, l'intermédiaire français en Inde qui avait permis l'adoption et dont la mort constitue le prétexte qui a relancé l'« espoir qui avait toujours flotté dans ma tête de retrouver mes parents biologiques ». Les voyages de découverte des sujets diasporiques adoptés sont donc à la recherche d'une origine biologique, qui, toutefois, devant l'impossibilité pratique de cette quête, seront plutôt liés comme les autres à une découverte plus amplement culturelle et expérientielle. Le sujet adopté n'ayant jamais eu de contacts avec son pays d'origine (en tout cas beaucoup moins que quelqu'un qui a été élevé par au moins un parent de ce pays), l'« image trouvée » dans son voyage de retour s'avère encore plus dépaysante que d'habitude.

Arrivée à Calcutta, roulant dans les rues chaotiques de la métropole, la réalisatrice – visible à l'écran – décrit tout de suite en voix off sa « panique », son conflit intérieur face aux regards « peu accueillants » des Indiens qui sont censés être les siens mais qu'elle perçoit comme des Autres : « je ne reviens pas chez moi, rien de tout ça ne m'est familier ». Malgré le réconfort d'un accompagnateur proche (son frère) et d'un médium familier (sa caméra), la découverte initiale de l'Inde la met en état de choc, de rejet et de nostalgie la réalisatrice, toujours montrée pensive dans ses déplacements en voiture et en train : « la France me manque, mes amis surtout, je les voudrais tous ici à m'épauler dans ce voyage ». L'humeur change pourtant rapidement, comme dans tous les journaux intimes, à cause du passage à un environnement moins écrasant et anonyme que Calcutta, lorsqu'elle va à Madras (l'actuelle Chennai). L'émotivité est toujours le moteur du pacte empathique avec le public et de l'interaction avec les autres personnages et avec le « monde projeté », une interaction qui est au cœur du travail identitaire du sujet. À travers le rapprochement humain et relationnel, les sentiments d'attachement, de proximité et d'appropriation affective d'un lieu s'expriment. Elle se sent mieux

lorsque les gens s'intéressent à elle et demandent si elle est Tamoule. Mais on ne voit pas tout cela, car c'est toujours la voix off qui transmet l'expérience, il n'y a pas de son in à remarquer, les images sont comme des flashes de mémoire, comme des notes sur un cahier. Plus elle lit les vieilles lettres joyeuses de Bernard qui raconte l'arrivée d'une nouvelle orpheline (la réalisatrice) et plus les réactions des personnes rencontrées sont bienveillantes, plus son « mal au ventre » diminue (expression physique de la peur de la confrontation avec quelque chose de stressant, comme l'on verra aussi dans *Sous le soleil d'Algérie*). L'enquête de Méline Ledran se poursuit dans les orphelinats de l'ancienne colonie française de Pondichéry, où elle espère trouver son dossier d'adoption, mais où elle se heurte à maintes barrières administratives et à des obstacles à la mémoire. Devant l'égaré des archives et d'une partie de soi, le sujet diasporique adopté erre dans son pays d'origine en cherchant des repères possibles. Le soir, l'autrice croise des adultes à la plage et elle se demande : « c'est peut-être mon père, c'est peut-être ma mère. Et cependant le sentiment d'être occidentale n'est jamais été aussi fort qu'ici ». Comme le rappelle Ann Kaplan, « les identités des personnes en train de voyager sont souvent plus consciemment *nationales* que lorsqu'elles restent à la maison. En plus, le voyage provoque une attention consciente à la différence raciale et de genre »<sup>525</sup>. Cependant, la conscience de la diversité, dans le voyage de retour du sujet diasporique, est constamment négociée avec la recherche d'une complicité intime, d'un point d'accès à la sphère familiale.

Ledran cherche partout en Inde des avatars de sa famille biologique, des comforts affectifs, et son besoin de racines personnelles est tellement fort que la proximité établie avec les premiers Indiens accueillants rencontrés – les gérants de l'auberge où elle loge – se transforme rapidement en symbole d'attachement. Cela se traduit dans les tentatives de personnalisation de l'expérience du voyage, afin de sortir d'un statut de touriste et de créer des liens sincères avec le lieu et les personnes, un nouvel enracinement hypothétique. La caméra, avec une majorité de plans larges (il y a un opérateur), nous plonge dans les scènes intimes du rapport avec la femme de l'auberge – qui « pourrait être ma mère », dit Ledran – lors d'un massage relaxant ou d'une discussion autour d'un thé. Mais c'est toujours l'autoanalyse en voix off qui domine l'avancement du récit. À la suite de ces rencontres amicales, la réalisatrice finit par dire que « tout est beau ici, le seul point noir ce sont les français » : tandis que peu de temps avant elle déclarait sa nostalgie pour la France et son étrangeté au pays, après le premier contact affectif avec l'origine, elle opère un renversement du regard, en héritière postcoloniale, indicatif de la volonté de se distinguer des autres touristes français. Ces derniers n'ont aucun vrai lien personnel avec l'Inde, et ils ne font qu'agir comme des « colons », avec un comportement dont elle a « honte ». Son désir d'accepter son côté indien inconnu, d'être accueillie et en quelque sorte ré-

---

<sup>525</sup> KAPLAN E. Ann, *Looking for the other*, op.cit., p. 6.

adoptée par ce pays qui l'a vue naître, comme dans un retour dans le ventre maternel, fait pencher la cinéaste vers les revendications et les identifications des « identités tribales » dénoncées par Maalouf, qui interviennent en protection d'un groupe et d'une appartenance hiérarchisée. La réalisatrice démontre une tendance à se situer soit d'un côté soit de l'autre de l'identité : lorsque son appartenance française a été menacée (par les doutes, les exclusions, les regards, les incompréhensions, l'anonymat) elle a accentué son côté occidental, mais dès que son appartenance indienne a été aussi offensée (par le comportement des Français) elle a affiché avec une nouvelle fierté cette appartenance et jugé négativement la précédente. Visiblement, le soi est défini par son rapport aux autres.

À la fin du documentaire, l'enquête est mise encore plus de côté, car même si le dossier d'adoption est enfin trouvé, la voix off privilégie les moments de réflexion, les plans d'elle assise à la plage, perdue dans son flux de conscience concernant sa fragmentation identitaire. L'identité passe avant tout par la dénomination : « tout est confus dans ma tête, je ne sais plus qui je suis. Suis-je Melinga ? Suis-je Méline ? », elle se demande en faisant référence à son prénom indien comme alternative au prénom français qu'elle a toujours eu. La dimension transnationale se combine dans son cas avec une distance temporelle, entre elle-« bébé » (Indienne) et elle-« adulte » (Française), une division du Je entre deux identités difficiles à faire coexister : « je n'arrive pas à relier les deux. Peut-être faut-il que je l'accepte ». Qui faire prévaloir ? Est-ce qu'il faut choisir entre les deux identités ? En manque de souvenirs personnels, d'expériences directes, d'une possibilité même lointaine de transmission, d'un membre familial qui fonctionne comme un « passeur de l'origine », et d'une identification qui oublie complètement l'abandon initial, le sujet diasporique adopté finit par s'habituer à s'autodéfinir sans l'aide de l'origine. En ne pouvant pas connaître sa descendance diasporique, son voyage de retour est destiné à la confusion et à la souffrance. Le film insiste sur la complicité avec la femme de l'auberge, saisie par des scènes de jeu et de danse, de temps passé ensemble. Pour l'autrice cette femme rencontrée représente une sorte de mère indienne de substitution, un lien filiatif de remplacement, car elle déclare : cette « première relation privilégiée fait que je me sens des leurs. Elle m'offre mes premières racines en Inde ». Néanmoins, ce rapport symbolique ne suffit pas à établir un vrai attachement aux origines. Le bilan de la réalisatrice est finalement négatif, car elle n'a pas réussi à trouver ses parents biologiques, à retrouver les traces du passé et ce « nouveau Moi plus proche de mes racines ». Le Je fragmenté est alors réuni dans l'affirmation de la priorité et même de l'exclusivité de son appartenance française : « il y a une seule Méline », dit au final l'autrice. La fin du film rend donc plutôt hommage à la famille d'adoption et au *déplacement* subjectif de l'origine au début de la vie en France, sa seule source autobiographique connaissable : « mon existence a commencé au moment de mon arrivée en France, à l'aéroport. À m'attendre il y avait une famille. La mienne ».

La prise de position de Méline Ledran marque un point important dans la construction identitaire individuelle, celui de la recherche d'un sens qui, en définitive, ne peut s'adapter qu'au sujet lui-même. Un sens fortement dépendant de la mémoire affective et d'un ancrage émotif. L'idée d'origine, et de la récupération de sa perte, se construit autour de ce sens. Afin d'indiquer la nécessité d'une personnalisation du processus identitaire, Elsa Ramos évoque l'importance de la « fidélité à soi », « entre dépendance et autonomie, attachement et détachement »<sup>526</sup>. Tout commence par l'altérisation, par le rappel de la différence et d'une catégorisation de celle-ci, comme le souligne Ewa Lajer-Burcharth : « 'D'où venez-vous ?' Aussi innocente soit-elle, une telle question est, évidemment, une source de torture indescriptible pour l'étranger. Car c'est toujours – intentionnellement ou pas – une tentative de situer l'étranger dans le créneau d'une certaine identité préconçue »<sup>527</sup>. En pleine crise identitaire, le sujet diasporique peut alors approfondir la partie de son identité qui le connecte à cette altérité à travers le voyage de retour, pour la comprendre, la déconstruire, la refuser ou l'accueillir partiellement ou avec détermination. Daniel Sibony nous donne une très belle description de la relation entre le voyage et le travail de la mémoire, de la possibilité-même de se rappeler et d'atteindre un Je lointain :

L'entre-deux du voyage est un écart dans la mémoire, un appel à ce qu'elle s'exerce, et se rappelle ce qu'elle n'a pas connu. (...) *On va chercher loin la possibilité de se rappeler*. La mémoire est là-bas, car là-bas est l'image du lieu étrange où notre mémoire s'est perdue ; en deçà de l'oubli où elle a 'commencé'. Une sorte d'origine des temps. Le voyage comme dépliant de la mémoire – la mémoire, repli de tous les 'voyages' possibles. Du coup, l'objet du voyage, du déplacement radical, est de faire émerger l'entre-deux où nos rencontres avec l'Autre, avec la Mémoire, puissent se passer. Et c'est pourquoi toute rencontre est à vivre comme un voyage : on y rencontre rien moins que ses épreuves de vérité, ses points de faillite infallibles. On part, cela rappelle d'autres partages, d'autres départs impossibles et des partitions infaisables ; d'autres parts de nous-mêmes, d'autres répartitions de l'être. C'est donc forcément beau ce qu'on trouve là-bas, c'est une ressource de l'amour, une de ses sources, voilée : la mémoire, elle-même double – celle des souvenirs, et celle de ce qui n'a pas eu lieu, pas encore, encore pas. C'est le voyage de remontée vers ses sources du Nil, vers le fantasme 'premier', fondateur, le déclenchement du pouvoir d'imager, d'imaginer, avec des matériaux palpés, et le désir de créer avec<sup>528</sup>.

L'imagination est à la base de la formation identitaire et aussi de l'impulsion au voyage, qui, dans le cas du sujet diasporique, se concrétise dans l'espace d'entre-deux, de la frontière, du transnationalisme. Comme dans l'*Americano* (2007) de Carlos Ferrand, Péruvien immigré aux États-Unis, dans lequel la voix off de l'auteur se rappelle à lui-même combien, même s'il aime vivre « à l'occidentale », « la nuit tu rêves au pays que tu as quitté ». Son voyage s'inscrit dans un destin diasporique, d'errance identitaire : « j'ai un petit conseil à te donner », se dit Ferrand à lui-même, « contente toi de ton destin de vagabond, avec tout ce qu'il peut te donner, et reprend la route ». Cette

---

<sup>526</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, op.cit., p. 19.

<sup>527</sup> LAJER-BURCHARTH Ewa, « The Global Wanderer », in Duncan McCorquodale (dir.), *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog Publishing, London, 2011, p.218.

<sup>528</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux*, op.cit., p. 306-307. L'italique est dans le texte original.

route peut amener loin, comme dans le cas de nombreux Afro-américains qui, poussés par les mouvements promouvant une conscience noire et libérée, ont récemment retracé leur migration ancestrale vers l'Afrique (sans toutefois connaître le pays précis), afin d'assumer leur origine, affronter l'histoire de l'esclavage et découvrir un nouvel ancrage identitaire pour éventuellement vivre là-bas. L'engouement américain pour la recherche de soi et des origines est aussi rendu compte par exemple par l'émission télévisuelle *Finding your roots* (depuis 2012), où dans chaque épisode des célébrités américaines sont confrontées à leur *book of life*, un livre où elles peuvent découvrir leurs racines et leurs ancêtres, à travers une série de données procurées par des généalogistes et des archivistes. Un spectacle médiatique qui fait converger, dans un voyeurisme V.I.P., toutes les mythologies multiculturelles de l'Amérique comme destination finale et synthétique des diasporas du monde. Mais est-ce que la « fidélité à soi » se résume à une question de connaissance des racines ?

Les documentaires autobiographiques diasporiques démontrent que l'origine est en négociation perpétuelle avec d'autres types d'exigences et d'appartenances, qui inscrivent l'individu dans différentes temporalités et espaces. Ils montrent en plus, comme *Made in India*, que l'origine peut certes coïncider avec celle héritée par la famille (normalement jusqu'aux arrière-grands-parents), mais aussi être 'choisie' à partir des situations diverses de notre existence (adoptions, migrations et déplacements individuels). Un autre type d' 'adoption' et de choix d'appartenance est celui de l'acquisition de la nationalité du pays (ou de l'un des pays) d'origine. Dans le film *Un passeport hongrois* (2001), nous suivons par exemple la quête des traces des ancêtres de son autrice, Sandra Kogut, une Brésilienne qui vit à Paris, qui veut obtenir un passeport hongrois à cause de la nationalité hongroise de ses grands-parents juifs. Sans voix off narrative, sans images d'archives ni de photos, la réalisatrice filme ses allers-retours entre les ambassades de France, Hongrie et Brésil, ses conversations avec sa grand-mère, ses recherches de documents prouvant l'origine hongroise de sa famille juive. Par un mouvement contraire à celui de ses grands-parents qui ont dû quitter l'Europe pour vivre au Brésil, Sandra Kogut finit par acquérir son passeport européen, parce qu'il est « très pratique pour circuler dans le 'premier monde' » (rappelle un Brésilien du consulat). Ce jeu identitaire évoque alors la question de l'appartenance et de l'origine à travers la nature administrative et arbitraire du document d'identité. Est-ce que l'identité se limiterait finalement à la possession d'un papier indiquant une citoyenneté reconnue ? Peut-on se percevoir effectivement comme binationaux à cause de cela ? Est-ce qu'on peut 'renoncer' à une identité nationale et adhérer à une autre, tout en ayant un mode subjectif de concevoir son appartenance ? Une série de questions auxquelles les films sur l'adoption esquissent des réponses, en affrontant l'importance symbolique mais relative des documents d'identité, comme fausse garantie d'une appartenance qui est totalement à fabriquer dans la réalité.



*Un passeport hongrois (Sandra Kogut, 2001)*

Le deuxième cas d'autoreprésentation d'une adoption transnationale, similaire à *Made in India* sous certains aspects, est l'ensemble des documentaires que Sophie Bredier a consacré à sa quête identitaire, constituant une sorte de trilogie autobiographique : *Nos traces silencieuses* (1999), *Séparées* (2001), et *Corps étranger* (2004). Il s'agit de trois long-métrages, le premier voyant la collaboration de Myriam Aziza à la mise en scène, et les deux autres bénéficiant de la production de l'INA (Institut National Audiovisuel). La réalisatrice, née en Corée et adoptée à l'âge de 4 ans par une famille française, y trace tout son parcours de recherche et de questionnement de l'origine, depuis les premières enquêtes sur son enfance jusqu'aux doutes de transmission identitaire à son enfant, en passant par le voyage de retour en Corée. La cinéaste apparaît toujours à l'écran, en faisant avancer la narration et les réflexions à travers des conversations avec ses proches et des interlocuteurs pouvant l'aider dans sa quête, et en filmant des situations présentes, où on la voit dans son environnement, dans ses déplacements ou engagée dans ses recherches. Dans le premier film, *Nos traces silencieuses*, Sophie Bredier met en place les bases initiales de sa quête. Les plans du début nous introduisent dans la chambre obscure où l'autrice est en train de développer des photos. Le prétexte déclencheur de sa recherche identitaire est déjà contenu dans son corps, plus précisément sur sa peau. Sa voix off (pour le reste du film très discrète) expose l'argument principal : « je ne suis plus retournée en Corée. Depuis l'âge de 4 ans mon horizon est ici en France. De là-bas il ne me reste plus rien ou presque. Des images, des souvenirs, si fragiles que je doute souvent. Et puis, j'ai ces marques sur la peau ». Elle décide donc d'affronter la question de l'origine à partir de ce que son corps dit de son histoire inconnue, celle des premières années en Corée, lorsqu'elle s'est faite ces ébrasions cutanées. Elle commence à interroger différentes personnes sur la cause et la signification des marques corporelles :

ses parents adoptifs – qui ne connaissent pas la raison de ses cicatrices –, un docteur – qui ne peut pas indiquer ni la date ni la nature de celles-ci –, et d'autres personnes qui ont des marques similaires – un jeune cambodgien avec une cicatrice qui remonte à sa détention dans un camp de réfugiés, une amie française qui est photographiée avec ses tatouages. Par la démarche entreprise selon laquelle l'autoanalyse et la confession de l'autrice découlent et se modifient en suivant la choralité des voix interpellées, on pourrait sûrement définir les films de Sophie Bredier comme des « documentaires participatifs ». La participation des autres personnages en l'occurrence n'est pas simplement un instrument informatif et narratif, mais elle est constitutive du discours énoncé par l'autrice, puisque le cœur de ses films est exactement la perception de l'image de soi.



**Nos traces silencieuses (Sophie Bredier, 1999)**

Dans le champ psychologique de la vidéo-thérapie, Monique Linard et Irène Prax ont observé que le « sentiment d'inquiétante étrangeté » que peut ressentir le sujet face à l'image de soi, dépend notamment du décalage plus ou moins grand entre « l'image perçue » (manifeste, kinesthésique, visuelle et consciente) et l'« image interne » (inconsciente, imaginaire et libidinale)<sup>529</sup>. L'image de son propre corps que l'individu peut regarder devant un miroir reflète la confusion et l'affrontement entre la perception de l'image renvoyée par le regard des autres et l'image élaborée par l'individu lui-même en tant que représentation de soi. Comme le résume bien Françoise Guedj, « le corps ne se confond ni avec sa réalité biologique en tant qu'organisme vivant, ni avec sa réalité imaginaire en tant que lieu du fantasme, ni avec sa réalité sociale en tant que lieu de pratiques culturelles. Il est, en

---

<sup>529</sup> LINARD Monique, PRAX Irène, *Images vidéo, images de soi...ou Narcisse au travail*, Bordas, Paris, 1984, p. 6.



quelque sorte, ces trois réalités ensemble »<sup>530</sup>. L'image de soi qui en dérive oscillera également entre la reproduction et la « mise en scène fantasmatique »<sup>531</sup>. Porteur de la mémoire individuelle ainsi que de celle culturelle, le corps est un signe fortement connoté, à la fois matériel et imaginaire. Cette connotation corporelle est l'objet de différents exemples d'autoreprésentation d'artistes qui ont fait de leur corps un site d'expression de pouvoir et un symbole politique. À l'instar de l'Afro-américaine Renée Cox, qui a déjoué les normes d'apparence raciales en présentant des autoportraits photographiques où elle interprète la Vénus Hottentote (*Hot-en-tot*, 1994) ainsi que la Vierge Marie (*Pietà*, 1996).

Dans le cas de Sophie Bredier, sa marque physique est le catalyseur d'une mémoire liée non pas à une revendication de l'origine – comme chez Cox –, mais au trauma de l'abandon, de l'amnésie, et donc à la trace de la *disparition* de l'origine. Cette disparition, qui comme tout trauma a du être dépassée par des sacrifices et des réadaptations identitaires, ne réapparaît que comme un rappel confus et désorientant pour le sujet. Pendant ce premier film, la réalisatrice – à travers des conversations avec une famille d'amis coréens et avec ses parents adoptifs – commence à élaborer des hypothèses sur son origine. Elle se rappelle vaguement avoir habité avec son père biologique : elle était probablement une fille illégitime, eu avec une femme en dehors du mariage, que le père a dû abandonner en raison de sa pauvreté, ou que cette autre femme n'a pas acceptée. Ses parents adoptifs sont un peu élusifs à cet égard, puisqu'ils n'attribuent pas trop d'importance à ce passé, mais ils se remémorent avec bonheur le jour de l'arrivée en France de la fille. Comme le rappelle Martin Paquet, le voyage de l'adoption représente un épisode fondateur du récit familial qui institue l'unité familial et qui confère aux individus impliqués « une nouvelle identité et des rôles sociaux neufs, porteurs d'une forte charge affective »<sup>532</sup>. Les recherches sur place n'amenant pas à des résultats satisfaisants, le dernier plan du film nous montre l'autrice à l'aéroport, prête à partir.

« Si par contre le mouvement identitaire est une crise, elle peut être dépassée, et laisser penser que la véritable identité est susceptible d'être atteinte au-delà. C'est bien cet espoir d'ailleurs que l'on retrouve dans les différentes quêtes identitaires en situation de crise »<sup>533</sup>. C'est à partir de l'aéroport, là où le premier film se terminait, que Sophie Bredier essaie de concrétiser cet « espoir d'ailleurs » kaufmannien qui devrait lui faire dépasser la crise identitaire. *Séparées* (2001), un documentaire encore plus long, 90 minutes contre 55 pour le premier, et diffusé par Arte, est donc la suite de *Nos*

---

<sup>530</sup> GUEDJ Françoise, « Images du corps et féminité : un corps entre deux cultures », in Roger Perron (dir.), *Les représentations de soi. Développements, dynamiques, conflits*, Éditions Privat, Toulouse, 1991, p. 228.

<sup>531</sup> LINARD Monique, PRAX Irène, *Images vidéo, images de soi*, *op.cit.*, p. 197.

<sup>532</sup> PAQUET Martin, « Jeux de l'image et du temps. Construction de la mémoire familiale et adoption internationale », in Nathalie Tousignant (dir.), *Le film de famille*, Faculté Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2004, p. 18.

<sup>533</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi*, *op.cit.*, p. 31.

*traces silencieuses*. « Aujourd'hui, pour la première fois je reviens en Corée », annonce la voix off de la réalisatrice au début du film, qui décrit entièrement ce voyage d'enquête. Pour ce retour, l'autrice choisit un angle particulier : afin d'établir la proximité nécessaire au lien avec l'origine, elle ira chercher un élément commun avec la population du pays, c'est-à-dire les histoires des Coréens qui ont également vécu des séparations familiales. Ce rapprochement entre l'histoire personnelle et l'histoire collective du pays d'origine est un thème typique de la filmographie, comme nous le verrons surtout dans le dernier chapitre. L'identité construit des affiliations par ressemblance : « si la Corée n'est plus mon pays, elle ne m'est pas étrangère. J'ai l'impression qu'une histoire nous est commune, celle de la séparation. Mon adoption m'a toujours renvoyé à cette autre séparation, celle des deux Corées ». Bredier fait alors la rencontre – en se faisant aider par une interprète – d'un écrivain coréen qui s'est séparé également de son père parti travailler en Corée du Nord, du présentateur d'une émission télévisuelle qui aide les familles séparées par la division du pays, et d'un père qui a dû abandonner sa fille à cause de ses problèmes financiers. La dimension participative du documentaire demeure dans le fait que la réalisatrice incorpore ces témoignages comme des événements ultérieurs de son récit, causant des réactions fortes et révélatrices chez elle. Des confirmations du trauma, par exemple, lorsqu'elle critique ouvertement le père du dernier témoignage mentionné, en lui rappelant que les enfants ne peuvent pas oublier l'abandon. Ou des mises en doute du trauma, lorsqu'elle rencontre une mère coréenne qui regrette d'avoir abandonné ses enfants et qui se hait pour cela. Cette participation émotionnelle peut d'ailleurs faire penser à un aspect égoïste de l'enquête autobiographique, à cause de l'insistance de la réalisatrice à faire revivre aux autres leurs traumas strictement en fonction de la recherche d'un sentiment personnel de proximité.

La question de la provocation et de l'effraction du réel est au cœur de la démarche de nombreux documentaristes qui privilégient l'intervention directe sur la matière du discours, au lieu d'attendre les événements et d'essayer d'enregistrer le monde. « Il y a du chasseur dans tout documentariste », soutient Guy Gauthier<sup>534</sup>. Bredier essaie effectivement de toutes ses forces de trouver des traces reconnaissables, des souvenirs perdus, elle visite l'orphelinat où elle a passé sa dernière année en Corée. Des vieilles images refont surface dans son esprit, concernant la géographie du lieu ou des moments vécus là-bas. Un gros plan très lumineux la montre avec une fleur rouge, un détail sensoriel qui pour un instant peut réactiver la remémoration de son enfance. Elle visite son vieux quartier, qui à l'époque était très pauvre, puis elle va à la mairie pour chercher dans les archives des documents attestant de son existence et de celle de ses parents. Cette errance ne mènera cependant à rien de concret : l'orphelinat catholique lui répond que la sœur canadienne qui gérait son cas à

---

<sup>534</sup> GAUTHIER Guy, « Raymond Depardon, photographe et cinéaste : coïncidences », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p. 139.

l'époque a détruit tous les dossiers car il y avait eu une procédure du gouvernement contre le fonctionnement illégal de la structure, et la mairie n'a conservé aucun papier mentionnant sa situation familiale. La réalisatrice est visiblement bouleversée, et elle fond en larme : la Corée semble avoir effacé son existence, ce qui était censé être un lieu de mémoire est en réalité aussi amnésique qu'elle. Face à ce manque de reconnaissance, et à un environnement encore moins accueillant que l'Inde de *Made in India* – même son interprète et la mère de cette dernière comprennent que l'autrice n'a rien gardé de « coréen » et qu'elle ferait mieux de rentrer chez elle, oublier cette histoire et fonder une famille – Bredier se sent rejetée et retourne en France. « Et puis je suis arrivée. Là on m'attendait. Pour mon premier repas, mes parents et ma grand-mère m'avaient préparé un gigot avec des haricots verts et un bol de riz au cas où je n'aimerais pas. J'ai repoussé le bol. J'ai commencé à vivre avec grand appétit », conclut sa voix off, sur l'image de l'aéroport français. Comme dans *Made in India*, le sujet diasporique adopté décide enfin de déplacer l'origine au début de sa vie dans le pays d'adoption. Si le retour en Corée a été la découverte d'un monde inconnu, d'un « sentiment d'inquiétante étrangeté » et d'un effacement, le retour en France devient synonyme d'acceptation et d'accueil : de retour chez elle, elle repousse le bol de riz (métonymie de l'Asie) et choisit le gigot (métonymie de la France).

Après trois ans, Sophie Bredier a suivi le conseil de la mère de l'interprète coréenne : elle est en train de fonder une famille. Le film qui clôture cette 'trilogie' autobiographique sur l'adoption, *Corps étranger* (2004), décrit les préoccupations de la réalisatrice vis-à-vis de sa grossesse : faudrait-il transmettre une identité asiatique à son enfant, ou seulement la française ? Dans le prologue, sa voix off, sur un plan détail de son passeport coréen, résume ce qui est ressorti des deux films précédents – son vide de connaissance à l'égard de son origine et de sa famille biologique - : « je ne saurai jamais à qui je ressemble, je ne sais toujours pas qui je suis ». Le film continue sur une séquence très intime avec elle et son compagnon, assis sur le canapé, en train de commenter l'échographie de leur enfant. En tant que fille adoptée ayant grandi dans une famille adoptive – donc habituée au fait que « les parents ne ressemblent pas à leur enfant » –, l'autrice exprime ses doutes avec son partenaire sur les traits asiatique du futur bébé et sur la possibilité d'avoir « trop de mélanges » dans la famille. Elle pleure, il la reconforte. Dans le cas de Sophie Bredier, nous sommes clairement face à un véritable complexe de l'origine : la présence de l'origine est à la fois obsédante et confuse, rejetée, difficile à accepter et impossible à transmettre. Ce complexe s'exprime non seulement à travers une crise identitaire et à un questionnement sur Soi, mais aussi par un vrai malaise vis-à-vis des autres et de leur regard sur une altérité non vécue comme telle. Elle est obligée de se justifier devant un homme chinois qui lui demande dans un parc si elle est Chinoise ou Japonaise : « je suis française, enfin, de nationalité française ». Elle doit préciser qu'elle ne se sent pas d'appartenir à la communauté asiatique

et qu'elle n'aura rien à transmettre de la culture asiatique, en répondant à un autre homme d'origine arabe qui dans le même parc lui parle de la richesse des mélanges. « Tu imagines avoir un enfant arabo-asiatique ? », demande ce dernier, enthousiaste, transporté par la fantaisie interracial du mariage mixte et du métissage. L'homme insiste sur l' « obligation », sur le « besoin » de l'origine pour se construire une identité : l'enfant de la réalisatrice se sentira probablement quand même « déraciné » et sera « obligé d'aller retrouver ses racines ». C'est à elle avant tout, selon lui, de dépasser ses « angoisses », de ne plus « subir le regard des autres » et de ne pas projeter ce complexe à l'enfant. L'autrice proteste en disant d'aimer « l'idée de neutralité bienveillante » : « entre subir et en être fière j'aimerais bien être au milieu ». Le complexe de l'origine peut devenir un poids pour le sujet diasporique, de manière très similaire au processus de *mimicry* décrit par Bhabha par rapport au sujet colonisé. L'individu perçu comme Autre rêve d'une normalité impossible, d'un mimétisme avec le groupe dominant. « Moi ce que je voudrais idéalement serait d'être normale, c'est-à-dire au milieu de ça. Je vis ma vie, je suis moi-même et basta », explique la réalisatrice. Ses préoccupations sont les conséquences du modèle assimilationniste français analysé dans le premier chapitre : être défini en tant que « minorité visible » fait sortir l'individu en question de la norme, de l'espace identitaire national, en le condamnant de manière indéterminée à une « intégration » à accomplir, même si l'individu a grandi en France.



*Corps étranger* (Sophie Bredier, 2004)

La caméra suit Bredier à la piscine, au milieu des regards de la société, puis dans un restaurant asiatique, enfin dans une salle d'attente où elle souhaite renouveler sa carte d'identité, mais où on lui répond qu'elle est forcée de faire le détour au Ministère des Affaires Étrangères et de donner son acte

de naissance, en tant que Française née à l'étranger. De cette manière, son documentaire montre aussi la multiplication de ces signes de non-reconnaissance nationale, en contradiction avec sa perception de soi. À l'hôpital, elle demande au docteur s'il est certain que son fils aura des traits asiatiques. Naturellement, le médecin lui rappelle qu'en tant que métis l'enfant aura statistiquement 50 % du patrimoine génétique de la mère et 50 % de celui du père. Fatalité d'une transmission non voulue de l'altérité ? En cela la cinéaste témoigne de ce que Marie-Bernard Chicaud appelle les « névroses de destinée », pour lesquels la perception de soi se laisse influencer par une soi-disant fatalité d'un destin social dérivé de la famille<sup>535</sup>. Tout le film tourne alors autour de la question du rejet de l'altérité raciale, mais à aucun moment, comme il est coutume en France, le mot « race » n'est cité. Une amie, également adoptée en France de la Corée du Sud et également mère, adhère par contre à l'identité à « géométrie variable », dépendante des milieux et des interlocuteurs : « moi dans les relations avec ceux qui m'entourent, avec mes proches, je suis claire, je ne suis pas la petite fille coréenne adoptée. Je suis claire, d'accord. En revanche, dans ma vie civile, je me perçois telle qu'on me perçoit ». L'autrice converse avec son amie de manière très spontanée, dans le salon de cette dernière, en s'échangeant des souvenirs d'enfance, liés par exemple à quand elles devaient se protéger des accusations racistes des autres enfants (la réalisatrice dit que sa mère lui conseillait de les accuser à son tour d'être des « fromages blancs »). L'amie avoue qu'elle aurait aimé avoir un enfant 100% Asiatique et vivre en Asie : « là c'est toute l'ambiguïté » de l'idéal de « revenir dans le pays d'où on a été déracinés », dit-elle. Par rapport aux descendants d'immigrés, elle affirme ensuite, les enfants adoptés d'un pays lointain vivent un déracinement plus profond et un véritable problème d'identification, dû à l'absence d'une famille « naturelle » à laquelle ressembler. Le documentaire souligne le transnationalisme non accepté de l'autrice : elle apparaît, isolée, au milieu des habitants asiatiques du XIII arrondissement à Paris pendant le défilé du nouvel an chinois, puis dans son appartement, en train de regarder ses disques de musique française et une photographie d'elle petite à côté de ses camarades français à l'école. Comme les autres films de cette 'trilogie', *Corps étranger* avance aussi grâce aux « témoignages collaboratifs » des autres personnages : la réalisatrice se fait reconforter par ses parents adoptifs sur la naissance imminente de l'enfant, ensuite elle se confronte avec deux autres amis qui ont eu une mère adoptée afin de voir comment elle pourra s'identifier à cette dernière figure. Comment construire une généalogie en se passant des liens de sang ? La voix off de l'autrice énonce le bilan final, adressé directement à son enfant : « je viens d'un pays où je n'existe plus. Mais j'existe ici. Lorsque j'ai su que je t'attendais j'ai ressenti de la fierté, jamais auparavant je n'avais connu ce sentiment, ce désir si plein de me poser là. J'étais prête à quitter mon

---

<sup>535</sup> CHICAUD Marie-Bernard, « Être enfant de travailleur immigré », in Roger Perron (dir.), *Les représentations de soi, op.cit.*, p. 225.

corps d'orpheline, c'est avec toi que je fonde mes origines. Tu es le premier jour du reste de ma vie ».

La séquence de clôture – une vidéo amateur qui accompagne le spectateur vers l' « effet film de famille » – montre enfin une scène familiale, l'autrice qui joue avec son enfant. L'arrêt sur image final sur le très gros plan d'elle qui embrasse le visage du bébé, révèle les traits asiatiques de ce dernier. Malgré les doutes de transmission et les crises identitaires, la famille régénère sa généalogie et fonde sa continuité intergénérationnelle sur la présence, sur la proximité et sur la formation d'une « communauté affective » qui dépasse le complexe de la rupture par la force du lien.

## CHAPITRE II

### Mon identité dans ma descendance : les familles diasporiques



*Autoportrait avec ma mère (Patrick Zachmann, photographie, 1983)*

## 2.1 Les portraits de famille ou le Je qui parle à travers le Nous

Je suis tellement heureuse que le prix des caméras vidéo continue à baisser et j'espère que d'autant plus de gens prendront leur camera pour la tourner vers leur grand-mère, vers leur grand-père... afin de commencer à penser de manière vraiment consciente à tous les trous qu'on a, parce qu'il y a tellement d'histoire dans la tradition orale et nous avons besoin d'une preuve<sup>536</sup>.

Le portrait de famille est un sous-genre du documentaire autobiographique qui s'est développé à partir du début des années 1970 et où l'histoire de l'auteur s'inscrit dans celle, plus large, de sa famille. Selon Jim Lane, dans ce sous-genre « les mondes et les histoires privés des membres de la famille sont publiquement formés, contestés et refaçonnés » à l'intérieur d'un récit où l'histoire de la vie du réalisateur « émerge en relation à la mosaïque de la famille, dans la mesure où l'autobiographie englobe la biographie de la famille »<sup>537</sup>. Faire un film sur sa propre famille reste ainsi un acte d'autoanalyse, une variation du regard sur soi, sur sa vie et sur sa formation identitaire, et c'est pour cela que les documentaires « à la première personne du pluriel » ne sont pas vraiment à distinguer des documentaires « à la première personne du singulier ». Sans pour autant affirmer que tout récit est autobiographique en raison d'un regard personnel de l'auteur qui se projette sur le monde représenté, nous voulons inclure ici une série de films qui mettent explicitement en dialogue l'histoire individuelle du réalisateur avec l'histoire de sa famille. Si dans le chapitre précédent, l'accent a été mis sur l'interrogation identitaire personnelle dérivant de la construction de l'image de soi, à partir de ce chapitre nous allons commencer à élargir le Je autobiographique au Nous autobiographique. En l'occurrence, nous allons présenter ici des œuvres portant sur ce que Martine Boyer-Weinmann a appelé la « relation biographique », à savoir l'interaction entre le biographe et le biographié<sup>538</sup>. Il est alors question dans ces portraits de famille d'un glissement de l'autobiographie vers la biographie, et vice-versa. Comme le rappelle François Dosse dans son ouvrage sur l'écriture biographique : « il est désormais convenu que la projection du biographe est telle dans son écriture que les frontières ne peuvent être que poreuses entre biographie et autobiographie »<sup>539</sup>.

Si l'on pense effectivement à ce que nous avons dit concernant l'« image perçue », renvoyée de l'extérieur par les regards des autres, nous pouvons comprendre combien la construction de l'image de soi s'appuie sur une confrontation constante entre la perception d'autrui et de l'environnement circonstant. Ainsi, de la même façon que dans l'autoportrait le sujet inclut les autres, dans le portrait le sujet inclut soi-même. Le portrait se présente alors comme « un art double qui

---

<sup>536</sup> CHENZIRA Ayoka, Interview (1994), citée par KLOTMAN Phyllis R., CUTLER Janet K., « Introduction », in Phyllis R. Klotman, Janet K. Cutler (dir.), *Struggles for Representation*, op.cit., p. XXIII.

<sup>537</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., p. 95-96.

<sup>538</sup> Cfr. BOYER-WEINMANN Martine, *La Relation biographique*, Champ Vallon, Seyssel, 2005.

<sup>539</sup> DOSSE François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Éditions La Découverte, 2011 (1<sup>o</sup> éd. 2005), p.2.



résulte d'un regard sur soi et d'un regard sur l'autre », écrit Mathilde Roman<sup>540</sup>, qui ajoute, en soulignant le mouvement de subjectivation historique : « la modernité artistique affirme la part subjective de la vision en attribuant la réussite du portrait non pas à sa fidélité mimétique, à sa ressemblance physique et rationnelle, mais à l'expression d'une perception de l'artiste qui rencontre l'identité du modèle »<sup>541</sup>. Un regard conjoint donc, une rencontre, un dialogue qui naît du désir inachevable de cerner l'autre personne, de la saisir en entier, et qui a besoin d'un médium pour se transformer en communication, représentation, geste, simplification. Encore plus dans le cas de l'autre familial – impliqué directement dans la sphère intime de l'auteur –, l'opération du portrait est celle d'une recherche de sens et de positionnement relatif, d'une relation qui conduise par reflet à l'auteur. « Le face-à-face avec l'autre est une expérience fortement iconique puisque nous sommes perçus dans ce qui de nous fait image. Le visage qui nous regarde est miroir (...) La sentence des regards est vive et dévoile la fragilité qui se dissimule derrière toute unité composée dans le régime de l'apparence », clarifie Roman<sup>542</sup>. Dans le miroir où il projette ses proches, le sujet cherche son image, une grimace, une illusion : les contours insaisissables de l'autre deviennent les siens. Cependant, une illusion demeure nécessaire : pour restituer une vie, il faut d'abord pouvoir la construire dans l'imaginaire comme une unité signifiante, lui donner une cohérence, en faire une personne à part entière. L'autre se fait matière, image, mais aussi personnage, avec une vie, une histoire, une 'vérité'. François Dosse met en avant cette tension biographique entre l'invention et la mimesis, la dimension fictionnelle et la dimension historique, une quête qui « se nourrit donc à la fois de fiction et de pièces tangibles. Elle procure un sentiment de vérité à partir de l'imaginaire de l'auteur »<sup>543</sup>. Tout ce que nous avons défini comme les rhétoriques de la subjectivité dans l'autobiographie, tournées vers la restitution de soi, se transfèrent dans le portrait de famille afin de conférer l'énigme et l'unicité de la vie des générations diasporiques passées, pour créer ce que Dosse appelle un « effet de vécu »<sup>544</sup>. Dans la perspective unifiante de l'autobiographie, le portrait de famille ouvre alors un espace intersubjectif de rapprochement, de négociation, et de tension qui passe par un vécu partagé et par une histoire en commune. Le Je incorpore l'autre dans le but de mieux saisir son rapport au monde.

En 1990, Edouard Glissant a repris le concept de rhizome de Deleuze et Guattari pour en faire une lecture postcoloniale. L'écrivain martiniquais adhère à la pensée rhizomatique dans l'idée de récuser la base unique, hiérarchique et pyramidale donnée par une supposée racine totalitaire,

---

<sup>540</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, *op.cit.*, p. 84.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>543</sup> DOSSE François, *Le pari biographique*, *op.cit.*, p. 73.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 452.

identifiable dans la modernité avec la nation comme système exclusif et pulsion dangereuse<sup>545</sup>. Il croit cependant aussi à l'importance de l'enracinement identitaire à une terre, à condition de pouvoir s'en déraciner : « alors le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion de territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l'Autre (par nomadisme circulaire). L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire »<sup>546</sup>. Glissant adopte le terme d' « errance » au lieu de celui deleuzien de « déterritorialisation », pour que l'origine ne soit pas totalement démentie, mais plutôt vue comme un point de départ vers un mouvement nécessaire de soi vers l'autre, en opposition à une fixité totalitaire. L'identité est donc abordée comme une quête de soi par l'ouverture à l'altérité, et l' « exil intérieur » de l'individu comme « le voyage hors de cet enfermement »<sup>547</sup>. La pensée relationnelle qui se dessine à partir de cette ouverture, a été appelée par Glissant « poétique de la Relation » – selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre »<sup>548</sup>. Dans une optique postcoloniale, la référence principale de ce système d'errance antinationaliste est évidemment le rapport entre la France et les Antilles et, à cause de la réalité de son origine personnelle, l'écrivain martiniquais associe la « poétique de la Relation » à l'idée de « créolisation ». Cette dernière est un « métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles », « une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sous la mer, en accord et en errance »<sup>549</sup>.

Nous voyons dans cette errance décrite par Glissant – un déracinement qui n'oublie pas les racines – une manière de donner une image de liberté et de mouvement au statut d'entre-deux. L'identité transnationale et transculturelle, loin de coincer le sujet diasporique dans une frontière immobile, peut assurer des nouveaux dialogues et des nouvelles relations au sein d'une créolité synonyme d'hybridité et de créativité. Pour cette raison la quête identitaire ne peut pas se limiter à un regard rétrospectif, à une immersion dans le passé : la diaspora part d'une ligne verticale pour créer des réseaux horizontaux et pour apporter inévitablement des changements. Comme le dit Trin T. Minh-ha, une réalité transculturelle nécessite que « le pas en arrière soit simultanément un pas en avant »<sup>550</sup>. Or, dans ce mouvement continu, afin d'avoir toujours le courage de faire ce pas en avant, le sujet diasporique réalise des films sur sa famille. Il utilise le cinéma, un médium d'images, de mémoire, particulièrement adapté à représenter le passé. Le grand nombre d'œuvres que nous allons

---

<sup>545</sup> GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990, p.27.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>550</sup> MINH-HA Trin T., *When the Moon Waxes Red*, *op.cit.*, p. 160.

analyser ici démontre ainsi que l'autre rencontré dans l'exil intérieur, dans l'errance, a premièrement le visage de notre père, de notre mère. Les portraits des familles diasporiques démentent également le « déshéritage intégral » annoncé par Peter Sloterdijk pour « les gens qui grandissent sous un régime individualiste », dans une société occidentale qui aurait oublié le « testament » des ancêtres<sup>551</sup>. S'il y a quelque chose de certain à propos de ces films, c'est qu'il y a bien une intention de transformer ce « testament » en héritage. Entre voyeurisme et empathie, la « relation biographique » repose pour la plupart des cas sur le « désir de rendre justice »<sup>552</sup>, que ce soit en raison d'un hommage ou d'un conflit.

Nous allons donc analyser premièrement tous les documentaires autobiographiques diasporiques en France réalisés dans le but de rendre hommage à un membre de la famille de l'auteur et ensuite tous ceux qui ont mis au centre une dimension conflictuelle dans l'exercice du portrait de famille. Ces films contemporains sont catégorisables dans ce que Dosse appelle l'« âge herméneutique », correspondant à l'ère actuelle de la réflexivité, dans laquelle la biographie rencontre l'autobiographie car l'autre représenté est en relation directe avec la subjectivité du biographe, en constituant une sorte de voie de libération, de comblement, de compréhension et de transformation de l'auteur. L'hommage mis en scène, cependant, coïncide avec un but clair de réconciliation et de revalorisation des liens familiaux, par conséquent ces récits diasporiques peuvent également toucher des éléments de l'« âge héroïque » – la biographie jusqu'à l'ère moderne, où l'on exalte une vie exemplaire et un modèle moral édifiant – ainsi que de l'« âge modale » – la biographie moderne où l'individu devient une entrée pour illustrer une identité sociale collective<sup>553</sup>. Les membres de la famille sont comme les membres d'un seul corps qui essaie de se définir, de trouver une forme, une posture et une image. Mais en même temps, la conscience d'une distance, d'une douleur, d'une fracture, exige la mise en avant ponctuelle d'un seul membre, pour trouver la coordination et la solidité encore aptes au mouvement. L'individu cherche la force dans ce corps collectif. Dans la représentation de la souffrance de l'exil, de ces sagas familiales qui remettent ensemble les pièces d'une histoire individuelle et collective, l'héritage se tourne non seulement en testament, mais aussi en monument.

---

<sup>551</sup> SLOTERDIJK Peter, *Essai d'intoxication volontaire, conversation avec Carlos Oliveira*, trad. O. Mannoni, Éditions Hachette littératures, 2001 (1<sup>o</sup> éd. 1996), p.38.

<sup>552</sup> DOSSE François, *Le pari biographique, op.cit.*, p. 11.

<sup>553</sup> Catégories suggérées par Dosse, *Ibid.*, p.133, 213, 253.



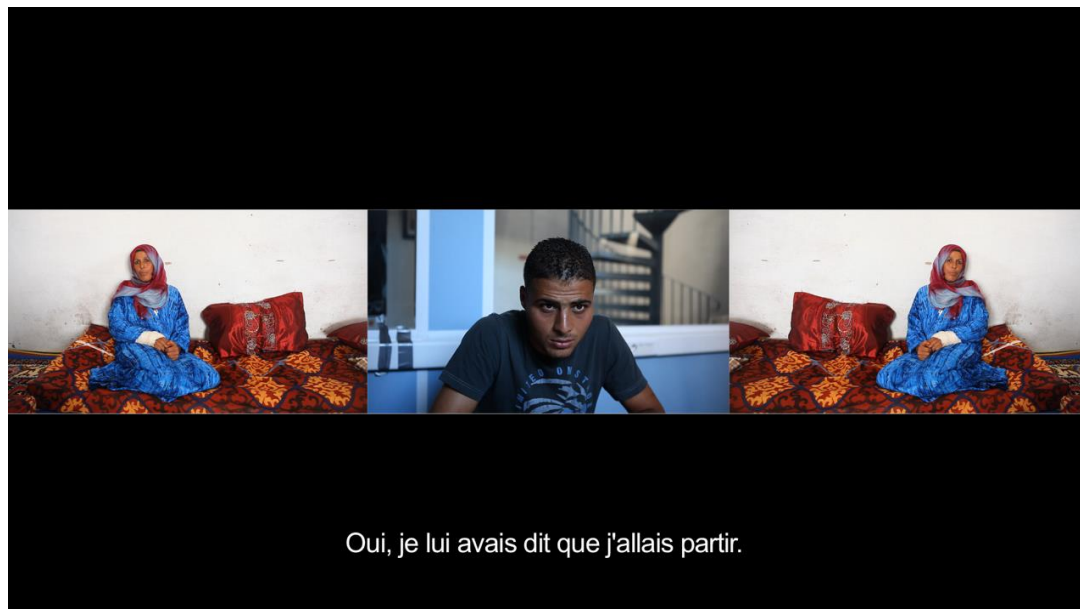
Les chemins arides (Arnaud Khayadjanian, 2015)

## 2.2 Sagas familiales : chroniques et portraits croisés

Le premier film que nous allons présenter, *Mare Mater*, a été réalisé et produit en 2013 par Patrick Zachmann, photographe connu et primé de l'agence Magnum et auteur de reportages sur la question migratoire, ainsi que sur des thèmes autobiographiques tels que son appartenance juive (son autre documentaire, *La mémoire de mon père* sera analysé dans le chapitre suivant). *Mare Mater* a été l'objet d'une exposition vidéo, au musée Mucem de Marseille en 2013-2014, et d'une exposition photographique, grâce à sa sortie également en format papier en tant que journal photo-biographique en 2014. Comme le suggère son titre, cette œuvre met en parallèle le récit familial – le rapport avec la mère – avec le récit de voyage – la traversée de la Méditerranée –, un parallélisme absolument au cœur des vies des jeunes qui quittent leurs familles pour tenter d'atteindre l'autre rive et de leurs mères qui découvrent leur départ et qui ne peuvent qu'attendre fatalement de leurs nouvelles. La voix off du début de l'auteur présente ainsi le film : « c'est l'histoire de la séparation des fils et de leurs mères », en spécifiant tout de suite le lien autobiographique, « c'est aussi l'histoire de ma mère, bientôt au terme de sa vie, qui a quitté l'Algérie à l'âge qu'ont les jeunes migrants dont je fais la rencontre aujourd'hui ». L'esthétique choisie est l'une des plus originales de la filmographie de cette thèse : Zachmann alterne les quatre récits croisés – ceux des trois jeunes et de leurs mères, et celui de sa mère – avec une technique de *split screen*, qui divise l'écran en trois sections verticales alignées en format 16 : 9. Les trois sections sont occupées par une alternance de témoignages en plans fixes frontaux, de photographies prises au moment du tournage, de photographies tirées des albums de

famille, et des plans en mouvement du voyage de l'auteur, en couleur ou en noir et blanc. Tantôt deux images apparaissent simultanément ou elles se déplacent, en contribuant à l'idée de mouvement et de confrontation parallèle, tantôt elles laissent la place à un intertitre indiquant le nom, le lieu et la date du plan successif. La bande sonore est formée par une musique dramatique jouée au piano, interrompue plus rarement par des mélodies traditionnelles algériennes.

Le premier portrait est celui d'Issam, qui est interviewé à Marseille (le texte mentionne : « Issam. Marseille, juin 2011 »), où il est arrivé en bateau sans avoir annoncé son départ de sa ville natale, Annaba en Algérie : « je suis parti comme ça. Même pas téléphone, rien ». Issam raconte de son premier jour à Marseille, quand il a dormi dehors, vu qu'il ne connaissait ni personne, ni la langue, ni la ville, puis on voit des photos de lui à la plage. De l'autre côté de la mer, l'auteur a filmé son entretien avec Fatiha, la mère d'Issam, qui parle de sa peur et de ses préoccupations concernant l'éloignement de son fils, et avec le frère, qui se plaint des conditions étouffantes dans lesquelles la famille vit en Algérie (ils habitent tous une seule pièce) et du manque d'avenir. Le deuxième jeune rencontré est Noureddine, un autre Algérien qui a émigré sans rien dire à la famille, et qui s'est installé en Allemagne, où il a eu trois petites filles. Le documentaire alterne l'entretien présent à des images passées tirées d'un reportage photographique en noir et blanc réalisé auparavant par Zachmann, et à l'occasion duquel il avait fait connaissance pour la première fois avec Noureddine. Une séquence immédiatement successive poursuit le récit dans le temps et dans l'espace : un email de Noureddine annonce à l'auteur (qui reste toujours hors-champ) son déménagement à Montréal avec sa famille, et un appel enregistré fait entendre la conversation entre les deux. En Algérie, à Oran, le réalisateur rencontre Badra, la mère de Noureddine, qui avoue son refus du départ en Europe de son fils, « il fallait me demander avant », dit-elle, il ne fallait pas partir. L'auteur est surpris devant l'acte extrême des jeunes et souligne l'importance de la dimension de la culpabilité de l'émigration : « outre le danger de cette traversée, ils doivent braver la culpabilité de partir loin de leur mère. Ils ne disent pas qu'ils vont partir, ils ne disent pas au revoir, de peur de renoncer ». Le troisième portrait est celui d'un jeune tunisien de 21 ans, Nizar, qui a aussi « brûlé » (traversé clandestinement) la frontière « sur un petit bateau ». Il montre une photo de famille, en racontant son passage par Lampedusa – lors d'une séquence où l'auteur visite le « cimetière des migrants » sur l'île – et de ses difficultés de logement à Marseille, d'où il n'arrive pas à envoyer de l'argent à sa famille. Zachmann va alors chercher les parents de Nizar dans un petit village de Tunisie, pour donner des nouvelles du fils. Les parents reconnaissent qu'ils étaient au courant de l'intention de partir du fils aîné, mais qu'ensuite ils n'ont pas pu le joindre au téléphone et qu'ils ne savent plus s'il est vivant ou pas.



*Mare Mater* (Patrick Zachmann, 2013)

Par ces récits croisés des jeunes qui traversent la Méditerranée et des parents restés sur l'autre rive, le réalisateur entend alors mettre l'accent sur la double réalité de la migration, à savoir le rapport indissoluble entre l'immigration et l'émigration. Un aspect original et intéressant de la filmographie de cette thèse est effectivement celui de mettre en lumière ce rapport méconnu, puisque le voyage de retour et l'interrogation sur l'origine permettent de révéler les coulisses du départ de l'auteur ou de sa famille, de relier les deux bouts. Si de nombreux films se sont désormais focalisés au cinéma sur les histoires d'immigration et d'intégration, tout ce qui reste derrière le voyage et l'image de l'émigré, est en revanche délaissé la plupart du temps (moins par les autoreprésentations que par les représentations). Ne pas connaître l'histoire complète des migrants, leur présent comme conséquence d'un passé toujours brûlant, équivaut, selon Sayad, à mutiler l'individu, à l'abstraire et le réduire à une construction. Le sociologue explique : « À mutiler le phénomène migratoire, comme on a coutume de le faire, d'une partie de lui-même, on s'expose à constituer la population des immigrés comme une simple catégorie abstraite et l'immigré comme un pur *artefact* ». Car à nos yeux « l'immigré n'est que son corps », un corps stigmatisé, qui, dans sa précarité, essaie d'« être présent en dépit de l'absence »<sup>554</sup>.

Aux trois portraits conjoints des jeunes migrants, Patrick Zachmann ajoute dans *Mare Mater* celui de sa mère, interviewée à Paris, en mai 2011, souriante dans sa maison et avec un filet de voix, peu avant sa mort. Cette partie autobiographique est utilisée comme un liant pour le film, montée à la fin de chaque récit biographique. L'histoire de sa mère est également ancrée dans la traversée définitive de la Méditerranée, à son départ de l'Algérie. Âgée de 90 ans au moment de l'entretien, la

<sup>554</sup> SAYAD Abdelmalek, *La double absence*, *op.cit.*, p.258, p.301 et p.184.

femme admet de ne plus se rappeler de son passé algérien : « je ne me souviens plus du tout. Non. C'est il y a longtemps, il y a plus de 50 ans. Alors...ça n'a plus d'importance ». Comme nous le découvrons peu après, les trous de mémoire de la mère ne sont pas exclusivement dus à sa vieillesse, mais surtout à sa volonté d'oublier son origine algérienne, juive, pauvre, et étrangère au monde parisien dans lequel elle a dû s'assimiler à son arrivée. Sollicitée par la voix hors-champ du fils, la femme commence à se remémorer des souvenirs de l'époque, alors qu'à l'écran apparaissent les quelques photos du passé qu'elle n'a pas jetées. De famille juive sépharade, elle a dû arrêter ses études et commencer un travail de sténodactylo, parce que son père ne gagnait presque rien. Partie à Paris pour ses 25 ans, elle a rencontré son futur mari – juif lui-aussi, de Belleville – dans un cabaret, au Lido, où elle l'a abordé. Fasciné par sa descendance quasiment inconnue, Zachmann décide de compléter lui-même les informations sommaires de sa mère sur le passé familial et il présente vers la moitié du film son voyage de retour en Algérie, à Ain Temouchent : « aujourd'hui je fais le voyage à l'envers, je pars à la recherche de mes origines perdues, des images manquantes de mon album de famille ». Sur les photos et sur les vidéos prises dans ses premiers déplacements au milieu des gens et dans l'archive communale, on entend en voix off les tentatives de dissuasion de la part de la mère : « tu ne vas rien reconnaître », « ce n'est pas la peine de faire ce voyage ». L'auteur cherche la maison maternelle, demande aux gens s'ils se rappellent d'un voisin du nom de Bensamoun. La quête du documentariste se fait en directe sous nos yeux. En off, la mère décrit vaguement la position de sa maison selon ses souvenirs, mais celle-ci est introuvable et la synagogue a été transformée en mosquée. Un élément important est quand même découvert par le réalisateur : la tombe de son arrière-grand-père, Abraham, dans le cimetière juif de la ville. Pour Zachmann c'est une révélation, le plaisir de la découverte archéologique du passé uni à l'épiphanie généalogique de sa famille, « c'est surtout la satisfaction d'être remonté jusqu'à l'une des racines de mon histoire et de mon origine sépharade », une idée qui « lui plaît et l'apaise », « peut-être parce j'ai toujours aimé l'idée de la diaspora, de la dispersion d'un peuple à travers le monde », confesse-t-il en voix off. L'idée de l'origine est ainsi apaisante dans ce processus de redécouverte d'une appartenance qui n'a pas été transmise (le judaïsme sépharade), et la tombe familiale, dans sa fixité qui semble éternelle et en attente, signe une réconciliation avec un monde ancestral inconnu.

Nous assistons ici à une conception de l'origine nettement distincte selon les générations. La mère, qui 50 ans auparavant avait quitté la pauvreté et l'incertitude de sa maison natale, avait honte de son identité algérienne et juive qui l'éloignait de sa nouvelle identité française acquise par l'émigration, et a préféré cacher tout signe reconduisant à cette origine personnelle : « je ne voulais pas faire surgir ce passé », explique-t-elle. Le fils, qui 50 ans après ce départ est un « Français à trait d'union » sans connaissance de l'origine familiale, ressent par contre la responsabilité et le besoin

d'un travail identitaire personnel et communautaire qui puisse lui faire prendre conscience de ce trait d'union et de la direction vers laquelle il peut l'amener. À la fin du film, une situation de transmission se met en place, la sœur du réalisateur est filmée à côté de la mère, en train d'apprendre à cuisiner du couscous ou à danser sur de la musique algérienne. Zachmann conclut en s'adressant à sa mère : « toi tu ne veux pas te souvenir, papa voulait oublier, tu as détruit tes photos et moi, tu vois, je suis devenu photographe ». À quoi la mère répond : « c'est vrai, c'est incroyable. Et pourtant j'ai aimé l'Algérie ». Cet épilogue souligne encore plus les exigences variables des générations diasporiques, confrontées à des contextes et à des besoins toujours différents. La mémoire familiale est toujours incomplète, fragmentaire, pleine de trous et d'ellipses, et c'est dans ces trous volontaires ou involontaires que les générations qui arrivent peuvent apporter un nouveau regard envers l'histoire du groupe, reprendre et continuer l'album de famille. Face à la confusion subjective des témoignages oraux, les documentaires autobiographiques diasporiques font un pas de plus et essaient de reconstruire le passé par d'autres archives ou par des voyages, afin de trouver un sens intérieur de « paix » et un sentiment identitaire collectif. Pour Zachmann, la photographie et le cinéma deviennent un mode d'appropriation des récits non racontés et des images non transmises, la caméra étant le medium d'une quête d'identité personnelle. Comme l'écrit Elspeth Kydd : « pouvez-vous chercher à travers les images de l'histoire familiale, écouter les souvenirs racontés, et revisiter les lieux des vies passées, sans ressentir la joie de la recherche et le plaisir de la reconnaissance du récit incohérent, fragmenté et instable qui émerge ? (...) Nous sommes une famille diasporique, liée visuellement par ces fragments, ces images, ces mémoires »<sup>555</sup>.



*Mare Mater (Patrick Zachmann, 2013)*

---

<sup>555</sup> KYDD Elspeth, « Looking for Home in Home Movies: The Home Mode in Caribbean Diaspora First Person Film and Video Practice », in Alisa Lebow (dir.), *The Cinema of Me, op.cit.*, p. 185.



Un autre exemple de portrait de famille qui remet ensemble les fragments épars d'une histoire diasporique pour rendre hommage à un sens renouvelé de communion familiale est représenté par *Annem ve Babam (Ma mère et mon père*<sup>556</sup>), sorti en 2015. Il s'agit du premier et unique film, jusqu'à présent, de Muret Isitmez, réalisatrice franco-turque qui s'est également occupée de la production (avec sa société MIML Productions). Si la diaspora turque a été considérée par les historiens et les sociologues, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, comme la plus réfractaire en termes de capacité et de volonté d'intégration à la France, ce documentaire veut au contraire tirer un sens universel de la saga familiale turque de l'autrice, en reliant l'histoire personnelle à celle de l'immigration dans le pays. Le film retrace le parcours migratoire des parents de la réalisatrice, séparés dans les années 1970 à cause de l'émigration du père en Alsace qui avait besoin d'un travail, et réunis ensuite à Strasbourg après des années de sacrifices. Les notes d'intentions de la cinéaste, lisibles dans le livret qui accompagne le DVD, sont tout à fait claires concernant les ambitions du projet. En premier lieu, elle mentionne la volonté de faire un film-hommage : « à l'origine de ce documentaire, il y a mon profond respect et ma grande admiration pour mes parents, Gülperi et Hasan. (...) J'avais depuis longtemps l'envie de les porter à l'écran pour rendre hommage à leur courage ». Deuxièmement, l'hommage s'élargit plus généralement aux immigrés, par la possibilité de créer un pont entre l'histoire (familiale) et l'Histoire (nationale et transnationale de l'immigration) : « retracer le récit singulier de leur parcours, riche d'un point de vue social, culturel et historique, me permettait de rétablir en toile de fond un pan du vécu de l'immigration française et de rendre ainsi hommage à toute cette partie de la population ». Et à la France, comme conteneur de cette Histoire et comme pays d'accueil : « je voulais aussi rendre hommage à la France, à ce pays qui a d'abord accueilli mon père ; à ce pays qui a ensuite permis à mes parents, mes frères et sœurs d'être réunis ; à cette terre où je suis née, où j'ai grandi et où je vis ; à cette nation qui donne l'opportunité à chaque enfant d'accéder à une éducation à travers l'École de la République ». Des mots qui dénotent une totale absence de revendication et, au contraire, une reconnaissance visible envers la France, ce qui démontre une fois de plus que les documentaires autobiographiques diasporiques n'assument pas forcément une posture critique vis-à-vis de l'assimilation identitaire. Enfin, la note cite la dimension autobiographique, consistant en la recherche des origines, par le biais des portraits de famille : « résidait aussi en moi, le désir profond de mieux connaître leur passé ; de voir le village où ils sont nés, où ils ont grandi et vécu : de fouler la terre de mes ancêtres et de découvrir, ainsi, mon histoire familiale. Une quête d'origine, en somme, pour mieux comprendre qui je suis ». Cette note d'intention explicite donc très clairement les enjeux de la création d'un documentaire comme « lieu d'échange intergénérationnel et

---

<sup>556</sup> Ne sont pas nombreux les films qui présentent un double titre – dans la langue d'origine de l'auteur et en français –, mais ce choix peut clarifier au spectateur dès la première approche la condition d'entre-deux du réalisateur et son attachement à l'appartenance familiale.

interculturel », comme l'autrice l'écrit encore à la fin du livret de présentation. D'une part, elle souligne des rapports fondamentaux, typiques de ce genre filmique : histoire/Histoire, pays d'origine/pays d'accueil, portrait/autoportrait. D'autre part, elle témoigne de l'entrecroisement en un seul exemple des trois catégories biographiques décrites par François Dosse : l'âge héroïque (hommage aux parents, en tant que protagonistes d'une histoire exemplaire), l'âge modale (hommage à la France : sa famille turque comme modèle de n'importe quelle famille diasporique en France), et l'âge herméneutique (hommage à l'origine : récit de famille utile à la quête individuelle de l'autrice).

À partir du prologue du film, en quelques plans, Muret Isitmez met en place tous les éléments qui se poursuivront en alternance tout au long des 105 minutes de l'œuvre, en démontrant une mise en scène attentive et professionnelle, et une construction des cadrages toujours soignée et symétrique. Le premier plan nous fait plonger dans le mouvement, avec une voiture en marche sur une autoroute, sur fond de chanson turque, un type de plan qui signera toutes les transitions de paysage, à travers lesquelles le spectateur voyagera avec l'équipe. Deux gros plans de suite, le premier du père et le deuxième de la mère, en guise de présentation, introduisent la division des deux portraits parentaux, qui suivra jusqu'à la fin. Le plan large qui s'enchaîne montre les deux parents en train de marcher ensemble dans un paysage de campagne, ce qui constitue la réunion familiale qui clôturera la séparation racontée. Le plan suivant, enfin, révèle l'équipe technique du film, le choix de prendre du recul dans les coulisses du tournage étant une stratégie réflexive du documentaire autobiographique qui sera importante pour toute l'œuvre. Voyons alors comment évoluent-ils ces axes alternés pendant le documentaire.

Le portrait du père s'insère dans un monde urbain et industriel, dans la banlieue de Strasbourg, univers iconique d'un travailleur immigré. La banlieue populaire des villes et les « quartiers immigrés », avec leur isolement spatial et leur accès limité aux droits, caractérise historiquement l'installation de l'immigré, son affiliation à la minorité ethnique, et son rapport subalterne avec l'État. La réalisatrice converse (sa voix est hors-champ) avec le père autour d'un thé dans la cuisine de l'appartement de ce dernier, qui raconte (il passe alternativement du turc au français) du temps qui passe, des regrets, du fait que s'il pouvait renaître, il voudrait étudier et devenir professeur. Puis elle le suit dans l'usine où il travaillait et l'homme retrace cette période d'arrivée en France, marquée par sa vie solitaire avec les autres ouvriers étrangers et par la fatigue du travail quotidien. La chronique de l'immigré se termine avec la description de ses premiers jours à Strasbourg, et la cinéaste se promène avec son père au centre-ville, à la gare, dans les rues en voiture. La caméra découvre ses lieux du passé et du présent, délimite par ses déplacements réfléchis l'espace de vie et d'action de l'exilé, en tissant finalement une sorte de reconstruction visuelle de la cartographie du récit biographique. Le portrait de la mère signale un contraste net avec celui du père, car nous nous

déplaçons sur les montagnes baignées de lumière de la région natale maternelle en Turquie, à Tunceli, Anatolie orientale, à travers des séquences beaucoup plus chorales. L'histoire de la mère, qui commence par la chasse de sa famille kurde par l'État turque de Dersim (le vieux nom de l'endroit où elles sont) et se poursuit par l'émigration forcée de son mari qui a dû la laisser dans une attente interminable jusqu'à leur réunification, est accompagnée par d'autres déplacements et d'autres témoignages croisés. L'autrice visite un petit et modeste village de montagne où sa famille vivait auparavant, elle interroge les habitants actuels, elle retrouve un vieil oncle, et au fur et à mesure les retrouvailles s'élargissent à toute la famille, avec d'autres oncles, leurs femmes, la grand-mère. En remontant les racines familiales, la mère et la tante évoquent le grand-père qu'elles n'ont jamais connu. Elles marchent au cimetière, sans trouver sa tombe, avec sa seule trace représentée par une photographie. « Ça m'attriste, je ne l'ai pas vu, que pourrais-je dire ? Nous vivons en l'imaginant. J'ai regardé sa photo. Je l'ai beaucoup regardée et cherché des ressemblances. Qui tient de lui ? Je ne l'ai pas vu, que puis-je dire ? », confie sa mère, en touchant un thème central de notre filmographie, celui d'une quête impossible, d'une indicibilité qui se transforme en deuil permanent, d'une privation de la mémoire et du traumatisme de l'absence. Si ces deux portraits évoluent de manière distincte et éloignée visuellement et géographiquement, ils ne cessent pourtant jamais d'entrer en dialogue, de se répondre l'un l'autre à travers des éléments narratifs, des contrastes esthétiques et un rappel commun de la souffrance de l'exil et de la séparation. La musique, par l'emploi des chansons populaires turques choisies, transmet également cette souffrance et cette douleur nostalgique. Après que le montage et la division de l'unité du lieu et du temps aient repris le fil chronologique de la période de séparation des parents, cette histoire d'amour en exil trouve sa fin heureuse dans le regroupement familial rendu possible en France. Les parents sont montrés ensemble seulement dans une séquence tournée à Pardi, en Turquie, dans le village où ils se sont mariés, et à la fin, à Strasbourg, ville où ils se sont réunis, avec leurs enfants, et où ils sont enfin devenus « une famille » comme ils le racontent, heureux.

Entremêlée aux portraits, la dimension autobiographie émerge à travers une manière originale de manifester la présence de l'autrice. Dans un mode que nous avons déjà décrit comme réflexif, le documentaire donne à voir au spectateur son dispositif, par l'inclusion de nombreux plans où l'équipe technique entre expressément dans le champ. La réalisatrice fait aussi son apparition, mais toujours de dos, suivie par exemple, dans ses balades avec sa mère sur les terrains de montagne, en plan large et par un opérateur derrière elle. Il y a alors deux caméras sur le tournage, qui exposent un double regard, une extériorité voulant rendre visible et explicite le travail de la mise en scène. Ce dispositif sert ainsi à rendre plus authentique et sincère la démarche transparente du film, par sa fabrication mise à nu et par sa mise en abyme (il ne manque pas de plans fixes de type portrait des personnages avec un regard caméra). Mais il est surtout fonctionnel au but transculturel et affectif : la caméra, en

explicitant la proximité de la cinéaste avec ses parents lors du tournage et le contact réel entre les jeunes français de l'équipe et la population turque locale (on les voit dans des moments de travail ainsi que de repas et de détente), démontre sa capacité thérapeutique, individuelle et collective. Par le dépassement de la distance – entre les cultures, les langues, les lieux, les temps –, et par la tentative de compréhension de soi et de l'autre, l'autrice témoigne de comment cette thérapie se lie effectivement à la formation d'une « famille », tant au sens privé du noyau familial qu'au sens public de « familiarité universelle ».

L'interaction parents-enfants joue un rôle important dans le processus identitaire de la deuxième génération, comme le rappelle Hargreaves : « la possibilité ou non que les enfants puissent développer une identification positive aux figures parentales semble essentielle dans le développement des attitudes et des ressources favorisant la gestion des tensions identitaires »<sup>557</sup>. L'hommage des descendants aux générations précédentes et à leur filiation diasporique est une prise de position qui atteste d'une capacité des parents immigrés à proposer des modèles à suivre, et pas nécessairement en direction opposée aux modèles du pays d'accueil. Muret Isitmez, en tant que femme et en tant que binationale se positionnant dans un entre-deux non conflictuel entre la Turquie et la France, démentit ceux qui croient que les familles d'immigrés ne font que reproduire des codes fixes et immuable, issus du pays d'origine (comme le rôle de la femme et le repli culturel). Le modèle parental qu'elle offre grâce à son film, est un modèle universel, ancré dans l'amour, qui est aussi une forme de résistance. Cependant, l'unité de la famille est assurée non seulement par les liens affectifs entre les individus, mais aussi par cette transmission confiée à l'identité narrative, par ce que Martin Paquet appelle l' « intention familiale », « s'enracinant dans la mémoire des événements passés et se projetant dans l'avenir »<sup>558</sup>. Une intention qui est à la base des portraits de famille réalisés dans les documentaires autobiographiques diasporiques. À travers la narration d'épisodes symboliques (le départ, la distance, l'arrivée, la réunification ou bien le retour) et un contact retrouvé ou renforcé entre les membres de la famille, le récit familial donne un fondement, une continuité et une orientation à l'appartenance diasporique du sujet et à son travail identitaire.

---

<sup>557</sup> HARGREAVES Alec G., *Multi-Ethnic France*, *op.cit.*, p. 89.

<sup>558</sup> PAQUET Martin, « Jeux de l'image et du temps. Construction de la mémoire familiale et adoption internationale », *op.cit.*, p. 17-18.



*Annem ve Babam (Ma mère et mon père, Muret Isitmez, 2015)*

Au sein de ces sagas familiales, il arrive également que les différentes diasporas internes à une famille aient causé une diffusion de cette dernière aux quatre coins du monde, dans plusieurs continents. Il est intéressant alors de voir comment une famille diasporique gère ses négociations identitaires en relation à trois référents principaux à la fois : le point d'origine commun, le pays actuel de résidence, et l'idée de « famille », qui traverse toutes ces frontières. Or, dans chaque pays où il s'est installé et a fondé sa propre famille, le membre de la famille diasporique fait partie, notamment dans les termes des sociétés multiculturelles, d'une minorité ethnique ou communauté. John Rex a analysé comment le concept de communauté a été envisagé soit comme un groupe qui partage des objectifs communs, en accord à la perspective instrumentaliste de Fredrik Barth (1969), soit comme un ensemble de formes d'attachements primordiales selon Clifford Geertz (1963), telles que la parenté, le voisinage, le territoire, la langue, la religion, les coutumes, et auxquelles Rex ajoute le mythe d'origine<sup>559</sup>. Que ce soit les objectifs ou les formes d'attachements, l'idée de communauté renvoie toujours à un besoin d'appartenance collective. Aujourd'hui on assiste à une nouvelle omniprésence du terme « communauté », et dans l'acception multiculturelle habituelle des groupes minoritaires, et dans la nouvelle acception cosmopolite des groupes qui se forment librement afin de partager un mode de vie ou un savoir-faire ou simplement une interconnexion globale possible grâce à Internet et aux voyages. C'est le cas de l'emploi du mot « community » pour tout ce qui concerne les nouvelles tendances de co-working, co-living et chaque forme d'union temporaire et fonctionnelle d'individus qui ne partagent que des expériences et des connaissances en mouvement. D'un côté nous

---

<sup>559</sup> REX John, *Ethnicité et citoyenneté. La sociologie des sociétés multiculturelles*, trad. Christophe Bertossi, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 43-49.

avons donc les communautés traditionnelles, des communautés identitaires, ancrées dans un idéal de stabilité et de perpétuation générationnel, et défendues pour leur valeur intrinsèque de diversité. De l'autre côté nous avons des communautés contemporaines basées sur des liens choisis, temporaires, nomades, instrumentaux et appréciés à cause de leur valeur potentielle d'innovation dynamique. Dans un cas ou dans l'autre, il est question d'appartenance collective : le Je ne peut pas se construire en dehors d'un Nous, il tente de se démarquer de manière unique et singulière mais il ne peut le faire qu'à partir de ce qui est commun et partagé. « L'individu moderne se construit en effet tout entier sur ce paradoxe : il définit sa spécificité personnelle au croisement d'appartenances collectives », remarque Kaufmann<sup>560</sup>. Les identités nationales, qui semblent tirailler le sujet diasporique entre deux pôles apparents, sont des appartenances collectives, par exemple. Elles aident à donner aux individus des cadres identificatoires d'action et de projection. Plus qu'un besoin du groupe, le « recyclage du communautaire par l'identitaire », comme le dit Kaufmann, est un besoin de l'individu contemporain : « les identités collectives sont donc (...) une nécessité provoquée par la modernité individualiste (et non le maintien d'un archaïsme) »<sup>561</sup>. Si la culture est toujours un socle primaire dans les liens entre individus, la première communauté de référence – qui véhicule aussi la culture – est celle, affective, c'est-à-dire la famille. Comme nous sommes en train de l'observer, la préoccupation identitaire dans les films diasporiques se déclenche avant tout à partir de l'univers intime et affectif, un ensemble d'émotions et de sensation à valoriser et à faire renaître, et des relations à interroger.

C'est souvent un objet trouvé qui éveille la curiosité du passé et amorce une connexion possible avec ce dernier. Dans *Ciao Cirella* (2011), quatrième film de Christophe Berthaud, produit par la petite société documentaire La Curieuse, l'objet en question est une bonbonnière. Sa famille, originaire d'un petit village calabrais, Cirella, a quitté l'Italie dans les années 1960 pour émigrer en France, en Australie et au Canada. Malgré la distance et les nouvelles habitudes culturelles respectives, à l'occasion d'événements spéciaux – en l'occurrence le mariage du cousin canadien –, les membres de cette famille diasporique s'envoient réciproquement des vases décoratifs appelés bonbonnières, une tradition italienne gardée au cours des décennies. Le film s'ouvre sur une séquence où le réalisateur est à côté de sa grand-mère italienne, un binôme qui souligne dès le début un lien intergénérationnel préservé. Christophe Berthaud apparaît à l'écran en tant qu'auteur-protagoniste qui fait avancer l'action. La voix off, qui se place toujours en contrepoint des actions représentées, expose la raison de la recherche de l'origine : l'auteur a commencé à s'intéresser à sa famille italienne une fois qu'il a demandé à sa mère de traduire une vidéo de sa grand-mère (qui ne parle qu'italien), où elle montrait les bonbonnières envoyées par le cousin italo-canadien pour son mariage. Les

---

<sup>560</sup> KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi*, op.cit., p. 122.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 132 et p. 145.

séquences successives du prologue décrivent l'élaboration du projet : le cinéaste avoue d'abord à sa mère qu'il ne se sent pas faire partie de ce « clan » d'italiens, ensuite la voix off révèle sa curiosité de savoir « à qui ressemblent mes cousins », et enfin, durant une conversation dans la cuisine, il demande à sa famille des précisions sur son arbre généalogique. Comme toute structure narrative classique l'impose, il y a au début un frein à la recherche, représenté, comme cela arrive souvent dans les familles diasporiques, par la volonté de la part des vieilles premières générations d'ensevelir le passé. La « nonna », la grand-mère italienne, dit, traduite par la tante, que ces autres membres dispersés de la famille « ne peuvent rien t'apporter ». Mais le chemin de « personnalisation » identitaire se construit selon les exigences individuelles, grâce à un Nous, mais toujours guidé par un Je. Le réalisateur est déterminé, nous le voyons prendre des notes sur sa famille, apprendre quelques mots d'italien, prendre congés de sa copine et de sa famille en France et, enfin, quitter l'Alsace et prendre l'avion. Son projet de voyage transcontinental doit retracer les différents parcours diasporiques de cette grande famille partie originellement d'un village italien. La première étape est le Canada, chez la famille du cousin qui se marie. Les conversations se déroulent un petit peu en italien, mais surtout en anglais avec des accents variés (le sien français, l'italien de certains d'autres personnages), à confirmation du polyglottisme de cette filmographie. Le Canada met l'auteur en contact avec la réalité transculturelle de la communauté italienne de Toronto : il est invité par ses cousins à jouer au hockey sur glace, à visiter les chutes du Niagara, mais aussi à les rejoindre dans un bar italien, où les habitués s'exclament « ici, nous sommes en Italie » et où une fillette dit, enthousiaste, qu'elle voudrait aller en Italie voir sa « nonna ».

Dans les voyages de retour, la recherche de l'origine est également un prétexte pour faire des nouvelles expériences et connaissances, pour se mettre dans la peau de quelqu'un d'autre, pour s'immerger dans un contexte inconnu, mais auquel on veut se familiariser. Les scènes quotidiennes de *Ciao Cirella* s'enchaînent avec des conversations informelles et des déplacements constants. Le réalisateur donne à la famille les souvenirs qu'il a amené de Strasbourg, tout le monde discute du mariage, la tante l'accompagne à la gelateria et à l'église, l'oncle, en voiture, parle des petits conflits de voisinage avec la communauté chinoise. Berthaud aborde à un certain point la question de la bonbonnière, d'abord avec toute la famille autour de la table dans le salon, puis dans la voiture avec le cousin qui l'a envoyé. L'auteur est alors surpris que face à sa bonne volonté d'apprendre les traditions, les autres commencent à rire, à ne pas prendre au sérieux ce geste : c'est juste un « souvenir » à envoyer à tout le monde, un « objet de décoration ». La signification du voyage est probablement ailleurs, elle réside non pas dans la cause, mais dans le processus de découverte, de rapprochement. Il y a également une touche d'humour dans le film, les gros plans de l'auteur-protagoniste dévoilant régulièrement les expressions de gêne et de désorientation de ce dernier,

entouré de ces grandes familles bruyantes. Une brève animation, en dessin animé, avec le réalisateur qui roule en vélo entre des bonbonnières géantes, désigne ironiquement le *leitmotiv* du film, et l'obsession intérieure de l'origine. Le récit avance de manière légère et chorale, sans une intrusion excessive de la voix off et sans aucun moment de vide. La deuxième étape, l'Australie, s'avère finalement être la dernière. La rencontre avec sa famille australienne, plus rapide mais peut-être plus touchante, grâce à leur accueil chaleureux et à la complicité instaurée avec ses petits cousins, provoque chez l'auteur une nostalgie de ses proches en France et une envie de fonder à son tour une famille. Parti découvrir son origine, Berthaud en a tiré l'essentiel, c'est-à-dire l'importance de créer une continuité, une solidité et une unité affective. Il décide alors de rentrer en France et de ne pas poursuivre son voyage dans la terre mythique d'origine, Cirella, « qui appartient au passé », dit-il en voix off. Au retour en France, il montre ses rushes de voyage à sa mère, le documentaire exhibe son mode réflexif, le reVISIONNAGE du voyage avec la famille étant une manière de se questionner sur le but ultime du projet, la formation d'un lien identitaire. Un lien familial consolidé par une transmission culturelle réussie, en fin de comptes : les séquences finales le voient cuisiner une recette de famille – des beignets italiens –, faire goûter le résultat à sa grand-mère et danser une tarentelle calabraise lors de son mariage.



**Ciao Cirella (Christophe Bertaud, 2011)**

Dans quelle mesure est-il possible réaliser un documentaire sur la reconstruction du passé familiale et sur la chronique de l'exil sans devoir forcément partir en voyage ? L'une des réponses les plus intéressantes est sûrement l'animation. En soulignant la riche production de courts et longs-métrages animés en France sur le thème de l'immigration, Sebastien Fevry fait remarquer la pertinence de ce binôme : « l'animation est une forme (ou une multiforme) particulièrement adéquate pour révéler l'état d'une mémoire parfois lacunaire et fragile, traumatisée par le choc du déplacement



et de l'exil »<sup>562</sup>. Selon le chercheur, le choix du cinéma d'animation pour le traitement des autobiographies diasporiques répond notamment aux exigences suivantes :

- Toucher un public plus large : le caractère pédagogique et la dimension divertissante des films animés s'adaptent à tous les publics, des plus jeunes aux moins jeunes.
- Innover sur la forme : l'animation se prête parfaitement aux ambitions du cinéma d'auteur, à cause du rapport plus personnel et solitaire entre l'auteur et la matière esthétique de l'œuvre, qui est particulièrement apte à la recherche formelle et expérimentale, typique aussi du cinéma interculturel.
- Exalter l'imagination : le documentaire animé est un medium idéal pour reconstruire visuellement le passé vécu et pour transposer le récit autobiographique, surtout en raison de sa capacité à « figurer la part d'investissement imaginaire que suppose la mémoire », son mouvement et sa fluidité, et tout ce qui serait plus difficile à tourner en prise de vue réelle, écrit Fevry<sup>563</sup>. Cependant, peut-on toujours parler de documentaire face à un film animé construit sur des matériels visuels apparemment éloignés de la réalité ? Afin de faire comprendre la pertinence du mode autobiographique dans l'univers de l'animation, Fevry rappelle alors le pacte référentiel de Lejeune, coextensif du pacte autobiographique, selon lequel le lecteur qui accepte la véridicité de l'énonciation reliée à une personne réelle, acceptera comme vrai tout le contenu de l'énonciation, même lorsque celui-ci semblera se distancier de la vraisemblable<sup>564</sup>.
- Faciliter l'universalisme : le dessin, qui atteint un plus haut degré de généralité qu'un film en prise de vue réelle, possède une visée plus universaliste, en favorisant une identification plus aisée des spectateurs internationaux aux figures dessinées<sup>565</sup>.

Dans notre corpus, l'animation est présente partiellement dans certains documentaires – par exemple dans *Ciao Cirella*, comme nous venons de voir –, mais constitue également la matière principale, et techniquement hétérogène, d'autres films, tels que *Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007), *Deyrouth* (Chloé Mazlo, 2010) et *Irinka et Sandrinka* (Sandrine Stoïanov, 2007). Commençons ici par ce dernier, les deux premiers étant plus utiles pour les arguments du dernier chapitre. *Irinka et Sandrinka* est un court-métrage animé de 16 minutes, premier film de Sandrine Stoïanov, Française d'origine russe. L'œuvre constitue un hommage à la famille russe de l'autrice,

---

<sup>562</sup> FEVRY Sébastien, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », in Marianne Bessy, Carole Salmon, (dir.), *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston, 2016, p. 9.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 26.

les Stoïanov, à travers le témoignage de sa tante, sœur de son père. Dans le but de réactiver cette mémoire familiale, la réalisatrice a recours à des matériaux visuels différents : le dessin animé, les archives des actualités historiques de l'URSS, et les photographies de famille (en noir et blanc ou en couleur), qui sont mises en mouvement et en contact avec les autres médias à travers des collages et des animations. Cette stratification de l'image correspond également à une stratification du récit mémoriel, qui se compose des souvenirs de la tante, des souvenirs – et avant tout de la rêverie – de la réalisatrice, et de supports divers, comme les archives et les photos. L'idée de stratification est aussi restituée par l'élément iconographique qui fait le lien entre les génériques de début et de fin et les transitions entre un chapitre et un autre : la matrioska. En tant que femme qui contient d'autres femmes à l'intérieur, la matrioska évoque bien l'importance de la généalogie, de l'interpénétration et de la continuité dans la relation transgénérationnelle au sein d'une famille. Mais revenons aux supports de la mémoire, car le film s'ouvre justement sur la voix off de la tante Irène (Irinka, en version russe) qui explique : « pour moi, mon père était une photo ». Pendant la conversation entre Sandrine (Sandrinka) et sa tante – un temps présent qui est représenté ponctuellement, par le dessin animé, pour figurer le contexte du tournage –, l'usage des photos devient essentiel afin de réactiver la présence des membres de la famille disparus. Du côté d'Irinka, les photos servent à commémorer les morts et à mieux remémorer le passé, du côté de Sandrinka, les photos ont une fonction plus épiphanique, de découverte, et se transforment en instruments visuels – les portraits étant des signes pouvant remplacer les sujets – utiles pour l'animation et la narration.



*Irinka et Sandrinka* (Sandrine Stoïanov, 2007)

Durant le développement de l'histoire, la conversation entre les deux femmes en voix off<sup>566</sup> constitue l'accompagnement sonore et le fil narratif constant du film. En même temps, une série de chapitres (qui ont le même thème musical pris de la tradition roumaine) portant sur les personnages et les événements principaux (Irinka, Sandrinka, le grand-père, le mariage, l'enterrement, etc.) marque l'illustration animée de ce témoignage oral. À corroborer le pacte autobiographique et référentiel, nous trouvons la dimension réflexive de certaines parties de leur dialogue qui aident aussi à situer le spectateur dans le contexte réel du tournage, comme lorsque la tante demande « je ne sais pas si c'est intéressant pour ton film » et la cinéaste répond « ah si, si, moi tout m'intéresse, tu sais ». Concernant l'univers esthétique, celui-ci doit évidemment beaucoup à l'iconographie russe, à la fois des fables populaires et de la période soviétique. L'image animée, souvent très chargée, colorée et baroque, se remplit de collages qui occupent tout l'écran en portions différentes jusqu'à l'arrière-plan. Par exemple, on aura la tête du grand-père (photo de famille) collée sur un cheval (dessin animé) qui s'échappe en premier plan du Palais d'hiver (image d'archive colorisée) sur le fond d'un train en course qui montre le voyage (autre image d'archive). La caméra se rapproche parfois des photos par l'effet d'un zoom, ou accompagne l'animation de ces figures photographiques et leur mouvement via le dessin animé, en démontrant une grande fluidité de passage, mutation et chevauchement entre les espaces diégétiques de la conversation présente, de l'imaginaire de l'enfance de l'autrice ou des souvenirs d'enfance de sa tante. Grâce au récit de cette dernière, la réalisatrice peut retracer la chronique familiale de l'exil de la noble famille russe des Stoïanov : le grand-père blessé pendant la guerre, qui a fui la révolution et a été emprisonné par les Roumains ; le père qui est parti étudier à Paris, qui a eu un mariage interdit, sans le consentement des familles respectives, et qui s'est remarié en France à la suite de la mort de sa première femme. La famille Stoïanov, comme de nombreux Russes de l'époque qui fuyaient les bolcheviques, avait des origines nobles et, même si son exil était dû à la guerre, sa condition était donc différente par rapport à celle d'autres exilés qui venaient dans la même période en France par exemple de Pologne, Italie, Arménie, et qui étaient issus de milieux généralement plus pauvres.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement est cependant de savoir comment, à l'intérieur de la mise en scène de ces récits diasporiques liés à l'origine, la subjectivité de l'autrice intervient en relation à son besoin de quête identitaire. Pour cela, il faut préciser que la protagoniste, vecteur de l'identification et de l'action, immergée dans cet univers animé russe, est toujours une petite fille. Néanmoins, cette protagoniste peut assumer deux identités différentes – à peine distinguables, à travers la longueur des cheveux et le style vestimentaire – : tantôt, pendant les séquences davantage

---

<sup>566</sup> La voix de l'autrice est l'originale, mais la voix de la tante a été reprise par une actrice à partir du texte de l'entretien réel.

associées à l'histoire personnelle de la tante, cette protagoniste est Irinka, tantôt, lors des séquences où le spectateur doit s'identifier majoritairement avec l'autrice, est Sandrinka. Toutes les parties où Sandrinka est la protagoniste, nous pouvons donc observer la tentative de l'autrice de s'approprier l'univers culturel de son origine russe et la mythologie familiale des Stoïanov. Dans le chapitre qui lui est dédié et dans le suivant, « Conte de fée », la petite fille, identifiable comme Sandrinka, libère toute son imagination attachée à ses rêveries d'enfance (et du présent, bien sûr) concernant les souvenirs familiaux. Elle évoque le silence du grand-père, qui n'était pas bavard et ne lui a jamais raconté son histoire, mais aussi son habitude de jouer du piano, et de fumer fréquemment. Le dessin animé montre alors la fille peindre un piano avec un pinceau et commencer à le jouer en faisant apparaître à chaque note des figures traditionnelles russes, qui dansent d'abord sur la partition et ensuite sortent du livre, en taille réelle, pour danser avec Sandrinka. L'objet fétiche du grand-père, le piano, devient une passerelle pour accéder à l'univers culturel de l'origine russe de l'autrice, avec ses musiques, ses costumes et ses danses.

Successivement, Sandrinka se retrouve à parcourir les paysages russes d'un livre de contes de fées (elle est la seule à rester en noir et blanc afin de se démarquer comme protagoniste, ainsi qu'à souligner sa non-appartenance complète à la fiction), et la caméra, à travers un zoom, accède également à l'intérieur du livre, en nous transportant dans l'imagination de la cinéaste. Sandrinka marche dans un décor aristocratique, une sorte de palais de la mémoire, dans un couloir qui représente la galerie des portraits familiaux. L'un de ces portraits, celui du grand-père, sort de son cadre et invite la petite fille à danser, qui, en assumant enfin un costume traditionnel coloré, entre encore plus dans ce monde fictif de l'origine. Cette mise en scène, valorisée par l'animation, met donc en exergue la ligne fragile qui sépare la mémoire et l'imagination, l'appartenance culturelle et la mythologie, le récit familial et la fiction d'une origine fantasmée. Le documentaire animé établit visuellement des relations exclusives entre des éléments très éloignés, dans le temps et dans l'espace, et permet une rencontre intime dans un univers imaginaire : c'est le cas de la dernière scène, où, à l'extérieur de la Gare du Nord parisienne qui signe l'union des parcours diasporiques de la famille Stoïanov, les deux protagonistes, Irinka et Sandrinka, se serrent dans les bras, tout en gardant leur allure de petites filles animées.



*Irinka et Sandrinka* (Sandrine Stoianov, 2007)

### 2.3 Le voyage de retour conjoint

Une autre option qui se présente aux réalisateurs diasporiques pour reconstruire le passé familial diasporique est celle d'accompagner leurs parents dans un voyage de retour conjoint dans le pays d'origine. Ces récits de retour réunissent donc, dans un seul film, ceux que nous avons défini comme les voyages de remémoration (pour la première génération) et les voyages de découverte (pour les descendants). Il s'agit en effet d'un projet filmique qui naît d'un projet de voyage et qui se traduit concrètement dans le genre du film-journal. Ce choix permet d'éliminer quasi entièrement le commentaire en voix off et de s'immerger dans un « voyage documentaire » dans lequel l'auteur découvre pour la première fois, surtout à travers les yeux du parent, les lieux du passé familial. En l'occurrence, dans les exemples de la filmographie française, les voyages de retour conjoint sont filmés en compagnie des pères des réalisateurs. Les deux films par lesquels nous commençons l'analyse de ce sous-genre lié aux portraits de famille, sont *Mon père d'Algérie* (Anaïs Kagny, 2008) et *Israël et mon père* (David Haddad, 2011). Ces deux documentaires ont plusieurs éléments en commun : tous les deux multiplient les images touristiques, rendent très ponctuelle l'intervention hors-champ de l'auteur, évitent l'emploi d'un opérateur et d'une équipe pour garder la complicité père-enfant, et comportent un moment de bilan de la journée, normalement le soir, relaté par le père.

*Mon père d'Algérie* (2008), premier et unique film d'Anaïs Kagny, est le journal d'un voyage en Algérie, à Souk-Ahras, organisé par l'association Les enfants de Thagaste pour tous les immigrés, Pieds Noirs et Juifs français, originaires de cette ville. La jeune réalisatrice accompagne son père pour l'occasion, qui a quitté son pays l'année de l'indépendance, en 1962, et qui depuis n'avait jamais remis le pied sur le sol algérien. Pour elle, c'est une première fois : « ce voyage pourra clore 45 ans d'exil pour ces déracinés et me permettre enfin de mettre des images sur des anecdotes familiales qui ont bercées mon enfance. À travers les témoignages de ses natifs, percer les secrets de cette ville mystérieuse que je ne connais pas mais qui résonne en moi comme un vieux souvenir », écrit-elle dans sa note d'intention sur le DVD. Le documentaire suit alors ce chemin commun, ce « pèlerinage » vers l'origine et ce qui est intéressant est le partage de la quête. Par les témoignages de ces autres exilés, par leurs émotions et leurs sensations qui ressortent en redécouvrant une partie de leur passé dans le présent, le film forme un portrait choral d'une véritable communauté diasporique. Toutes les familles qui voyagent ensemble dans le car cherchent la même chose : retrouver les souvenirs, les lieux, les maisons, les odeurs, les bruits et les couleurs de leur enfance algérienne. Une mémoire sensorielle fondamentale pour l'attachement à l'origine, comme nous le verrons notamment dans le prochain chapitre, mais qui n'a pas la même valeur pour les descendants, qui accompagnent leurs parents avant tout pour vérifier le rapport entre ce que nous avons appelé l'image préexistante et l'image trouvée. Mais la partie la plus importante pour le projet filmique est le focus sur la relation père-fille par le biais du rapport des deux à l'origine. Le parent devient non seulement un passeur de l'origine, mais aussi un miroir pour se comprendre, et un esprit nostalgique à aider dans sa remémoration, au contraire d'autres exilés qui ont subi par exemple un trauma et ne veulent plus évoquer de nouveau le lieu natal. Père et fille commentent ensemble ou avec les autres « pèlerins » les lieux visités, ou les albums de famille et les vieilles photos que l'on veut faire correspondre à la réalité actuelle. Le père cherche sa maison d'enfance dans le village de sa mère, puis le cimetière, et essaie de reconstruire cette cartographie nostalgique, pour enfin en parler avec sa fille le soir à l'hôtel, devant la caméra, comme dans une confession.

Le deuxième film, comparable au premier, un autre journal de voyage de 50 minutes, est *Israël et mon père* (2011). C'est le deuxième documentaire de David Haddad, franco-israélien, qui décide, à l'occasion d'un anniversaire du père, d'accompagner ce dernier dans un voyage de retour à la terre d'origine. Un intertitre remplace la voix off habituelle du début, et, encore une fois, la métaphore du pèlerinage revient à donner une signification mythique et quasi mystique au voyage : « 2007. Pour ses 64 ans, j'ai offert à mon père un pèlerinage en Israël. Avec moi ». Cependant, au lieu d'un « pèlerinage » spirituel ou du moins intime et personnel, il commence une interminable succession de visites des lieux les plus touristiques d'Israël – Tel Aviv, Jérusalem, Bethléem, le Tombeau des

Patriarches (les indications des lieux sont écrites en haut à droite de l'écran) – filmés dans une posture assez passive et descriptive. Les plans de transition, de rue, de transport, de paysage (avec les bruits de la voiture ou des passants) deviennent la matière principale du film et laissent très peu de place aux dialogues, aux échanges, aux commentaires, ou à tout autre élément inventif dérivant d'un choix de mise en scène. Suivi de près par la caméra amateur du fils, souvent en gros plan, le père glisse des brèves commentaires de circonstance concernant les taxis, les files d'attente, les détails d'organisation de l'itinéraire, sans jamais vraiment exprimer son ressenti, ses souvenirs et ses sentiments vis-à-vis de l'expérience. Même lorsqu'il est interpellé par une rare question hors-champ du réalisateur, dans un moment de détente ou lors du bilan du soir – « alors qu'est-ce que tu en penses ? » –, le père n'articule aucune véritable réflexion/confession utile à une analyse identitaire. Quel rapport ont le père et le fils ? Et avec Israël ? Et avec la France ? Sorte de cinéma direct sur Israël – à travers les images touristiques, émerge un tout petit peu également le thème de la militarisation du territoire –, le dispositif ne va pas au-delà du commentaire exhaustif final du père : « on a bien marché, on a bien visité, ça a été sympa, ça a été sincère, ça a été humain ». Cela démontre que le format du journal, en absence de voix off, d'une structure narrative réfléchie, d'images extérieures, risque de ne pas avoir le même 'effet' autobiographique (en termes de transmission d'informations, de réflexions, d'histoires, d'empathie) sans une mise en scène efficace, un montage plus adapté et des personnages un peu plus bavards. Et que donc cet 'effet' autobiographique, comme toute la qualité du film, dépend naturellement de l'usage du medium et d'une écriture consciente de soi et de l'image de soi.

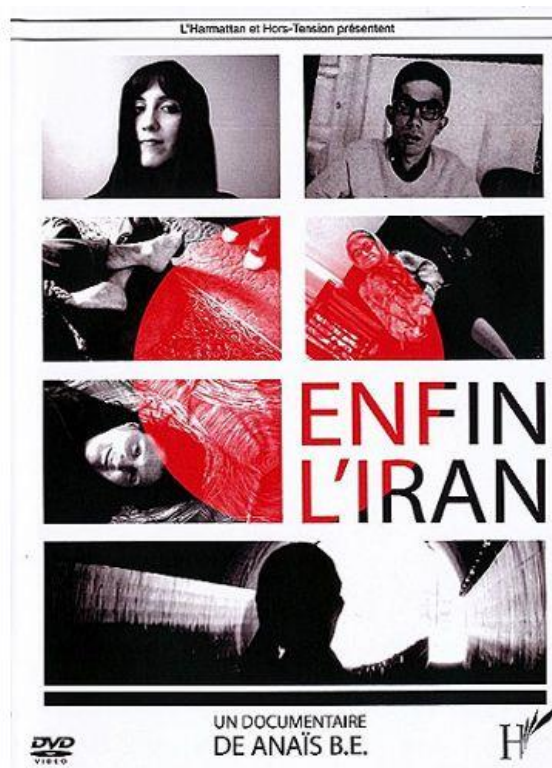
Similaire aux deux premiers dans la démarche, mais plus riche dans le contenu et dans l'esthétique, *Avec Ivan* (Philippe Crnogorac, 2004) est un autre journal de voyage réalisé en compagnie du père, cette fois-ci en direction de l'ex-Yougoslavie. Sa richesse majeure dérive de sa façon de mettre en réseaux les sources d'images et d'information. Au niveau visuel, Crnogorac intègre à son tournage itinérant dans le présent (une caméra épaulement tremblante, toujours en mouvement, avec un fort bruit d'ambiance), des photos de famille de l'enfance et de son premier voyage de retour, des films de famille réalisés lors des réunions familiales par son père en Bosnie, ainsi que des images d'un tournage précédent que l'auteur avait fait en 1996. Concernant le récit, le film aligne également plusieurs couches. Premièrement, les réflexions du réalisateur, en voix off, sur son origine : le manque de transmission de la part de son père – « enfant, je rêvais de ce pays et je ne comprenais pas pourquoi mon père ne voulait pas le partager avec moi » –, sa curiosité, et la « fierté » d'être « fils de Yougoslave ». Deuxièmement, toujours en voix off, l'histoire de ce pays, son pouvoir dictatorial, jusqu'à sa disparition : « on ne pouvait pas être d'origine yougoslave. Officiellement la nationalité yougoslave n'a jamais existé ». Troisièmement, le récit de son père, principalement relaté par le père lui-même durant le voyage : né dans un village bosniaque, mais

d'origine croate et avec un nom de famille monténégrin, il a été emprisonné pour avoir critiqué Tito devant un ami, et, après sa libération, il s'est réfugié en France. Une histoire personnelle qui alimente donc également une réflexion sur la censure, sur la répression du régime, et sur les réfugiés politiques. Quatrièmement, il y a naturellement le récit du voyage que père et fils font ensemble, entre Croatie et Bosnie, un moment de confrontation, de partage et de rapprochement. La caméra amateur nous amène *on the road* dans ce pays qui n'existe plus, filme illégalement et secrètement la douane et le dépassement de la frontière croate, suit les deux dans leurs déplacements dans les villes, les plages, et les cimetières. Le sens de cette expérience partagée est alors à chercher dans le renforcement du lien, non seulement dans une optique rétrospective de clarification du passé, mais aussi dans la construction d'un présent ensemble qui s'insère dans la continuité avec l'origine et avec l'histoire familiale.

Encore plus éclairants et plus riches résultent deux autres films-journaux qui représentent un voyage de retour conjoint, *Enfin l'Iran* (Anaïs Enshaian, 2010) et *Harat* (Sepideh Farsi, 2007). *Enfin l'Iran* est le premier film, d'une durée d'une heure et autoproduit, d'Anaïs Enshaian, franco-iranienne qui travaille surtout comme monteuse. Ce documentaire autobiographique, à l'esthétique amateur, exploite, au contraire des deux précédents, tous les instruments du journal : l'autofilmage, la dimension confessionnelle, l'intimité des regards-caméra, la complicité des dialogues spontanés, le compte rendu quotidien et progressif des changements d'humeur et des réflexions concernant le contexte environnant, l'« effet film de famille » dans les moments collectifs, etc. Un choix originel est en outre l'adoption, au lieu d'une voix-je, d'une 'voix-nous', incorporant la sœur dans l'énonciation subjective. Malgré le fait que la caméra soit toujours tenue par la réalisatrice, les commentaires in ou off des deux sœurs incluent réciproquement la présence de l'une ou de l'autre, en doublant l'expérience autobiographique. Le caractère d'hommage est déjà visible par la voix off du début (la seule, avec celle de fin), qui contient également l'idée de filiation, d'obsession de l'origine, d'inscription du récit dans un vécu familial et de naissance du projet filmique à partir d'un projet de voyage. Sur une séquence en noir et blanc dans le salon de leur appartement, où le père joue les percussions, l'autrice commence en style épistolaire : « je t'adresse ce film parce que je porte ton nom. Voilà une bonne quinzaine d'années que nous te harcelons avec cette idée de voyage. L'Iran est devenu une obsession, un débat sans fin, une sorte d'engueulade familiale un peu pesante. Tu décides finalement de faire le pas. On est en janvier 2007 quand tu nous annonces officiellement cette idée de voyage tous les quatre ». Une fois les problèmes de visa résolus (elle explique qu'ils ont attendu que la sœur obtienne les papiers – et on voit cette dernière devant un miroir essayer de mettre un voile), la famille au complet part en direction du pays paternel (la mère, qui part également, est française), d'où le père est absent depuis 29 ans. Déjà dans l'avion s'amorcent les confessions des



sœurs, qui ont peur de ne pas éprouver d'émotions à leur arrivée chez la famille inconnue : « finalement nous sommes des étrangers. Nous ne nous connaissons pas ». Le film passe en couleur, et la maison familiale iranienne offre un visage absolument accueillant : « la magie de la filiation est là ou tout simplement c'est inconscient, cet imaginaire sensible que nous avons construit au fil de ces années, loin d'elle, loin d'eux, ressort en une fraction de seconde », commente la voix off avec surprise. Ce rapport avec l'origine, cultivé à travers la figure paternelle et canalisé dans l'« imaginaire sensible » des descendantes, se matérialise tout de suite dans les sourires de la famille rencontrée. Un sentiment de trouver un nouveau « chez soi » qui naît de la correspondance positive de l'image préexistante et de celle trouvée. Au moins, celle-ci est la première impression de l'autrice, le journal reportant toujours un changement constant des états d'esprit. Le père embrasse la grand-mère – « je t'avais promis que je serais venu avec les enfants » –, mais face à l'incompréhension linguistique des filles, la vieille dame s'exclame, en faisant rire tout le monde : « tu ne leur as pas encore appris à parler farsi ! ».



*Enfin l'Iran* (Anaïs Enshaian, 2010)

De manière générale, *Enfin l'Iran* est l'un des films les plus comiques de notre filmographie, puisqu'il laisse transparaître, en direct, toute la complicité familiale : la caméra n'hésite pas à filmer le père qui entre dans la chambre en faisant une drôle de danse en slip, à enregistrer les blagues des sœurs pendant les visites à l'extérieur, leurs petites mises en scène devant l'objectif, les rires à voix hautes de la réalisatrice hors-champ. Le documentaire prend en compte une multitude de situations,

telles que les visites en ville, les repas en famille, les coupures de courant, les chansons jouées tous ensemble, les clips musicaux qui passent à la télévision iranienne. Les commentaires au pluriel de la 'voix-nous' des deux sœurs sont nombreux et toujours adressés à la caméra sur un ton confidentiel et confessionnel (quand la sœur parle à l'autrice, elle regarde forcément l'objectif) : « papa sans le vouloir nous a pas mal transmis », ou « nos attentes sont grandes et le mythe de ce pays originel s'est bâti petit à petit dans nos têtes ». Si l'autofilmage reste rare, c'est notamment la sœur qui finalement véhicule les ressentis communs et devient la voix et le corps du film. La caméra la filme de très près et dans tous les moments intimes, en train de se réveiller le matin, de manger à table, de se maquiller devant le miroir, de choisir des vêtements pour un mariage. La question du corps prend un sens identitaire, non seulement pour sa visibilité dans tout discours esthétique (les sœurs parlent même des boutons sur leur visage et les filment), mais aussi par rapport aux habitudes vestimentaires, car si les deux se montrent d'abord conciliantes et amusées face aux codes stricts iraniens, elles sont ensuite de plus en plus fatiguées par les interdictions. Le film prend effectivement un tour plus politique en virant graduellement vers le malaise de la famille en voyage, en raison des limites visibles de la liberté personnelle de chacun à l'intérieur de ce pays. La réalisatrice explique que, même s'ils sont gentiment invités par toute la famille, ils restent toujours enfermés dans les maisons et ils ne peuvent jamais sortir. Commence alors la nostalgie de la France et la prise de conscience des libertés auxquelles ils sont habitués : « qu'est-ce qu'on a de la chance d'être en France... », chuchote la sœur pendant un dîner au restaurant. Seulement les enfants semblent démontrer une véritable insouciance en Iran, alors que l'humour des deux sœurs devient de plus en plus sarcastique : « même si nous savourons chaque instant, nous ne nous sentons pas vraiment à notre place. Notre défense, l'humour, plutôt sarcastique ». Dans un moment intime avec la sœur au réveil dans la chambre, apparaît sur l'écran un intertitre d'autocensure qui remplace les mots critiques exprimés par la jeune fille : « autocensure faite sur place par peur de se faire prendre...En bref, elle critiquait très sévèrement le régime ». À travers cette stratégie, le spectateur sort de l'« obscénité de l'intimité » qui a pu s'instaurer dans toutes les scènes privées, et se fait complice de leur condition, impliqué dans ce sentiment de persécution lié au contrôle politique. Le père semble aussi désorienté et avoue ne plus s'identifier avec ce contexte culturel : « je suis d'un autre monde. Tous ces rituels, j'arrive plus... ». Dans les rares visites à l'extérieur, il a des difficultés à reconnaître les rues, même dans son vieux quartier d'enfance (Téhéran a eu effectivement une transformation urbaine parmi les plus rapides au monde). Le documentaire nous plonge dans un mariage luxueux, très chargé de décorations, de musiques et de danses et avec des moments très codés dédiés aux photos et aux vidéos, mais le ton de l'autrice devient moins participatif et un peu plus détaché.

À l'heure du départ, le bilan est partagé, la sœur est à la fois contente et triste, la mère est aussi un peu mélancolique, mais ravie qu'« un lien soit établi avec la famille », car elle a toujours senti envers le côté iranien qu'il s'agissait d'une relation non accomplie. Le père est toujours filmé en train de pratiquer du yoga. En plein style amateur du journal, la caméra est souvent posée sur la table ou sur les cuisses, en contreplongée, là où le confort est majeur pour un tournage flexible et réactif. L'image tremble, le son n'est pas tout le temps clair. Le journal nous fait ressentir la proximité et la présence physique des personnes impliquées dans ce tournage : la grand-mère, qui pleure au moment de dire au revoir, sort partiellement et accidentellement du cadre, la caméra lui coupe la tête et fait un plan debullé, pour être enfin oubliée quelque part par la réalisatrice qui est en train de l'embrasser. La spontanéité de ce geste consolide l'« effet film de famille », par lequel le spectateur finit par rejoindre la « vision familiale » dont parle Esquenazi. Complicité et identification provoquées par la proximité des corps et des sons, par l'empathie envers les sentiments de chaque personnage, par la complicité établie par l'humour et enfin par la référence politique à l'impression d'enfermement que la plupart des spectateurs auraient ressenti. La voix off finale, qui reprend celle du début en forme de lettre, s'adresse encore au père, pour lequel ce film-hommage a été pensé : « on a finalement fait un film sur toi. Tout cela m'a aidé à mieux te comprendre. Comprendre ta difficulté à nous y amener, revenir pour à nouveau repartir. Merci pour nous avoir enfin permis de passer un temps si précieux avec notre grand-mère, avec tous ces gens. Oui tu es dans notre monde, tu es dans tous ces mondes et c'est ça qui fait ta force ». Avec ce commentaire, les filles expriment leur admiration envers une figure parentale qui assume plus clairement les traits d'un homme en exil, capable d'une médiation constante entre ses deux univers d'appartenance. Sur un ton à nouveau léger, le plan final, en noir et blanc comme la séquence d'ouverture, clôture le film sur les silhouettes des parents qui dansent dans un tunnel, en se dirigeant vers la sortie, en plein contraste de lumière, et vers un générique chanté par leurs voix. La force du père, et aussi celle du film, repose ainsi sur le fait de faire allusion à une crise identitaire liée à l'entre-deux du migrant, tout en la neutralisant par un rire et une légèreté contagieuse, transmise aux enfants, et par une capacité de communication affective confiée à une variété d'instruments – la voix, le corps, les blagues, la danse, le chant, et, sûrement, ce voyage .

Le dernier film-journal focalisé sur le voyage de retour conjoint s'appelle *Harat* (2007). La réalisatrice, Sepideh Farsi, est la plus connue parmi les cinéastes mentionnés jusqu'à présent dans cette thèse (exceptée la carrière photographique de Patrick Zachmann), à cause de son travail contestataire envers l'Iran, pays qu'elle a quitté quand elle avait 19 ans, pour commencer des études d'art à Paris. Dès son premier documentaire, *Le monde est ma maison* (1998), elle a traité de la diaspora iranienne, qu'elle a aussi abordé dans le film de fiction *Le voyage de Maryam* (2003), avant

de filmer la ville de Téhéran avec un portable dans *Téhéran sans autorisation* (2009) et de revenir à la fiction pour mettre en scène les révoltes des étudiants iraniens dans *Red Rose* (2014). *Harat* est son documentaire autobiographique, un « carnet de voyage » qui met ensemble quatre générations différentes : l'autrice (iranienne), sa fille (française) et son père (iranien) partent à la recherche des traces du grand-père (afghan) dans un *road-trip* entre Iran et Afghanistan. Il ne s'agit donc pas de la découverte de la part de la seconde génération du pays d'origine de la première génération, mais plutôt d'une quête conjointe d'une origine encore plus lointaine de la famille. Le film commence par la demande d'autorisation de tournage au Consul Général de la République Islamique d'Afghanistan. La caméra subjective et tremblante de Farsi montre la salle, le dossier à signer et son passeport iranien, des images qui font comprendre tout de suite à la fois l'intention du voyage et la difficulté du projet de tournage. L'objectif de l'œuvre est de toute façon explicité peu après dans une séquence en voiture, lorsque la réalisatrice, au lieu de commencer avec la classique exposition en voix off, préfère déléguer la tâche à sa petite accompagnatrice, sa fille, qui, sollicitée par la mère hors-champ, explique qu'elles vont « voir papy » et « faire un film ».

De manière originale, le dispositif choisit en outre de représenter le voyage avec un montage fragmenté entre les prises de vue de la caméra de l'autrice (DV Cam) et celles de la caméra de poche de sa fille (qui, cependant, n'intervient qu'occasionnellement). Comme pour les sœurs d'*Enfin l'Iran*, la différence lorsque l'on filme quelqu'un que l'on connaît très bien est marquante. Les deux caméras sont complémentaires et complices l'une avec l'autre, en démontrant un regard intime et une interaction continue : la fille filme son doudou, un petit lapin, leur « passager clandestin », la mère filme la fille qui fait des grimaces devant l'objectif. Des fois, la réalisatrice filme sa fille qui est en train de la filmer à son tour avec son portable, et les images se confondent les unes après les autres, par des mouvements libres et réciproques. Même s'il y a une confusion au niveau esthétique et de clarté de l'image – la définition dans les scènes nocturnes est par exemple très basse et l'éclairage sous-exposé –, celle-ci ne nuit pas à l'œuvre. Au contraire, les images floues et tremblantes rendent compte du caractère aléatoire du tournage et de ses difficultés pratiques, et, comme dans *Enfin l'Iran*, la présence d'une complice, d'autant plus une enfant, confère un ton plus léger au film, qui intègre des moments de jeu et de rire, ou des détails chargés d'émotions, comme la voix de la fille qui chante. Le spectateur vit le moment présent, de manière la plus proche possible des personnes derrière et devant la caméra. Ensemble, mère et fille parlent surtout en persan. Dans l'avion elles commencent à partager avec la caméra leurs attentes, en se demandant par exemple si en Iran il y aura du soleil, et dans la séquence successive elles arrivent à l'aéroport iranien pour rencontrer le « papy ».

Comme le journal l'impose, Sepideh Farsi filme le plus possible, prend des 'notes' visuelles ; parfois on la voit reflétée dans les miroirs, mais elle s'autofilme vraiment pour la première fois à la

gare de Téhéran, pour ajuster son foulard. Un acte qui non seulement atteste de l'inclusion de tous les gestes amateurs de filmage, mais qui témoigne aussi de son souci (et son devoir en l'occurrence) de reprendre les habitudes et les coutumes culturelles de son pays d'origine. La cinéaste multiplie les rhétoriques de la subjectivité, afin de laisser transparaître ses exigences personnelles artistiques et affectives. En absence de voix off, elle compte sur le dialogue avec sa fille pour affronter la question identitaire et pour combler des parties narratives. Dans le premier cas, nous pouvons citer la séquence où la réalisatrice demande à sa petite fille d'où elle vient. D'abord elle ne sait pas quoi répondre, elle dit Iran, puis France, au regard interrogatif, ensuite sa mère lui répond « je ne sais pas moi, à toi de le dire », et enfin la fille dit « je suis française, puisque je suis née là-bas ». Dans le deuxième cas, une belle séquence filmée dans le train en route pour Machad (la ville de sa famille) fournit au spectateur les informations qui lui manquaient pour avoir une idée plus claire du tableau familial. En voix hors-champ, Farsi raconte, sur un ton enfantin et ludique, l'histoire de leur famille à sa fille, qui, allongée sur le siège du train, collabore au récit, en devinant les noms et en souriant à la caméra. Son grand-père a quitté l'Afghanistan pour s'installer à Machad, en Iran, avec sa famille ; la réalisatrice est née à Téhéran, mais, encore jeune, est partie à Paris, où elle a rencontré son mari et a donné naissance à Darya (la fille). Cette séquence vaut peut-être plus qu'un pacte implicite de vérité autobiographique : la légitimation du récit vient de la confirmation et de la participation de la fille, de ses paroles, ses gestes, ses regards et ses expressions. La 'vérité' du journal est dans les vides et dans l'attente : le train qui traverse les paysages iraniens explorés et appropriés par la caméra de l'autrice, le père qui joue de l'harmonica et qui s'amuse avec la petite fille, les bruits des lieux qui immergent le spectateur dans la sensorialité du voyage. Les textes signalent simplement les temps et les lieux : « Machad, gare centrale. Jour 6 ». Il n'y a pas de musiques extradiégétiques, mais seulement diégétiques (les personnages qui chantent).

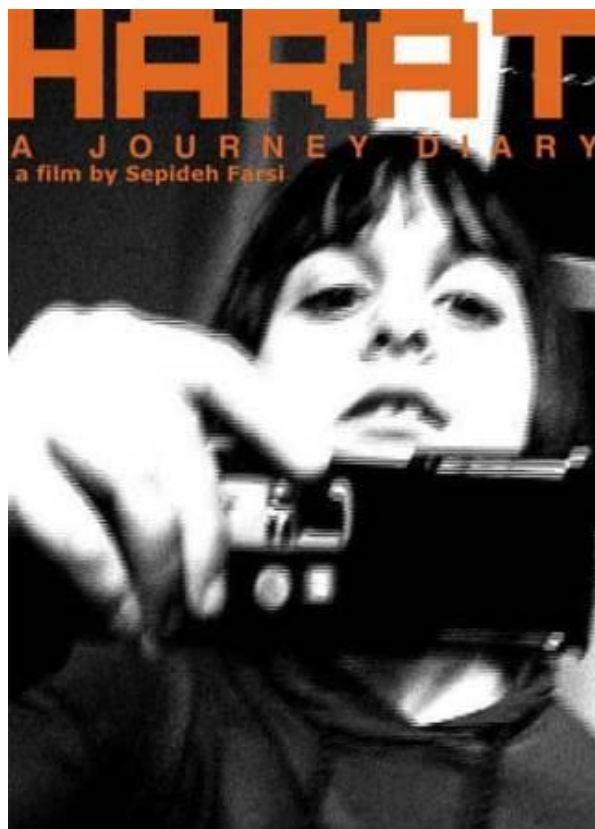
Le documentaire avance selon les axes typiques du genre autobiographique diasporique analysé dans cette thèse. Durant les retrouvailles avec une partie inconnue de la famille, la remémoration collective est réactivée par le rituel de l'album de famille, où chaque photographie assume l'objectif de la reconstruction d'une situation précise, d'un contexte et même d'une vie entière. Dans la ville, la recherche des lieux d'enfance du père s'avère infructueuse, puisque la vieille maison familiale s'est transformée en siège institutionnel (où l'accès de la caméra est interdit) et beaucoup d'endroits conservés en mémoire ont disparus. Le présent engloutit le passé, en tournant les souvenirs en des images introuvables, en des traces mnémoniques qui n'ont plus de correspondance dans le réel. Le documentaire ne manque pas non plus de dimension réflexive, grâce à la participation chorale de la famille et particulièrement encore une fois de celle de la fille. Même si la cinéaste prend de temps en temps la parole hors-champ, principalement elle guide le film de

manière indirecte (on perçoit très bien sa présence derrière la caméra, son regard vers ses proches, ses mouvements de zoom vers sa fille, son père ou les paysages). La protagoniste est visiblement sa fille, qui fonctionne aussi comme un rappel des intentions et des étapes du film. Dans une scène de déplacement en taxi, par exemple, elle fait le point sur le tournage : « ce film est sur le père de papy. C'est pour ça qu'on est à Machad... ». En adoptant le point de vue de la mère, elle finit même par jouer le rôle de la réalisatrice et par diriger les 'acteurs' avec des consignes bien pertinentes : « il faut que tu restes naturelle. Il ne faut pas faire le clown », « ne fais pas attention à la caméra. Fais comme si elle n'était pas là. Vis ta vie », conseille-t-elle à sa tante, tendue devant la caméra. Effectivement, la complexité du tournage et la question de l'autorisation à l'image ne concernent pas seulement les endroits publics, mais aussi les membres de la famille. Une autre femme de la famille (les retrouvailles continuent) refuse d'être filmée lorsqu'elle parle. Elle pensait qu'il s'agissait de prendre une photo ou des notes de son témoignage, mais pas une vidéo, explique-t-elle durant une conversation dans son salon. Il y a des malentendus, les témoins explicitent les conditions de leur présence devant la caméra, mais la cinéaste filme (et garde au montage) même les moments où les personnes disent qu'elles ne veulent pas être filmées. La méthode autobiographique, et encore plus celle du journal, est omnivore, n'épargne rien et personne, tout devient matériel puisque tout vient en contact avec la réalité du sujet et avec la réalité du tournage.

Dans une autoethnographie ou dans une « ethnographie domestique », se pose aussi, dès qu'il y a un public potentiel, le problème du tabou, de l'éthique du filmage, du 'non-représentable'. D'où l' 'impossibilité' de filmer la mort, la torture, la souffrance physique, l'humiliation, ou bien le sexe. Quelles limites, cependant, faut-il établir aux images de la vie intime des autres, qui sont le cœur des portraits, mais qui peuvent ne pas respecter la volonté de la personne concernée ? Peut-on filmer sans le consentement de l'intéressé et garder ces images ? Saisir à tout prix les aspects les plus secrets, cachés, intimes et refoulés de soi et des autres est-il vraiment l'un des moyens nécessaires du dispositif autobiographique pour questionner les rapports privés ? Faut-il ignorer les différences relatives à la prise d'image dans les contextes des pays d'origine ? Comme nous sommes en train de le voir et comme nous le verrons encore dans cette filmographie, les cinéastes sont souvent confrontés à des obstacles de tournage, mais cela n'arrête pas un certain voyeurisme omniprésent fourni par la caméra et par la mission documentaire. Le réalisateur, à l'aide de son appareillage, a conscience de pouvoir enregistrer tout ce qui l'entoure et de le canaliser vers ses intentions énonciatives, en raison de deux éléments principaux. Premièrement, l'autolégitimation dérive du lien familial et diasporique : le cinéaste qui revient dans son pays d'origine n'est pas dans un statut totalement extérieur au contexte, et, à cause de son appartenance à ce dernier, il est éthiquement plus légitime que d'autres à filmer les membres même inconnus de sa famille et/ou des situations internes au pays.

Deuxièmement, l'autolégitimation est aussi due au projet filmique en soi : voyage et tournage sont strictement interdépendants, et tout élément devient utile au discours de l'auteur sur sa vie et sur son entourage. Garder au montage les images par exemple d'un refus de tournage représente du point de vue de l'auteur : une 'vérité ethnographique', apte à restituer au spectateur la réalité socio-culturelle du contexte ; une 'vérité documentaire', qui rend compte des conditions de tournage ; une 'vérité autobiographique', qui montre les relations interpersonnelles présentes dans la vie du réalisateur. Bien évidemment, cette autolégitimation n'est pas toujours évidente, et, comme nous l'avons vu dans *La mémoire et la mer*, certains cinéastes sont plus soucieux que d'autres par rapport à leur 'droit' à filmer les autres et le pays d'origine. Toutefois, nous pouvons sans doute constater que dans les documentaires autobiographiques diasporiques cette voracité du regard, et ses modes d'embrasser plus ou moins la réalité en tant que profilmique, est un important révélateur des manières dont l'auteur se perçoit lui-même dans ses relations aux autres, aux lieux et à son origine, et dans le lien entre le travail identitaire et le projet cinématographique.

Au-delà des refus individuels de tournage, dans *Harat* les interdictions concernent avant tout des lieux institutionnels, où la caméra n'est pas la bienvenue à cause des ordres gouvernementaux/militaires. Arrivées à la frontière afghane, Farsi dit à sa fille, pour la première fois en français : « baisse la caméra, vite ! ». La boulimie visuelle de la caméra-« machine péripathétique » embrasse tout, mais notamment, comme le rappelait Naficy par rapport au cinéma « accentué », des lieux de passage : douanes, trains, aéroports, gares, avions, bureaux administratifs, hôtels, paysages entrevus depuis la voiture, tout rentre dans le carnet de voyage. À la fin du film, nous sommes à « Herat. Vieux Bazar, Jour 10 », dans la ville d'origine du grand-père. La petite fille essaie des habits traditionnels au bazar, puis un tchador. La rencontre finale est celle avec une cousine du père, qui les accueille chaleureusement une fois le lien familial découvert, car les membres d'une famille se reconnaissent rapidement à travers la descendance d'un ancêtre commun. Finalement, au bout du chemin, le documentaire décide d'abandonner la recherche des traces du grand-père et de sa maison. Sans prétendre reconstruire véritablement l'histoire familiale, le film se termine sur une réflexion universelle, lors d'une visite à l'école du quartier de la cousine, une vieille construction avec un puit assez profond. Sur un fond noir final, la réalisatrice utilise pour la première fois la voix off afin de livrer un message concernant la quête de soi par l'intersubjectivité. En profitant de la métaphore du puit et de l'égaré collectif, elle conclut : « tous les puits du monde se rejoignent. Un chemin dans les profondeurs les relie les uns aux autres. Comme les mailles d'une chaîne. Et il faut chercher dans ces puits, pour en trouver un par lequel remonter à la surface. J'ai fait le tour des puits du monde. Tous sont pleins d'hommes. Nous sommes tous égarés dans ces puits. Et on doit continuer à chercher jusqu'à ce qu'on se retrouve ».



*Harat* (Sepideh Farsi, 2007)

Concluons en revanche ce paragraphe avec un documentaire qui ne correspond pas tout à fait au sous-genre que nous venons de décrire, mais qui inclut, de manière partielle mais décisive, le passeur de l'origine dans le voyage de retour de l'auteur. Nous parlons de *La Vierge, les Coptes et moi* (2011), premier long-métrage du franco-égyptien Namir Abdel Messeeh, et le passeur en question est cette fois-ci la mère du réalisateur. Dans ce film il ne s'agit pas d'accompagner le parent dans un voyage nostalgique dans son pays, mais de le faire revenir là-bas afin d'aider l'accomplissement du projet filmique et de la réconciliation familiale. À travers un dispositif méta-cinématographique qui flirte avec la fiction, cette œuvre met en scène avec humour la tentative d'un film que le réalisateur serait en train de faire en Egypte à propos des apparitions de la Vierge dans les lieux sacrés de sa communauté d'origine maternelle, les Coptes égyptiens. Une première partie du documentaire est dédiée à la genèse et à la pré-production du projet du film dans le film, alors que la deuxième partie expose la réussite du tournage à la suite d'innombrables négociations et péripéties. Dès le prologue, l'emploi de l'humour est visible : sur un montage de photos de famille, l'auteur affirme qu'en tant que descendant de ceux qui se considèrent comme les « vrais Egyptiens » (les Coptes étaient présents en Egypte avant la conquête islamique et résistent fièrement comme minorité chrétienne), quand il était enfant il était « persuadé d'être le petit fils de Tutankamon ». Cette phrase est dite, en montrant une vieille photographie de lui-même enfant assis sur une pyramide, par une voix off qui continuera sur un ton léger et enjoué, accompagnée par une musique plutôt gaie et dynamique. Au contraire



d'*Enfin l'Iran*, où l'humour est notamment déclenché par les réactions spontanées des personnages du journal, dans *La Vierge, les Coptes et moi* l'humour est construit par tout l'ensemble du dispositif, de l'écriture à la postproduction. Il faut rappeler que l'humour est un élément de plus en plus recourant dans le documentaire contemporain et encore plus dans l'autobiographie, notamment sous la forme de l'auto-ironie comme nous l'avons expliqué par rapport à *Distance*. Dans le cas de *La Vierge, les Coptes et Moi*, en l'occurrence, l'humour représente une condition structurante du film, car la fausse naïveté exhibée par l'auto-ironie du documentariste – mis en scène dans son ambition dépourvue de toute cognition pragmatique et logistique – est une stratégie rhétorique qui sert à former des obstacles rocambolesques à l'intrigue et à accentuer l'identification du spectateur. Une identification au protagoniste-auteur qui va au-delà de l'empathie, pour assumer toutes les nuances du terme anglophone de *sympathetic*, comme disposition à la sympathie, à la compréhension, à la compassion et à la bienveillance.



*La Vierge, les Coptes et moi* (Abdel Messeh, 2011)

Les obstacles humoristiques accumulés tout au long de la narration exaltent davantage la tendance, déjà spécifique du genre, à la non-définition, à la fragmentation et à l'inachèvement. Tout le processus de création mis en abyme, grâce à l'aspect méta-documentaire et auto-ironique, s'avère une vraie aventure, qui, comme tous les « voyages documentaires », mêle réflexivité et accidentalité. Le projet du film dans le film est suivi depuis sa conception : dans le prologue, le réalisateur (toujours présent à l'écran) montre le moment où il a eu l'idée du documentaire, c'est-à-dire lorsqu'une amie de sa mère est arrivée à la maison avec une vidéocassette dans laquelle la Vierge est supposée apparaître sur le clocher d'une église copte en Egypte (et le cri de surprise de la mère le confirme). La première partie du film est ponctuée par la pression du producteur, figure symbolique de la limitation du processus créatif, qui, intervenant exclusivement au téléphone, reste un personnage

appartenant au hors-champ. Ses coups de fil sont un rappel des préoccupations classiques du métier, liées au titre (l'instant où sur l'écran on voit apparaître le titre du film, le producteur se plaint du fait que l'on ne comprend pas s'il s'agit d'un film sur les Coptes, sur la Vierge ou sur lui), aux dépenses, aux déplacements, à l'avancement du tournage. Et en effet, un autre empêchement est constitué par la difficulté des repérages, car l'auteur, plongé dans le chaos du Caire, ne trouve pas assez de matériel ni de témoins concernant les apparitions de la Vierge. Mais l'élément le plus humoristique et le plus intéressant est sûrement le rapport de Messeeh avec sa mère. Le personnage qui est censé incarner le passeur de l'origine est en réalité celui qui semble lui faire le plus obstacle. Autour de la table, au téléphone ou bien sur Skype, la mère n'hésite pas à expliciter frontalement sa désapprobation et son mécontentement face aux idées du fils-cinéaste et au projet du film en général, mais ses commentaires brutaux – « c'est un film de merde » – et son attitude sévère ne peuvent résonner tout au long de l'œuvre que comme un ultérieur élément d'humour. Depuis la première conversation avec le fils par rapport au tournage, la mère précise tout de suite un point important : « reste surtout loin de ma famille ». Cet avertissement témoigne d'une pudeur assez commune chez la première génération issue d'un milieu d'origine pauvre, qui peut avoir honte de rendre public l'image humble de l'appartenance de laquelle elle s'est détachée avec tant d'efforts. Cependant, comme nous le disions en relation à l'autolégitimation, le domaine du visible est le métier du cinéaste, qui ne peut que se servir de sa caméra pour sa mission documentaire de rapprochement de l'origine. La réponse du fils s'insère ainsi dans sa volonté d'appropriation et d'inclusion communautaire : « c'est aussi ma famille, si je veux les filmer, je les filme ».

C'est alors face à l'entêtement de son fils vis-à-vis du voyage de retour que la mère assume dans la deuxième partie du film, celle du tournage, le rôle de passeur de l'origine, de personnage acolyte, et quasiment de *deus ex machina*. Son intervention, d'abord à distance et ensuite sur place, dans son village natal où le réalisateur se rend pour son film, est effectivement décisive pour la résolution des obstacles. Elle ne prend pas seulement, grâce à son passé de comptable, la place du producteur (qui renonce au projet vers la moitié du film), mais se charge également d'une part importante de l'organisation du tournage. Revenons donc au film dans le film : découragé par l'échec de ses repérages au Caire, Messeeh décide de partir à Om Doma, le village maternel, afin d'interroger la famille sur la question des apparitions de la Vierge. La voix off nous explique que son éloignement de cette partie de la famille avait été causé notamment par sa « perte de la foi », qui l'avait amené à effacer son appartenance religieuse de sa carte d'identité. Geste perçu comme une désaffiliation nette par les autres membres Coptes. Or, le voyage de retour de l'auteur signe le point de rencontre entre l'autoethnographie et l'ethnographie domestique. Du côté autoethnographique, le discours identitaire s'arrête avant tout sur le processus individuel du cinéaste, qui cherche sa dimension personnelle dans

le contexte d'origine. Sa mission cinématographique a déjà fait preuve de vulnérabilité, en raison de toutes les hésitations, les critiques et les doutes introduits dans le parcours de production, mais, confrontée à la situation trouvée en Egypte, elle se teinte également de culpabilité. À Om Doma, Messeeh essaie de rattraper le temps perdu et de devenir plus proche de sa famille, notamment avec sa grand-mère et avec son cousin du même âge. Ce dernier lui montre son travail quotidien dans les champs – on les voit passer du temps ensemble et se promener au coucher de soleil –, et il finit par représenter le pont affectif nécessaire pour construire une identification possible ce contexte inconnu. En ceci, le cousin endosse le rôle d'un alter ego électif. D'où la culpabilité de l'auteur : devant la prise de conscience de la pauvreté et de la précarité des jeunes de sa famille qui vivent « jour après jour », le réalisateur comprend la casualité du destin et la chance de l'émigration de sa mère. Cela se traduit dans la classique hypothèse des sujets diasporiques qui se projettent dans une vie parallèle dans le pays d'origine : « si je n'avais pas été élevé en France, je serais certainement comme Yasser à travailler dans les champs. Et je ne vois pas comment je mériterais une meilleure situation que lui ».

De l'autre côté, l'ethnographie domestique s'exprime dans la conséquence de cette réflexion. Car afin de réparer à cette culpabilité intrinsèque et à l'éloignement de l'origine, ainsi qu'à l'échec du film dans le film, le réalisateur implique sa famille et le village entier dans son tournage sur la Vierge. Le voyage de retour, l'interrogation identitaire, la reconstruction mémorielle, le besoin de connaissance et de rapprochement, tout cela fait partie d'une sorte de dette envers l'origine avec laquelle le sujet diasporique a l'impression de naître : le caractère généalogique de l'origine peut susciter une volonté d'apporter quelque chose à la terre d'où il est né et où ses parents/ancêtres sont nés. L'apport de Messeeh est naturellement son art cinématographique : dans un esprit social et festif d'événement collectif, le tournage du film dans le film devient un grand *re-enactment* de l'apparition de la Vierge de la part de tout le village. Si d'abord la présence de la caméra et de l'équipe s'avère invasive dans l'environnement familial – sa tante lui demande de l'argent pour la robe achetée, son cousin lui dit vouloir apparaître à la télévision française –, ensuite l'apparat cinématographique arrive à favoriser le rapprochement – on voit le réalisateur expliquer à sa grand-mère comment il est en train de mettre en place le microphone. C'est là que nous revenons à l'importance de la mère, puisque, en qualité de nouvelle productrice, elle vient aider financièrement et au niveau organisationnel. En qualité de membre de la communauté Copte et du village, elle a en effet, beaucoup plus que son fils, les connaissances culturelles pour servir d'intermédiaire avec la population locale.



*La Vierge, les Coptes et moi* (Abdel Messeeh, 2011)

Il s'instaure alors une complicité efficace : la mère-productrice coordonne les figurants, négocie avec le clergé et mobilise une équipe entière formée aussi par des habitants musulmans (l'Islam reconnaît l'existence de la Vierge) ; le fils-réalisateur dirige le casting pour le rôle de la Madone, et enseigne aux autres des techniques de tournage et de postproduction. L'ethnographie domestique agit sur le terrain d'observation en le muant en 'scène', la scène d'une performance collective. Comme le dit l'évêque du village, cette apparition arrive donc comme une « bénédiction » : le tournage, grâce à la fiction du *re-enactment*, à l'imagination du réalisateur et à sa volonté de réconciliation, au flux solidaire de cohésion et d'affiliation, se transforme en un miracle très humain. Toutes les stratégies rhétoriques, depuis le début du film, contribuent alors à ce *happy end* cathartique, où tout ce qui semblait impossible (l'idée du film, le voyage, la production, le tournage, l'apparition, le rapprochement avec la famille, la collaboration entre Coptes et Musulmans) devient possible. L'illusion cinématographique fait le reste : à la fin de *La Vierge, les Coptes et moi*, une grande projection du film dans le film voit la participation de tous les habitants du village, qui assistent enchantés par la magie de l'apparition de la Vierge – une petite fille suspendue avec une corde devant l'écran vert changé en postproduction – et de leur travail ensemble.

## **2.4 Hommages au féminin**

Dans ce paragraphe, l'attention sera posée sur cinq exemples de portraits de famille qui se concentrent notamment sur un hommage des cinéastes à une femme de leur famille – mère, grand-mère, sœur. Ces films font partie des portraits de famille et ont la particularité de s'aventurer spécifiquement dans un univers féminin qui est bien présent dans les documentaires

autobiographiques diasporiques en France, même s'il n'est pas intégré dans un discours filmique mettant en avant explicitement les approches de genre. Les quatre premiers documentaires traitent des origines algériennes, une majorité qui sans surprise s'impose globalement sur tout l'ensemble du corpus, étant donné que l'Algérie est à la première place parmi les pays de provenance des immigrés en France. Le dernier film fera en revanche référence, de manière beaucoup moins frontale, à la Pologne, pays, comme nous l'avons vu dans le paragraphe historique du début, à être parmi les premiers, à côté de l'Italie et de la Belgique, à commencer une diaspora massive vers l'Hexagone.

Le documentaire autobiographique diasporique le plus investi en France dans un univers choral entièrement au féminin, est sans doute *Bakhta et ses filles* (2013), format classique de 50 minutes, produit par 24 Images, financé par le CNC et la Scam, et réalisé par Alima Arouali, franco-algérienne arrivée très petite en France. Le film met en scène un portrait croisé des quatre sœurs de la cinéaste – elles ont toutes entre 50 et 60 ans – et de leur mère algérienne qui était partie en France en 1948 pour rejoindre son mari, maintenant décédé. La réalisatrice, rarement présente à l'écran, filme ces femmes en restant, à l'aide de sa caméra épauée, le plus près des situations et des personnages. Un style très immersif et amateur qui, dans certaines séquences, rapproche l'œuvre d'un film de famille, dispensé de voix off, photos et archives. La bande sonore n'est pas constituée par de la musique locale traditionnelle, comme cela est souvent le cas dans les films diasporiques, mais par des morceaux de jazz. La structure présente une division en deux parties, correspondantes à deux tournages spatialement et temporellement différés. La première partie se situe en Algérie, en 2006 (c'est écrit sur l'écran) : Alima Arouali se rend au cimetière pour visiter le lieu où il est enterré son père et ensuite elle suit sa mère, qui parle dans sa voiture de l'obligation des femmes de porter une robe « décente » pour se baigner à la mer, ou bien qui fait des prières dans sa maison ou cueille des figues dans le jardin. Leur complicité sincère est saisie lorsque par exemple l'autrice s'assoit par terre devant la caméra en plan fixe, à côté de la porte d'entrée extérieure de la maison, en conversant et en riant avec sa mère. Elle pose des questions sur l'émigration du père et sur le fait exceptionnel pour l'époque de son départ (de sa mère) en tant que femme algérienne, avec ses filles, en France. La deuxième partie est tournée en France, en 2013 : cette fois-ci, la cinéaste filme les scènes domestiques des familles de ses sœurs, et surtout une grande quantité de conversations entre ces dernières, qui touchent des arguments liés au mariage – difficultés, aspirations, frustrations, obligations, résistances –, ainsi qu'à l'école, à la jeunesse, au travail, aux enfants. Elles ont toutes passé une période de leur vie en Algérie, mais parlent, entre elles, en français, tandis qu'à la mère – qui avoue avoir oublié le français – elles s'adressent toujours en arabe. Le film fait irruption ainsi dans un espace intime de partage entre femmes, caractéristique particulière aux films de notre corpus réalisés par des femmes d'origine arabe, à cause d'une répartition des rôles, des coutumes, et des tâches au sein des sociétés

musulmanes actuelles plus marquée par rapport à la France. Dans ces espaces de construction et de consolidation de l'identité féminine, les sujets se recourent des moments de confession personnelle, d'échange d'expériences et de transmission culturelle. Il est commun que l'autoreprésentation de ces femmes d'origine arabe – en l'occurrence, plutôt algérienne – se focalise sur les lieux et les activités propres à leur genre dans le contexte local (abondent les scènes de cuisine, de couture, d'artisanat, de boues esthétiques, de danse, de chant, etc.), pour ensuite faire émerger les individualités des unes et des autres, par le biais des récits, de l'humour, de la complicité ou des plaintes concernant leurs maris et les limitations à leur liberté. *Bakhta et ses filles* arrive bien à exprimer en outre, de par ses rapports intersubjectifs compacts et unis, inspirant une forte empathie, cette universalité identificatrice de la représentation familiale à l'écran qui fait en sorte, selon Berghahn, de rapprocher les cultures : « l'expérience de la vie familiale a la capacité de donner unité à l'humanité, et par conséquent, de créer des ponts entre les frontières et les cultures différentes »<sup>567</sup>.



*Bakhta et ses filles* (Alima Arouali, 2013)

Un degré similaire d'immersion dans l'univers féminin algérien est transmis par la partie centrale de *Bledi, un scénario possible* (2004), vidéo de 20 minutes et travail le plus autobiographique de Katia Kameli, artiste franco-algérienne connue sur la scène internationale de l'art contemporain. Ce projet amène la réalisatrice dans la ville d'origine des parents, pour un voyage à rebours immergé dans les paysages urbains de l'Algérie, dans les dynamiques d'une société musulmane contemporaine toujours en confrontation avec l'ailleurs. Dans la partie en question, l'autrice filme sa mère en train de chanter une chanson traditionnelle algérienne lors de la préparation du grain pour le couscous.

<sup>567</sup> BERGHAWN Daniela, *Far-Flung Families in Film, op.cit.*, p. 5.

Dans la séquence suivante, la mère et une fille plus jeune, en habits traditionnels, dansent ensemble une chanson algérienne, qui provient de la télévision allumée derrière elles dans le salon. La caméra, en plan rapproché, filme les mouvements des hanches, alors que l'on entend hors-champ les rires et les cris amusés d'incitation de la réalisatrice. Le reste du film, qui alterne des images prises en Super 8 (couleur et noir et blanc, vitesse normale et vitesse accélérée) et des images vidéo numériques (qui parfois se terminent avec un arrêt sur image), ainsi que des photographies, aborde avant tout la question de la nouvelle génération algérienne, de manière moins autobiographique. La première partie est tournée dans le navire Méditerranée, où Kameli observe les familles algériennes qui font leur retour du port de Marseille à celui d'Alger, et interviewe des jeunes dans une cabine par rapport à leur exigence de transformer les mentalités algériennes. À la suite des séquences consacrées à sa maison familiale, l'œuvre se transfère dans les rues de la capitale et à l'intérieur de l'université, là où donc il y a plus d'agitation et de possibilité de changement. L'emploi de la musique est particulièrement significatif, d'abord extradiégétique avec une chanson pop française, puis diégétique avec les musiques traditionnelles algériennes de la maison, et ensuite à nouveau extradiégétique avec un morceau de rap algérien – traduit par des sous-titres en anglais – qui dénonce la situation politique post-décennie noire (les attentats et les tensions internes des années 1990) dans le pays.



*Bledi, un scénario possible (Katia Kameli, 2004)*

Katia Kameli incarne parfaitement le profil de l'artiste transnationale que nous avons décrit dans le deuxième chapitre : elle mène des projets autant en Europe, qu'aux Etats-Unis et en Afrique, avec des formes hybrides d'expression qui se nourrissent de thématiques et esthétiques provenant spécialement du monde arabe, maghrébin, mais toujours avec des connexions avec sa formation européenne . Ses vidéos ont traité de la culture orale au Maroc (*Storyteller*, 2012), mais surtout de

son pays d'origine, l'Algérie, avec sa tradition musicale raï (*Aicha*, 2001, *Ya Rayi*, 2017), son histoire iconographique à travers les cartes postales coloniales et les archives photographiques (*Le Roman algérien*, 2016-2017), ou la condition des femmes (*Untitled*, 2011). Elle interroge également les traductions et les circulations transculturelles d'histoires et motifs qui ont migré partout dans le monde, dans *Stream of stories* (2015), où elle remonte aux origines anciennes indiennes (connues dans leur traduction persane et arabe des textes en 750 avant J-C) des fables de La Fontaine. Pour ce projet appelé *Bledi* (en arabe, « ma terre »), Kameli a mis en place des ateliers pendant un mois afin de construire une plateforme vidéo accueillant les jeunes artistes visuels d'Alger. Dans son parcours, elle essaie de trouver ainsi un territoire commun entre les peuples et les époques, en démontrant le caractère hybride de nos cultures – dans un entretien elle déclare « ce qui est central dans mon travail est tout type d'hybridation et le fait d'être entre-deux »<sup>568</sup>.

Dans le troisième film algérien de ce paragraphe, *Go forth* (2014), l'hommage aux femmes de la famille diasporique concerne la grand-mère de l'auteur, interviewée lors d'un voyage de retour à l'envers de ce dernier, Soufiane Adel. À l'envers parce que le cinéaste a, oui, quitté la Kabylie pour s'installer en Île-de-France à 8 ans – « par hasard, sur un coup de tête de mon père », « j'ai abandonné les moutons, les cousins, les étoiles, pour la France » –, mais ensuite il a décidé d'aller se marier avec sa compagne parisienne dans son village natal et de revenir vivre là-bas. À l'écran, sur cette description, est montré le film de famille de son mariage, de la cérémonie et des danses, en image accélérée. À cause de ce retour, de manière ironique, il admet fièrement en voix off qu'il peut se définir comme un « blédard » (autre terme qui désigne les originaires de l'Afrique du Nord). Concernant la voix off, un aspect original du prologue réside dans son passage du français à l'arabe au moment où il introduit le récit de son retour ; changement linguistique rare qui met l'accent sur la réappropriation de sa culture d'origine. Ainsi, pour rendre visite à sa grand-mère, il faut que le cinéaste fasse un voyage de retour non pas vers l'origine, mais vers le pays d'immigration, la France (une deuxième origine, vu le départ qui suit ?). La raison principale du voyage est représentée par un appel de sa mère (il l'explique en voix off) qui l'a mis au courant que sa grand-mère est mourante à l'hôpital : la maladie et la mort sont toujours des prétextes décisifs pour les projets biographiques, pour honorer la vie passée et le présent incertain et fragile d'une personne chère. Ce qui rend intéressant cet hommage dérive surtout de la dimension postcoloniale que l'auteur tire de ce récit familial, en mettant en parallèle trois discours : la Guerre d'Algérie et l'immigration consécutive, le colonialisme français en Afrique, et la subalternité des banlieues. Le premier discours découle de

---

<sup>568</sup> KAMELI Katia, Interviewée par SCHMICKL Silke, « Katia Kameli – Interview. Hybridization as a creative process. An interview with the French-Algerian Artist », *Nafas Art Magazine*, juin 2008 : <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/katia-kameli/> (consulté le 20/09/2019).



l'entretien en plan moyen frontal et fixe – un plan que, sur un mode réflexif, l'on voit être préparé au début, avec la mise en place du microphone, etc. – de la grand-mère, bien habillée et maquillée, assise sur le canapé dans son salon, d'abord toute seule et ensuite rejointe par le cinéaste lui-même. Dans cet entretien classique qui au fur et à mesure glisse vers une conversation plus interactive, la grand-mère raconte toute son histoire depuis son enfance, la période de la Guerre d'Algérie, puis son arrivée en France. Dans la deuxième partie, lorsque le réalisateur s'assoit avec elle, la transmission du récit s'enrichit d'une transmission plus large, de la culture matérielle – elle montre comment faire une ceinture traditionnelle –, et linguistique – elle traduit une chanson kabyle, langue souvent jamais apprise par les descendants.



*Go forth* (Soufiane Adel, 2014)

Ces moments conviviaux dans le salon familial sont alternés dans le montage à une série d'images d'archives, des vieilles bobines des années 1940 tournées en Afrique par un officier de l'armée coloniale française, des images muettes, en noir et blanc, sur lesquelles le réalisateur superpose une bande sonore variée, allant de la musique classique européenne à une musique plus contemporaine électro-pop. On y voit des instants de vie dans un village sub-saharien, un groupe de personnes nues à la rivière, des enfants qui jouent, des femmes qui travaillent dans les champs. Le troisième discours se développe par contre à partir d'un ensemble de plans aériens tournés avec un drone (seul exemple dans notre filmographie) des rues et des maisons de Champigny-sur-Marne, petite commune d'Île-de-France, où sa grand-mère et la partie de sa famille qui a immigré habitent. « La colonisation, est-ce qu'elle continue en banlieue ? » demande l'auteur en voix off, en tissant un lien entre l'histoire coloniale française et l'histoire postcoloniale de sa famille diasporique et d'autres familles similaires qui sont allées vivre dans une banlieue française. Bien que la réflexion ne soit pas articulée jusqu'au bout, il est en tout cas à signaler cet effort manifeste (et rare) de poser une question délicate et explicite sur le lien postcolonial entre l'Algérie et la France, les « bleds » africains et la

banlieue parisienne. L'espoir de « survie » (le titre *Go forth*) est donc attaché à la fois à la vie de la grand-mère et à la vie de la population immigrée. La dédicace personnelle finale en voix off – « et maintenant il faut que tu survives, parce que nous t'aimons » – s'élargit de cette façon à toute une résistance collective postcoloniale, car, explique le réalisateur, la Guerre d'Algérie a été combattue non pas par haine contre la France, mais pour le même désir d'émancipation qui survit aujourd'hui dans la banlieue.

Dans un ouvrage de 2010, Dayna Oscherwitz se demande s'il est possible d'imaginer un « patrimoine postcolonial » (*post-colonial heritage*) en France. Le cinéma, affirme-t-elle, a la fonction de « personnaliser le national et de nationaliser le personnel »<sup>569</sup> : la production filmique nationale met en scène, rappelle et valorise le patrimoine et fait partie elle-même de ce dernier, en constituant un élément culturel, artistique et économique qui s'ancre dans l'histoire du pays et continue de génération en génération. Oscherwitz remarque avant tout une grande différence entre l'idée de patrimoine au XIXe siècle et celle contemporaine. Si le XIXe siècle concevait la relation entre passé, présent et futur comme une ligne ascendante qui avance progressivement vers un avenir idéalisé, l'idée contemporaine de patrimoine idéalise par contre le passé, comme une narration en déclin, et cela a à voir avec une vision différente de l'identité collective. En séparant la citoyenneté et la nationalité, l'idée d'identité collective nationale – et donc d'appartenance à un passé vu comme une totalité embrassant les mémoires historiques nationales (comme la Révolution) et les traditions spécifiques régionales – s'associe seulement à la nationalité (plus culturelle, historique et quasi spirituelle, que politique et démographique). Cet universalisme non-universel a tendance ainsi à exclure les identités qui ne rentrent pas dans ce cadre, c'est-à-dire en l'occurrence les minorités vivant en France. Cela parce que leur lien historique vers la nation française est constitué par la colonisation et l'immigration, deux parties de l'histoire contemporaine qui sont majoritairement bannies par l'idée de patrimoine<sup>570</sup>, et donc par la formation identitaire de la francité, de la narration de la communauté imaginaire. Cependant, l'autrice souligne qu'une transformation de l'idée de patrimoine et une reformulation identitaire est en train de se faire, justement en ne concevant plus l'identité collective comme un enracinement linéaire, diachronique et vertical dans un seul espace (avec son passé commun), mais en la regardant nécessairement comme la conséquence de mouvements à travers plusieurs espaces et plusieurs temps, comme un lien associatif et plus prismatique qui dérive d'un ensemble varié de directions<sup>571</sup>. Oscherwitz désigne le cinéma comme le principal moyen de renaissance de l'identité collective, de restructuration de l'histoire et de la mémoire (post-)coloniale

---

<sup>569</sup> OSCHERWITZ Dayna, *Past Forward. French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010, p. 4.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 8.

en France<sup>572</sup> : « ré-imaginer le patrimoine est quelque chose de plus que ré-imaginer le passé. C'est une manière de redéfinir les relations de pouvoir entre les individus et entre les individus et l'État »<sup>573</sup>. La reformulation du passé de la colonisation et de l'immigration par la prise en compte de la mémoire diasporique est au cœur de nos films : c'est en effet la relation entre l'individu et la nation qui est en jeu, par le questionnement d'un passé commun, d'une histoire commune (et/ou conflictuelle) qui pourrait ou pas susciter une filiation et un sentiment d'appartenance. Est-ce que nous pourrions alors envisager un nouveau patrimoine postcolonial en France, intégrant le passé colonial et l'histoire des immigrations ? La réponse serait esquissable seulement si l'imaginaire national – dans ses manières de construire et de véhiculer son identité, par exemple, à travers le cinéma – acceptera la dimension transnationale qui provient de son histoire coloniale et postcoloniale. Seulement, comme le fait le film de Soufiane Adel, si ce transnationalisme met en avant la pluralité et le relativisme de toutes les identifications possibles qui définissent la population entière de France : histoires, mythes, ancêtres, traumas, mémoires constituant l'héritage non seulement de la population majoritaire, mais aussi des sujets diasporiques.

Prenons en exemple la famille diasporique du film suivant, hommage notamment à la mère de la réalisatrice Rahma Behamou El Madani, *Du côté de chez soi* (2003). Le documentaire commence par une conversation entre l'autrice et sa mère, qui s'ouvre par la question hors-champ : « tu veux que je t'apprenne ma cuisine ? ». L'adjectif possessif, la volonté de transmission, l'accent mis sur l'apprentissage d'un autre 'patrimoine' que celui du pays de résidence : la question de la mère donne voix à cette identité autre qui est là, visible, prête à s'exprimer, à se communiquer. Née au Maroc, installée plus tard en Algérie où elle a accouché de tous ses enfants, et ensuite émigrée à 30 ans au Médoc, région naturelle de la Gironde, la mère a passé plus de la dernière moitié de sa vie en France. Malgré cela, elle continue à faire une référence constante dans son quotidien à son origine (et le titre le met en évidence). Elle et son mari, durant les entretiens ainsi que dans les plans en extérieur, ne font que discuter de leurs respectives activités en comparant la France et l'Algérie. Tout est ramené à cette dichotomie : selon la mère, la qualité des poivrons français est plus basse que l'algérienne à cause du manque de soleil, et le voisinage français se limite au « bonjour », au contraire de la médina chez elle, où elle connaissait tout le monde et pouvait échanger des recettes avec les voisines. Selon le père, montré en train de couper ses vignes, l'agriculture en France doit s'adapter au froid, alors que « la vigne en Algérie est différente ». Le sociologue Tariq Ragi affirme que, même si l'approche « dynamique » de l'identité, basée sur les « remaniements identitaires » des migrants en pleine adaptation à l'environnement nouveau, est plus féconde pour l'analyse des mouvements identitaires,

---

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 10.

il ne faut pas oublier les propriétés stabilisatrices de l'approche « substantialiste » qui conçoit l'identité dans la « permanence » des coordonnées liées à l'origine<sup>574</sup>. La « permanence » de l'appartenance à une terre d'origine est évidente dans ce film non seulement dans les confrontations constantes entre les pays, mais aussi dans une séquence de la deuxième partie, lorsque la famille fait un voyage de retour au Maroc, où ils ont une maison en construction, comme beaucoup de familles diasporiques. Au cours d'une visite à une mosquée, deux hommes marocains traitent d'étrangers les parents de la réalisatrice, à cause de leur émigration. À cette insinuation, vécue comme une véritable accusation de trahison et de désancrage, la mère répond ainsi : « les gens du pays, ne les traitez pas d'étrangers. Même s'il est parti travailler ailleurs, quand il revient, il n'est pas étranger. Il y a sa maison, sa famille et les biens de ses ancêtres. Comment être étrangers, alors qu'on est d'ici ? ». Face à cet attachement au chez soi d'origine, la réalisatrice (qui est intervenue très peu tout au long du film) demande hors-champ, une fois rentrés en France, à sa mère : « vaut mieux rester chez soi ? ». La mère, alors, confie l'exil, et la force pour l'affronter, à la volonté divine : « c'est mieux, mais Dieu choisit de nous éloigner. Et il nous prédestine une vie dans un autre pays ». Une autre voix, divine ou du destin, à prendre en compte effectivement dans les « remaniements identitaires » des migrants, dont la continuité et l'unité peuvent souvent trouver explication et confort dans une grande foi.

Terminons ce paragraphe avec un dernier hommage au féminin, de la part de Joseph Morder – déjà cité pour son *Mémoires d'un juif tropical* – à sa mère polonaise, dans *La maison de Pologne* (1983). Morder est une figure internationalement reconnue pour son apport incroyable à l'usage autobiographique du Super 8 et au journal filmé, car depuis ses 18 ans, de 1969 jusqu'à aujourd'hui, de manière jamais très visible comme tous les cinéastes qui fondent leur carrière sur leur pratique amateur, il a réalisé environ un millier de films-journaux. *La maison de Pologne* est l'une des œuvres pionnières de notre filmographie, mais, comme *Mémoires d'un juif tropical*, donne très peu de place aux thèmes abordés ici dans cette thèse, car entraînée dans le flux discursif toujours très digressif et a-centrique typique de ce réalisateur. La forme documentaire chez Morder est comme à son habitude particulièrement originale : en l'occurrence, le cinéaste décide de monter une série d'extraits de ses journaux filmés en Super 8 et de ses vieux films de famille sur une bande sonore constituée entièrement par une conversation entre lui et une amie en train de commenter ces mêmes images et moments de vie. L'auteur montre le parc parisien des Buttes Chaumont afin de mentionner la diaspora juive dont fait partie sa mère, mais surtout des images de sa mère (ou de lui-même, quand il lui donne la caméra) dans des occasions familiales à Paris ou au cours d'un voyage, d'abord à Berlin, et ensuite à Amsterdam. Cependant l'énonciation de la relation avec la mère se dissocie d'une vraie

---

<sup>574</sup> RAGI Tariq, « L'identité entre permanence et cohérence », in Tariq Ragi (dir.), *Les territoires de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 265.

interrogation sur l'origine. Ce silence du commentaire est dû aussi à un silence des images, ou mieux, à une invisibilité causée par un effacement volontaire de l'origine maternelle : « et cette Pologne, de toute manière... Je ne voulais surtout pas y mettre les pieds... », « Pourquoi ? » demande son amie, « parce que bien que je vienne de là-bas, physiquement, je n'en suis pas originaire. Je me considère comme un juif tropical », répond Morder, en déplaçant son origine à Trinidad (évoquée dans l'autre film cité). La Pologne est alors exclue du documentaire, qui, dans la multiplication des souvenirs, des moments communs, des déplacements et des commentaires – « l'important pour moi, c'était d'être avec elle » –, souligne en tout cas comment le rapport entre mère et fils puisse être ce qu'il y a de plus unitaire entre le portrait et l'autoportrait.

## 2.5 Le conflit familial

Désormais, le *national-autochtone* se distingue du *national-étranger* ; cet *endogène-exogène* par qui/quoi se justifie l'expression *français d'origine* distinct du *français* tout court<sup>575</sup>.

Le mythe du retour est le mythe d'un récit fondateur, et, comme tout mythe, signe l'inscription de l'individu dans la mémoire collective, dans une origine commune. Georges Zimra a analysé le « malaise identitaire » dérivant du « tourment de l'origine » (entendu dans un sens plus ontologique que diasporique). Il écrit : « l'homme a toujours été tourmenté par l'idée d'appartenir à un autre monde que celui dans lequel il vit. (...) L'homme est en mal d'origine, en mal d'un commencement qui se dérobe à lui et qu'il n'a de cesse pourtant de vouloir saisir dans un recommencement, une renaissance. C'est toujours d'un ailleurs qu'il naît, en exil de lui-même, de ses désirs, de ses espérances »<sup>576</sup>. Toute vie serait le devenir, l'altération incessante, la séparation et l'éloignement de l'origine, et donc une identité-palimpseste qui ne fonctionne que comme un ensemble de lieux de passage. Selon Zimra, l'origine porte en elle « un deuil impossible » – une séparation qui ne cesse de se reproduire et de laisser des traces – et sa quête « est l'histoire des refoulements, des recouvrements, des omissions qui ne s'écrivent que dans la suite des traces effacées, perdues »<sup>577</sup>. Le point de vue de Zimra vis-à-vis de l'origine se rapproche de celui d'Elsa Ramos, selon laquelle – avec une emphase moins ontologique et moins tourmentée –, l'origine se configure comme un concept dynamique, déplaçable, négociable, éligible, subjectivable et voué à la construction du futur par le passé. En revanche, Ramos tient à faire une distinction entre cette vision de l'origine et la notion de « racine » :

Avoir des racines, amène nécessairement à se définir comme 'déraciné' et à se vivre comme incomplet, 'coupé', quand on part du lieu d'attache. La racine apparaît comme une sorte de naissance de soi préexistant à soi-même, cette racine inscrivant l'existence individuelle dans une appartenance familiale, condition même de cette existence individuelle. La racine inscrit l'individu dans une continuité où la vie humaine

---

<sup>575</sup> SOMÉ Roger, *Le musée à l'ère de la mondialisation*, op.cit., p. 14.

<sup>576</sup> ZIMRA Georges, *Le tourment de l'origine*, op.cit., p. 7.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 7 et p. 8.

n'est pas réduite à sa seule finitude : l'individu est le maillon d'une chaîne (...), la transmission venant confirmer cette existence. Cependant, avoir des racines signifie que l'individu, où qu'il soit, reste toujours, en dernière instance, attaché. De là, naît un écartèlement conflictuel entre deux vies possibles qui, elles, ne sont pas envisagées dans la continuité mais dans le renoncement : chacune impliquant le renoncement à l'autre<sup>578</sup>.

Nous avons voulu citer ce passage en entier car il nous semble que la plupart de la description coïncide très bien avec les enjeux identitaires des sujets diasporiques de la filmographie de cette thèse. La liaison entre l'individu et l'appartenance familiale, l'idée de « naissance de soi préexistant à soi-même », et le sentiment de déracinement, sont des aspects fondamentaux qui sont tous abordés par les documentaires autobiographiques diasporiques. Néanmoins, comme le souligne Ramos elle-même, cette vision des racines est excessivement immobiliste, trop contraignante et limitante dans sa manière de fixer l'individu dans la fatalité du passé et du destin de la « chaîne » généalogique. En outre, Ramos précise dans la partie finale que l'attachement aux racines oblige à un « renoncement », à un choix conflictuel entre les deux appartenances. Les racines mettraient l'accent sur l'impossibilité de dénouer le lien, tandis que l'origine aurait une dimension plus négociatrice, d'éloignement, redécouverte, dialogue. Bien que cette thèse préfère mettre en avant le mot « origine » au lieu du mot « racines », il ne faut pas oublier que les réalisateurs utilisent alternativement les deux termes pour énoncer leur quête identitaire. Ce qui en sort, qu'il soit dans le dynamisme de l'origine ou dans la stabilité des racines, est en définitive un ensemble d'interrogations sur soi qui évoque dans tous les cas la dimension relationnelle du Je. C'est pour cela que le 'chez soi' cherché dans les films se situe souvent dans les maisons inconnues des parents : l'idée de famille réunit les tentatives de donner un sens au besoin de l'origine comme de la racine. La coexistence des appartenances est alors possible seulement dans ce processus de recherche – l'œuvre –, dans ce rapprochement qui met ensemble les traces perdues, qui rend moins fatal l'éloignement de l'origine, dans la subjectivité d'une construction de l'image qui doit passer par les témoignages, les rencontres, les voyages et les réconciliations pour revenir au sujet.

C'est au sein de la fracture entre l'idée de stabilité et de dynamisme que les crises identitaires se cristallisent dans des formes moins conciliatoires de rapport au monde. Lorsque l'éloignement de l'origine est imputé davantage au « deuil impossible », au sentiment d'abandon moins pardonnable, l'interrogation identitaire peut aboutir au face à face du conflit. Si jusqu'à présent nous avons présenté les œuvres qui ont été conçues pour être un hommage explicite à un membre de la famille du réalisateur, dans cette partie finale du chapitre, nous allons nous focaliser sur les exemples qui analysent plutôt une distance relationnelle entre l'auteur et ses proches, dans sa dimension conflictuelle. L'objectif étant toujours l'avancement d'une réflexion identitaire personnelle, ces

---

<sup>578</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, op.cit., p. 86.

autobiographies tentent également d'aller en direction d'une compréhension de l'autre et d'une réconciliation avec la partie de la famille en question, mais, il s'agissant cette fois-ci de non-dits, d'éloignements affectifs, de malentendus ou d'abandons, elles mettent en scène avant toutes les frictions présentes au sein de cette famille.

Nous allons commencer par un réalisateur qui a longtemps travaillé sur la diaspora portugaise en France, de l'immigration ainsi que de l'émigration, à partir des images d'archives, de témoignages et de souvenirs personnels (deux de ses autres documentaires autobiographiques seront analysés dans la suite de cette thèse). Nous parlons de José Vieira, qui a émigré du Portugal vers la France avec sa famille lorsqu'il était enfant, à 7 ans, et qui dans *Le pays où l'on ne revient jamais* (2005) se concentre surtout sur le retour des émigrés portugais et en particulier sur celui de son père. Le film est le résultat d'un montage d'images prises à des moments différents entre 1982 et 2003, où le tournage le plus récent réalisé en Super 8 au Portugal s'alterne avec une présentation quasi-chronologique de films de famille, de vieux films personnels et d'interviews anciennes, où l'auteur interroge sa relation avec son père et, contextuellement, avec son pays d'origine. Le début du documentaire introduit le thème du retour au pays d'origine, qui, comme nous l'avons vu précédemment, assume des traits mythiques, idéalisés et utopiques aux yeux des émigrés. La voix off initiale rappelle l'impossibilité réelle du retour tel que l'émigré le souhaite, ou en tout cas d'un retour sans un arrachement ultérieur : « ceux qui partent s'imaginent toujours qu'ils reviendront. Mais on ne revient jamais au pays que l'on a quitté. Le lieu où l'on ne revient est toujours un autre. Et lorsque le jour de retour arrive, s'il arrive un jour, il n'est plus question de revenir mais de s'arracher. D'où que l'on vienne, où que l'on aille, on n'émigre jamais impunément ». La migration a un coût évident, la nostalgie inexorable qui cause des déchirements et des illusions, qui doit contenir cette origine omniprésente comme un « deuil impossible », mais qui oublie de faire les comptes avec les transformations de soi, et du pays. Les commentaires en voix off – écrits par Vieira mais lus par un acteur et accompagnés au début et à la fin du film par une vieille chanson portugaise jouée à l'accordéon, sur la *saudade* du retour et la souffrance de l'exil – se poursuivent tout au long des séquences montées, sur « les images de cette terre que nous avons réinventé dans l'exil », un Portugal vu par une communauté d'émigrés portugais dans laquelle s'auto-inclut le réalisateur. Ce dernier insiste sur le retour peu fréquent à l'origine – « la plupart des gens qui partent ne reviennent jamais » – et sur le fait que, dans l'éventualité du retour, la migration aura laissé une trace indélébile – « la migration est une rupture qui ne se referme jamais ».

L'une des traces laissées est sûrement la confusion identitaire, l'entre-deux du sujet diasporique, qui a par conséquence ce que Sayad a nommé la « double absence »<sup>579</sup>. De manière

---

<sup>579</sup> Cfr. SAYAD Abdelmalek, *La double absence*, op.cit.

similaire, Hubert Ripoll parle de « double négation » – l'exilé *n'est pas tout à fait* du pays d'accueil, mais il *n'est déjà plus* du pays de départ – afin de désigner une « nouvelle identité exilée » qui se situerait dans le dépassement positif de cet impasse binaire, dans le sentiment possible de liberté et de pluralité qui élargit « l'horizon psychique » du sujet<sup>580</sup>. Un aspect qui aurait été intéressant à creuser, mais qui est loin de la perspective du film, qui s'ancre sur ce sentiment d'absence et de choix identitaire. La voix off explique : « trop de séparation et de rupture, trop d'absence finissent par faire des dégâts. Trimballés entre deux pays et deux mondes, il arrive que des gens finissent par ne plus bien savoir ce qu'ils sont, où ils habitent, par se sentir absents où qu'ils soient ». Cette analyse représente un bilan des témoignages que Vieira recueille au sein de la communauté diasporique des Portugais qui ont vécu en France et qui sont revenus au Portugal. Un homme avoue le choc émotionnel de devoir décider entre la France et le Portugal après des dizaines d'années de migration : « c'est dans l'affectif », comme choisir entre le père et la mère. Le retour, cependant, est également une stratégie pour mieux vivre sa retraite, pas suffisante pour la France, mais adéquate au Portugal, où normalement les émigrés retrouvent aussi un milieu plus reposant, en dehors des métropoles. En reprenant une partie d'une interview déjà présente dans son film *La photo déchirée* (2001), Vieira intègre aussi un entretien avec une femme qui a vécu en France de ses 41 ans à ses 65 ans, lorsqu'elle est rentrée au Portugal pour « trouver sur le sol natal le repos et le bien-être mérité », malgré le fait qu'elle démontre toujours une nostalgie pour sa vie passée en France. Deux autres Portugais, interviewés au Portugal en français, évoquent les paysages de l'enfance – « on ne va jamais oublier tout ça » disent-ils, en pointant les champs de la campagne –, mais aussi le point de vue des nouveaux enfants nés en France qui conçoivent le Portugal comme un pays de vacances, idéal pour y passer un mois et pas plus. Mais les deux adultes aussi, en réalité, ne reviennent que pour le mois d'août, comme « les Français » et comme d'autres émigrés, pour profiter des vacances dans la maison portugaise qu'ils ont construite après 30 ans de vie en France. À côté de ces émigrés en vacances, la caméra trouve également des personnes qui ont immigré récemment au Portugal, question qui est brièvement abordée afin de souligner que « c'est toujours la même chanson » : les immigrés qui arrivent ici pensent qu'il s'agit d'une période temporaire pour mettre un peu d'argent de côté, mais finalement fondent une famille dans le nouveau pays et le retour devient utopique.

Comme dans tous les documentaires autobiographiques diasporiques, toutefois, les récits des témoins participent à la composition d'un tableau à plusieurs voix qui prend un sens et une forme finale dans l'affleurement d'une image plus subjective, d'un autoportrait comme totalité des connexions mises en place. Le mythe du retour est en l'occurrence employé par José Vieira dans le

---

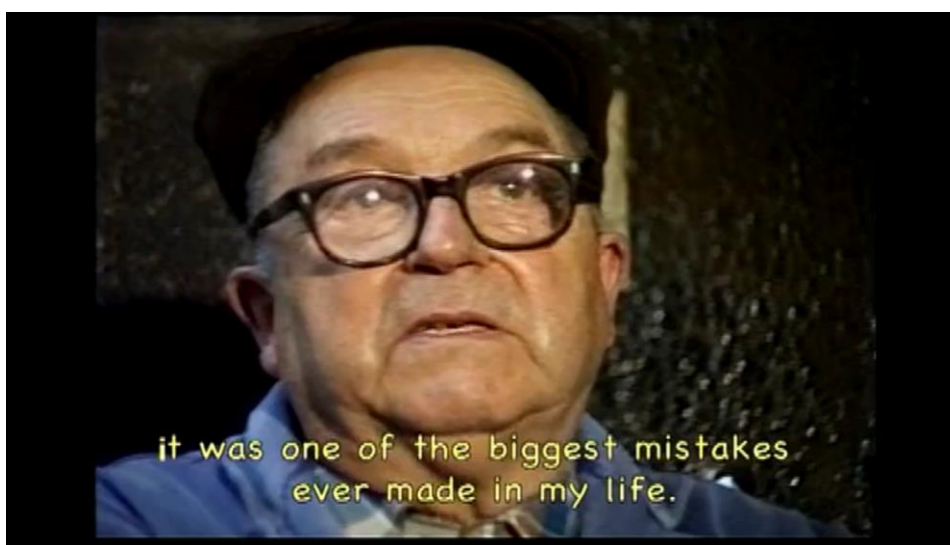
<sup>580</sup> RIPOLL Hubert, *Mémoire de là-bas. Une psychanalyse de l'exil*, Éditions de l'Aube, Paris, 2012, p. 184-187.



contexte spécifique du départ de son père vers le Portugal, à 65 ans, après avoir perdu le travail qui constituait la raison principale de sa résidence en France. Au sein de ce contexte personnel, le retour à l'origine émerge dans le film à travers une tension originale entre le point de vue du père, qui, en revenant à son vieux métier de forgeron et dans son village natal, fait comprendre avoir retrouvé sa dimension et son rôle dans sa communauté, et le point de vue du fils, qui, face à l'abandon paternel de leur maison en France, voit ce retour comme une déclaration d'extranéité vis-à-vis du pays d'accueil et de la famille entière. La voix off rappelle que le père est revenu au Portugal comme « un naufragé après une tempête », car il ne s'est jamais remis d'être devenu « analphabète et muet » en France. Elle cite le handicap paternel de l'adaptation à la langue et au système français, son sentiment d'hostilité envers l'intégration au pays, et l'aide que lui-même, à 10 ans, lui apportait pour des questions importantes telles que l'obtention de la sécurité sociale. « J'avais honte de mon père » déclare la voix off de l'auteur, qui confirme un phénomène très courant dans les familles qui viennent d'immigrer, lorsque les enfants, qui apprennent plus rapidement la nouvelle langue, sont obligés de se responsabiliser précocement et d'adopter, dans un net renversement des rôles familiaux, le statut d'intermédiaire entre leurs parents et le pays d'accueil. Pourtant le père a contribué à la construction de nombreux logements dans la France des « années glorieuses », mais toujours « la valise à portée de main », à cause des conditions dures et précaires du travail dans les chantiers et d'une marginalité évidente qui le faisait se sentir extérieur. Une fois rentré au Portugal, il avoue avoir oublié la langue française et s'être réhabitué facilement à son ancienne vie de forgeron. Devant la surprise du réalisateur, le père fait une distinction importante : pour lui qui a grandi au Portugal revenir et se réadapter est possible, c'est comme reprendre sa vie après une rupture, mais pour les enfants qui ne connaissent pas ce milieu cela serait « presque impossible ». Est-ce que le retour de la première génération n'est finalement pas aussi utopique que l'on a pensé ?

Une séquence tournée en 1985 – un texte indique le lieu et la date, « Oliveira de Frades. Mai 1985 » –, et montée vers le milieu du film, condense la confrontation entre les deux générations diasporiques, avec la représentation frontale d'un conflit familial atteinte peut-être seulement par *Noire ici, Blanche là-bas* dans cette filmographie française. Le père est filmé de près, en train de modeler le fer dans sa tenue de travail, à l'intérieur de la salle où il pratique son métier, sous une lumière faible. Le fils pose des questions en portugais hors-champ, en restant derrière une caméra déterminée à saisir les aveux du père. « Tu n'as pas senti un énorme problème qui ne se serait pas posé si nous étions tous restés ici ? », demande Vieira, cherchant le visage de l'homme par un zoom, puis faisant la mise au point. Le père s'exclame alors : « vous n'auriez jamais dû partir là-bas. Jamais. C'est à cause de ta mère. Vous auriez pu rester ici et moi, là-bas, je me serais débrouillé. C'est l'une des plus grandes erreurs de ma vie. Vous auriez trouvé du travail ici, comme ceux qui sont restés ».

Mais le réalisateur exprime son désaccord à travers une autre question provocante : « et si je te disais que ce que tu as fait de mieux, c'est de nous emmener là-bas ? ». « Non je ne suis pas d'accord avec toi », objecte son père. Un fondu au noir marque une brève ellipse. Sur le même gros plan qu'avant, l'auteur passe à un niveau plus personnel de l'interrogatoire : « je te repose la même question : tu ne trouves pas que partir là-bas a rendu les relations entre nous plus difficiles ? ». Le dialogue sort effectivement du modèle de conversation spontanée auquel les films de ce chapitre nous ont habitués, et les deux commencent à mettre en jeu des revendications passées. Le père accuse le comportement de sa famille en France – « peut-être parce que là-bas vous avez joué les fanfarons » –, mais il essaie de se retenir, avec un rire nerveux – « ne me parle pas de ça. C'est pas la peine ». La voix hors-champ du réalisateur ne fait qu'enfoncer le clou, en invitant l'interlocuteur à livrer sa confession : « c'est pour ça que je disais que tu avais perdu la mémoire. Ou alors tu ne veux pas parler ? ».



*Le pays où l'on ne revient jamais (José Vieira, 2005)*

En ne révélant jamais le hors-champ, la caméra resserre l'espace visible sur le visage altéré du père, sur ses hésitations réelles face à des questions intimes refoulées, qui rendent encore plus inquisiteur le regard du fils, la confrontation entre les deux plus tendue, et la présence implicite du spectateur plus voyeuriste. Le père emploie la phrase habituelle de ceux qui ne veulent pas parler d'affaires personnelles devant la caméra, en faisant référence à un public hypothétique : « ces choses n'ont pas d'intérêt ». Ensuite il cherche les mots, pour laisser transparaître quelques bribes de sa confession : « on a commencé à être moi d'un côté et vous de l'autre », « parce que nos mentalités sont différentes. Moi, j'ai une mentalité de vieux stupide comme vous dites. Vous, c'est les modernités et moi les modernités ne me vont pas ». Un écart s'ouvre encore plus entre les différentes approches générationnelles à l'intégration. « Tu n'as pas l'impression d'avoir passé 16 ans en France avec nous, dans la société française, et d'avoir vécu hors du temps parce que tu ne comprenais pas ce qui se passait ? ». Le père admet que oui, « je savais que j'étais un peu marginalisé, comme on

dit... Tout ça me mettait mal à l'aise », et conclut, sur un flou d'image qui met fin à l'entretien : « non, je n'ai pas perdu la mémoire. Mais c'est des choses qu'il ne convient pas de raconter. Il vaut mieux leur tourner le dos ». Si cette séquence très intense au niveau émotionnel a été choisie pour le montage final, c'est, cependant, parce que Vieira a voulu *a posteriori* remettre en perspective ces non-dits paternels, afin de mieux comprendre leur relation conflictuelle. Dans une dimension réflexive, l'auteur commente dans sa voix off actuelle ajoutée en postproduction après le dialogue cité ci-dessus : « ce jour-là je n'ai pas réussi à lui dire combien nous avons été injustes avec lui... ». La conflictualité interne et la violence affective entre les membres de la famille s'explique ainsi dans le cadre d'une conflictualité sociale et d'une violence symbolique relatives au processus d'intégration : « mon père ne s'est jamais remis d'être devenu un étranger au sein de sa propre famille. C'est difficile de se remettre d'une telle violence ».

Dans la sociologie, on tend selon Bernard Lahire à concevoir un passage de l'homogène – la socialisation « primaire » au sein de la famille, où l'enfant acquiert le monde des adultes qui l'entourent à partir de dépendances socio-affectives – à l'hétérogène – les socialisations « secondaires » dans les contextes successifs tels que l'école ou le travail, où l'individu porte ces structures mentales primaires fondamentales dans les sous-univers fréquentés. Mais l'univers familial n'est en réalité pas homogène, puisqu'on y trouve déjà des contradictions et des conflits qui démontrent une hétérogénéité de la socialisation primaire<sup>581</sup>. Il est commun que les membres d'une famille diasporique développent des « remaniements identitaires » différents en situation transculturelle, selon leur âge, leur genre, leurs expériences ou leurs réactions émotives. La première génération, qui arrive souvent à une phase déjà avancée de la vie dans le pays d'accueil, en quittant ses socialisations construites dans son pays d'origine, peut accuser psychologiquement les sacrifices et les adaptations, les renoncements et les compromis, qu'elle se retrouve à vivre chaque jour dans son travail, dans sa nouvelle sociabilité, et même dans son foyer. Aux modèles d'identification unique impliquées par l'intégration, Carmel Camilleri, en soulignant l'*agency* identitaire de la trajectoire individuelle transculturelle, oppose la distanciation du sujet diasporique, qui contraste la « similarisation » par le « mouvement de différenciation »<sup>582</sup>. La société d'accueil demandera toujours à l'étranger de s'adapter, mais ce dernier, étant des fois en désaccord avec ces modèles d'injonction identitaire, finira par multiplier « les cas de non-adhésion intérieure », tout en assumant une conduite apparente conforme. Derrière les rôles adoptés, on risque donc de trouver des « identités

---

<sup>581</sup> LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Armand Colin/Nathan, Paris, 2001, p. 53.

<sup>582</sup> CAMILLERI Carmel, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir », in Carmel Camilleri, Margalit Cohen-Emerique (dir.), *Chocs de cultures : Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 59.

masques » selon Camilleri<sup>583</sup>, ou un « faux self hyper adapté » selon Ripoll<sup>584</sup>, une discordance donc entre l'image apparente offerte aux demandes d'intégration et l'image interne que le sujet garde de soi. « Dans ces cas, l'opération identitaire, au lieu de satisfaire à la fonction d'expression de soi, assume la fonction opposée d'occultation de soi »<sup>585</sup>, explique Camilleri. Les « conflits intra-subjectifs » (à l'intérieur du sujet lui-même), qui naissent d'une non-conformité à la place que la société veut nous attribuer, peuvent mener ainsi également aux « conflits inter-subjectifs » avec les autres<sup>586</sup> : c'est le cas des minorités culturelles ou des catégories défavorisées qui font apparaître des mouvements de contestation.

Nous voyons alors à quel point, dans ces cas de marginalisation sociale et politique, et de fragilisation identitaire, l'autoreprésentation peut constituer une étape importante pour le sujet diasporique afin de dépasser ces discordances, en dissimulant les « identités masques ». Nous constatons également l'exigence de l'autobiographie filmique en tant que thérapie : bien que parfois douloureux, le rapport à l'image de soi et la confrontation avec les proches – qui passent par la parole, la confession, l'enquête, l'expérience du tournage et la responsabilité d'imager – sont une manière de travailler sur les « conflits intra-subjectifs » et « inter-subjectifs ». Il a déjà été évoqué comment cette recherche d'une « fidélité à soi » – une ligne de conduite, de cohérence, d'authenticité, de sincérité, de reconnaissance (qui génère souvent des hommages à la famille) – est fondamentale dans notre filmographie. Les dimensions thérapeutiques, curatives et réparatrices agissent conjointement afin de mobiliser une véritable transformation du sujet et de sa relation avec les autres. Cela dépend aussi d'où on place le « moi-idéal », comme l'affirme Soraya Nour. Si le sujet diasporique situe le « moi-idéal » du côté du modèle de la société d'accueil, intériorisé comme « identité exclusive » (qui exclut les autres), alors « son non accomplissement produit la 'mauvaise conscience' et le sentiment de culpabilité »<sup>587</sup>. Sa dégénération signifierait une identification impossible et une certaine schizophrénie du migrant, l'impossibilité d'intérioriser totalement cet idéal et cette identité exclusive à cause de la différence visible du sujet, alimentée non seulement par la stigmatisation externe, mais aussi par une identification autre à la communauté minoritaire. Si, par contre, le « moi-idéal » est placé du côté de l'origine, et donc d'un objet perdu, cela pourra causer de la mélancolie, où « la possession d'un objet est remplacée par l'identification avec cet objet », qui « devient le critère par lequel je me juge moi-même et les autres », écrit Nour<sup>588</sup>. Dans la filmographie française, cet idéal

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>584</sup> RIPOLL Hubert, *Mémoire de là-bas*, *op.cit.*, p. 105-106.

<sup>585</sup> CAMILLERI Carmel, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir », *op.cit.*, p. 60.

<sup>586</sup> *Idem.*

<sup>587</sup> NOUR Soraya, « L'intégration par reconnaissance de l'identité : l'héritage freudien », in Christian Lazzeri, Soraya Nour (dir.), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris, 2009, p. 196.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 197.

pourrait être observé chez la première génération (le père de *Le pays où l'on ne revient jamais*), aussi bien que chez la deuxième génération, qui, même lorsqu'elle n'a pas vraiment 'perdu' une origine (jamais réellement vécue), identifie celle-ci à un modèle de construction identitaire à (re)trouver.

José Vieira incarne bien l'entre-deux du « moi-idéal », entre une France où il a grandi depuis son enfance, et un Portugal jamais oublié, présence formative, nécessaire et déchirante de l'origine. Sa manière de 'réparer' son histoire et celle de la diaspora portugaise est à chercher dans sa volonté militante de forcer les mailles de la mémoire et d'ouvrir des questionnements identitaires. Les migrations continuent, les souffrances se répètent et les générations se succèdent : « le pays où l'on revient jamais » est finalement celui où, d'une façon ou d'une autre, on y revient toujours. Avec un regard interrogatif sur la classique hypothèse diasporique du 'si j'avais vécu dans mon pays d'origine' : « si j'étais resté ici, je serais en train de marcher avec eux religieusement ? », se demande le réalisateur en filmant une procession à côté du village paternel. Avec un regard rétrospectif, teinté de mélancolie : « quand on vient ici, on plonge toujours dans le passé ». Avec un regard, autrement, qui se projette vers le futur, à voir dans la transmission familiale aux générations successives. L'auteur devient lui-même un passeur de l'origine : « je filme avec un œil discret, comme on fait dans un film de famille. Je filme pour laisser à ma fille des images de son grand-père portugais. J'aime me promener avec elle dans mes souvenirs d'enfance. Elle m'aide à retrouver des mots disparus et des histoires oubliées ». Le film se termine donc sur le dernier voyage de retour au Portugal avec sa fille, des images en Super 8 d'elle qui marche dans les champs, d'eux ensemble qui se promènent dans cette terre mythique. Un paysage qui se transforme, mais qui se veut toujours immobile, comme une source d'où puiser le même confort identitaire et collectif, et, encore et encore, les mêmes images – le réalisateur cherche avec nostalgie la « magie d'autrefois », avec des plans insistant sur la foire, les artisans, les vendeurs et les commerçants du village. Dans un film précédent, son très bref court-métrage *Fado-blues* (1987), José Vieira avait déjà livré son fado plein de *saudade*, en flânant dans les rues anciennes d'une Lisbonne capturée par sa caméra mélancolique et poétique. En voix off, un commentaire qui résumait déjà parfaitement les questionnements sur les appartenances multiples des sujets diasporiques :

Après tout, je ne suis peut être qu'un parisien en mal d'identité qui voyage dans ce pays à la recherche du temps perdu. Je ne suis plus d'ici, le film est terminé. Il n'y aura pas de suite, sinon celle des mots. De l'acteur qui évoque un rôle qui date, il ne sait plus de quelle année. Pourtant, j'ai besoin d'être un imbécile heureux qui est né quelque part. Nous avons cet attachement entêté du paysan à sa terre. Cette terre si infidèle, si capricieuse, mais qui l'aime après tout. C'est culturel. Je resterai un paysan toute ma vie.

Comme Soufiane Adel qui dans *Go forth* se définit comme un « blédard », José Vieira se nomme « paysan » dans *Fado-blues*. Au lieu de choisir une revendication publique du cosmopolitisme, qui sonne toujours un peu arrogante, les artistes transnationaux préfèrent parfois faire un clin d'œil à

l'image stigmatisante de leur culture d'origine, en se définissant en relation à celle-ci. Une 'sortie' de la modernité et de la mondialisation. L'attrait de la terre, et donc de la résistance des racines, fait partie, culturellement et politiquement, d'une prise de position caractérisant la lutte du local contre le global, où le local est considéré comme l'élément faible, minoritaire, authentique, traditionnel et en voie d'extinction. Si ce discours idéologiquement 'localiste' est finalement inhérent à toutes les politiques identitaires et à la résistance de l'origine, la réalité est malgré tout assez différente. Nous avons déjà observé comment les prises de position en faveur de l'origine et les facteurs qui mènent au besoin de la continuité familiale peuvent rencontrer d'autres facteurs qui lui font obstacle, car plus ancrés dans l'expérience et dans l'habitude que dans l'idéologie et dans la curiosité. La francité revient à la surface dès que le sujet diasporique ne réussit pas à réellement incorporer l'altérité, à faire naturellement (ou culturellement) glisser l'altérité vers la familiarité. Le 'localisme' et les clins d'œil identitaires au pays d'origine se heurtent facilement face à la réalité de l'acculturation. L'identification narcissique au « paysan » autant qu'au « Français » souffre d'une géométrie variable, parfois conflictuelle, mais dépassée dans toutes les formes relationnelles qui vont au-delà d'une polarité identitaire. Ne serait-il pas mieux de rapprocher le Je vers l'autre, au lieu de ramener l'autre vers le Je ? C'est toute la complexité du rapport transculturel et d'une situation d'entre-deux qui ne se résout jamais définitivement, mais qui flotte constamment dans les négociations identitaires.

Le prologue de *Home Sweet Home* (2014), documentaire autobiographique de Nadine Naous, Libanaise qui a eu son bac à Beyrouth, mais qui à cause de la guerre a dû quitter le pays et sa famille pour venir en France, nous introduit dans cet état d'esprit diasporique. La voix off de présentation de l'autrice – « ça fait 20 ans que je suis installée avec mon fils à Paris, mais je sens toujours que mon chez moi est à Beyrouth » – est illustrée par un dessin animé la représentant de dos qui fume en terrasse et regarde un paysage urbain, la silhouette de la *skyline* de Paris qui mue en celle de Beyrouth. Au-delà des rares déclarations de prise de position, entre francité et altérité, le sujet diasporique s'autoreprésente toujours dans ce manque de position, dans cette frontière entre les paysages muant, dans le passage, dans le *morphing* de l'image. Le conflit familial qui est objet de ce paragraphe sous-entend dans *Home Sweet Home* toute la construction narrative du film : la réalisatrice sent la responsabilité d'aller résoudre les problèmes financiers de ses parents à Beyrouth et finit par remuer des vieilles questions familiales. Entre les séquences de complicité avec son frère par rapport à la situation parentale (ils s'appellent sur Skype, en confirmant la grande palette de médias de communication utilisée dans la filmographie), les images de leur quartier à Beyrouth et de l'école où son père enseigne, et les nombreuses conversations dans l'appartement familial concernant les dettes avec la banque, la mauvaise gestion de la comptabilité, l'adéquation au système corrompu libanais, le documentaire s'immerge dans la mission de l'autrice. Après cette enquête financière ponctuée par

de nombreux reproches et des tensions palpables, la cinéaste paraît contente de rentrer en France auprès de son fils, malgré la difficulté du départ de sa famille : « moi je trace ma route entre deux mondes. Nostalgique à Paris, impatiente à Beyrouth ». Un inconfort constant qui pousse donc à l'instabilité et au déplacement, à des sentiments contrastants et changeants. Bernard Lahire s'oppose à la simultanéité unifiant des individus qui se définissent « tout cela à la fois » (par exemple Français, juif, Hongrois, père, frère, fils, mari, docteur, musicien, etc.) : l'« homme pluriel » articule sa pluralité selon les contextes où il est amené à évoluer, dans des lieux et des moments différents de sa vie<sup>589</sup>. Entre tous les cadres d'action et toutes les identités à assumer, il n'y a pas une distinction nette, mais plutôt une articulation variable, relative et interdépendante qui donne forme à un « répertoire » multiple<sup>590</sup>. La complexité de l'action de l'individu doit attirer l'attention sur les passages, les conflits et les configurations différentes d'un groupe à l'autre et d'un champ à l'autre. La migration augmente encore plus les possibilités d'élargir le « répertoire » et de rendre l'individu pluriel. C'est dans cette reconfiguration incessante – entre la maison et le travail, entre Paris et Beyrouth, par exemple – que le sujet diasporique exprime sa pluralité de cultures, d'identités et d'appartenances.



*Home sweet home* (Nadine Naous, 2014)

Pour terminer ce chapitre sur les portraits de famille diasporique, nous avons choisi deux documentaires autobiographiques qui mettent en exergue l'un des cas les plus graves et les plus traumatiques de conflit familial : l'abandon parental. Dans *Entre deux rives* (Frédérique Devaux, 2004) ainsi que dans *L'autre part* (Florence Benoist, 2007), les réalisatrices affrontent leur trauma personnel lié à l'abandon de la part de leur père. Nous verrons alors comment les deux films, similaires dans leurs prémisses, restituent un tableau visiblement hétérogène, selon le contexte,

<sup>589</sup> LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel*, op.cit., p. 60.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 61.

concernant la possibilité de transmission et d'assomption de l'origine et l'éventualité d'une réconciliation familiale. Dans le premier film, au format classique de 50 minutes et produit par Huit et Plus Production, l'autrice franco-algérienne, qui a également réalisé des documentaires sur le cinéma expérimental, nous introduit dans le récit fondateur de la séparation de sa famille transnationale. « Entre deux rives » est aussi la structure de l'œuvre, située entre deux nations et divisible en trois parties principales, les deux premières tournées en Kabylie et la dernière en France. Le prologue a une formulation originale : au lieu de la classique voix off à la première personne, c'est son frère qui, en regardant frontalement vers la caméra, s'adresse au spectateur en langue kabyle : « je suis Joël Devaux...En Kabylie, je m'appelle Ameziane Yahy » (il précise tout de suite l'importance de la nomination kabyle renvoyant à l'identité culturelle locale), « notre sœur s'appelle Frédérique Devaux. Elle a préparé le film ». De manière alternative, les détails de l'histoire familiale sont confiées aux intertitres écrits (la voix off est totalement absente du film), d'où l'on comprend, au début du film, que le père kabyle, déjà marié à 13 ans, a émigré à Paris pour le travail, puis il a rencontré une parisienne avec laquelle il a eu 5 enfants. Considérés illégitimes car hors-mariage, ces enfants n'ont jamais été reconnus par l'homme, qui a ensuite abandonné tout le monde, en laissant trois enfants à Paris, deux en Kabylie (ramenés très jeunes), la femme algérienne en Kabylie, et sa compagne française à Paris, où, l'on découvre vers la moitié du film par un autre intertitre, que cette dernière s'est suicidée.



*Entre deux rives (Frédérique Devaux, 2004)*

La première partie présente essentiellement la famille restée en Kabylie, en alternant des plans rapprochés frontaux sur les témoignages – les deux frères qui ont grandi là-bas et leurs femmes, et leur belle-mère algérienne (la femme du père) qui les a élevés –, et des plans plus larges d'action, qui nous laissent découvrir la vie tranquille du village, les enfants et les femmes, les ânes qui transportent



de l'eau, les oliviers et les montagnes. C'est surtout Joël qui raconte son histoire, en français, langue maternelle qu'il, après 40 ans en Algérie, a quasiment oublié et parle avec un accent. Les deux frères de Kabylie ont été enregistrés à la mairie en tant qu'enfants du grand-père – « je ne suis pas l'enfant de mon père, je suis le frère de mon père », précise avec une ironie amère Joël – pour brouiller encore plus les pistes, et effectivement la situation est restée telle quelle, c'est-à-dire une famille divisée par l'abandon du père, avec 5 enfants élevés sans les parents biologiques et dans deux pays différents. La deuxième partie cherche alors à comprendre les raisons contextuelles du phénomène fréquent de l'abandon d'enfants illégitimes de la part des émigrés kabyles. Le directeur de l'école du village est notamment interrogé, et explique le rêve français des hommes kabyles (un intertitre rappelle que la moitié des immigrants algériens en France sont originaires de Kabylie) : les garçons n'ont pas de perspectives de travail dans la région, alors décident en masse de partir en France, une destination plus abordable que d'autres et déjà riche en contacts kabyles, « la France est toujours au bout du chemin ». L'émigration peut avoir des fruits positifs au niveau économique, mais tourne souvent en désastre pour l'unité familiale, un « double drame » : l'absence du père pour les enfants et l'absence du mari pour la femme.

Dans ce film, le discours se construit donc à partir du point de vue de l'autre 'rive', de ceux qui attendent et jugent les émigrés partis en France. L'autrice commence à poser quelques questions hors-champ afin d'en savoir plus sur son père et sur les autres émigrés qui comme lui ont fondé une famille en France pour ensuite ne pas la reconnaître, s'en séparer et l'abandonner. Le directeur de l'école admet que « pour notre société ce n'est pas un crime, c'est comme si c'est normal ». D'autres hommes rencontrés dans les ruelles du village de montagne expliquent également que souvent les pères kabyles ramènent les fils « français » au village pour pouvoir les aider au travail, mais que les filles (comme la réalisatrice) sont plutôt laissées en France, car les femmes « françaises » ou filles d'un mariage français sont mal vues chez eux. Après ce retour dans le pays d'origine paternelle, Frédérique Devaux revient en France, mais cette fois-ci avec son frère Joël, qui n'avait jamais remis les pieds là où il est né. La troisième partie du film montre donc les deux personnages en quête de traces et pour la première fois la réalisatrice apparaît à l'écran. Ils visitent l'appartement familial à Saint Denis, ils essaient de se rappeler, en vain, de cette brève période de l'enfance passée ensemble, et se rendent sur le pont parisien où leur mère biologique s'est suicidée, puis interrogent un autre homme d'origine kabyle qui a subi exactement la même histoire d'abandon paternel. À la suite de ces recherches et de ce *re-enactment* fort émotionnel, il se pose la question du pardon : la tante dit à l'autrice que « l'essentiel est que finalement tu as retrouvé ta famille qui ne t'a pas abandonné et t'a accueillie », la femme de Joël avoue aussi que « le passé est passé ». Sur les images d'un film de famille tourné dans le village kabyle en 1992 lors d'une danse traditionnelle en famille, sur le fond

d'une musique kabyle, un dernier intertitre marque le bilan subjectif de la réalisatrice, adressé directement au père absent : « Père, je ne peux pas encore te pardonner tout à fait, mais je peux enfin mieux te comprendre ». Le documentaire autobiographique est un lieu d'adresse, de recherche, de partage (le trauma revécu avec le frère), de tension et parfois de rédemption, mais il se construit dans tous les cas sur une interrogation inachevable. Le projet filmique, par son expérience de tournage et d'enquête et par la tentative de s'autoreprésenter – de mettre en images et en paroles un Je transmissible –, éclaire le conflit intérieur de l'autrice. Dans le générique de fin, c'est sa fille française qui lit la liste des personnages (toute sa famille algérienne) en plan taille frontal. Malgré l'abandon et le trauma de l'absence, ce qui est à transmettre aux générations suivantes n'est pas le conflit, mais l'unité retrouvée de la famille, la possibilité d'un lien plus apaisé avec l'origine de l'autre 'rive'.

L'abandon est l'un des « événements », comme les appelle Noelle Burgi-Golub, qui mettent en cause notre « univers de reconnaissance », en dépit d'un effort constant et renouvelé de stabilité identitaire, en nous confrontant aux catégories, aux images, aux références et aux coordonnées qu'on a construites au cours de notre chemin. C'est à ce moment-là que notre « imagination narrative » – dans la réinvention de nos récits identitaires – sera encore plus guidée par les émotions et les passions, en menant parfois à des « dérives » plus ou moins imprévisibles et incontrôlables et plus ou moins individuelles et collectives<sup>591</sup>. Comment gérer ces « dérives » ? Le deuxième film qui affronte le trauma de l'abandon est *L'autre part*, premier et unique documentaire de Florence Benoist, réalisé en 2007. Encore une fois, la confrontation de l'autrice avec l'origine se base sur l'absence du père, cette fois-ci marocain, qui a abandonné sa fille et sa femme française. C'est cette dernière qui introduit l'objectif du film en voix off : « c'est pour toi que je vais essayer d'exhumer le souvenir de ce garçon qui m'a permis de te donner naissance ». Pour exhumer le souvenir, le prologue montre à l'écran une lettre du père : « Michèle, que faire le matin ? Que faire le soir ? Je roule, je marche, je marche plus que je ne roule...Je suis marocain, tu es française, pourquoi je rêve ? Mohamed ». Dans une maison sur la plage, éclairées par un beau couché de soleil sur la mer, les deux générations – mère et fille – sont montrées en train de se confronter sur la question de l'abandon du père, mais aussi sur l'identité de cet homme. Il est intéressant d'observer que, dans ce documentaire, le trauma est associé non seulement à l'absence de la figure paternelle, mais également à son identité marocaine et au rapport de la famille de la réalisatrice et de leur entourage à son altérité raciale et culturelle. La mère raconte des difficultés relationnelles de couple vis-à-vis des différences culturelles : elle ne croyait pas au « choc des cultures », elle voulait s'ouvrir au monde marocain, elle voulait avoir un enfant, mais elle

---

<sup>591</sup> BURGI-GOLUB Noelle, « D'exils en émotions, l'identité humaine », in Tariq Ragi (dir.), *Les territoires de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 42-45.

s'est rendu compte rapidement qu'avec lui ce n'était pas possible de continuer. La fille (la jeune réalisatrice), avoue sa déception lorsqu'elle a découvert que son père était marocain : elle fantasmeait un père « anglais, écrivain », elle avait « honte » que son père soit marocain.

Pour la première fois nous assistons alors dans la filmographie, à un rejet de l'origine – évidemment à cause avant tout du trauma de l'abandon et de la connotation négative de tout ce qui rappelle ce trauma – lié également à un rejet racial, au refus explicite d'intégrer l'altérité dans sa propre histoire personnelle et familiale. Une photo de famille s'insère dans le récit de l'enfance et ouvre aussi le thème de la ressemblance physique au père marocain inconnu (la réalisatrice est effectivement une fille blonde aux yeux clairs, difficilement associable de prime abord à l'origine marocaine). Afin d'approfondir les raisons de cette « honte », la cinéaste essaie de se confronter également avec une amie, qui a un père marocain, mais qui ne se définit pas non plus Marocaine, et puis avec ce père, qui dit de ne pas se sentir Français, mais d'avoir quand même choisi de donner un prénom français à sa fille. Sa femme explique aussi qu'elle n'a jamais voulu apprendre l'arabe car cela l'« arrangeait » de se sentir étrangère, car elle ne voulait pas vivre au Maroc. Les témoignages reprennent alors également le discours sur l'incompatibilité culturelle dans les relations mixtes franco-marocaines. Un entretien réalisé avec un ami de longue date des parents tente en revanche de faire lumière sur la rencontre entre le père et la mère de la réalisatrice et sur les motivations psychologiques du départ de l'homme. Il vante la force de la mère, qui était plus « forte » que la volonté du père à se distinguer en tant qu'homme émigré : « ça l'a déséquilibré. Et quand on est en déséquilibre, à un moment donné on tombe ». Face à l'incertitude de ces explications ethno-culturelles ou de genre, Benoist, comme tous les cinéastes diasporiques, décide d'affronter directement et personnellement le trauma et de s'aventurer pour la première fois dans le pays du père inconnu, dans l'origine de ses doutes identitaires et des conflits familiaux.



*L'autre part* (Florence Benoist, 2007)

« Je suis nulle part », commente-t-elle dans le bateau qui l'amènera au pays, perdue et confuse vis-à-vis d'un voyage de retour qu'elle sent plus comme une responsabilité forcée que comme une envie véritable : « en fait je n'ai pas envie d'aller au Maroc, j'ai envie d'être allée au Maroc ». Comme le voyage d'*Enfin l'Iran*, les premiers doutes concernent la pensée d'une mission de rapprochement impossible, mais en l'occurrence l'impossibilité dérive aussi d'un manque initial de volonté : « j'essaie de combler quelque chose que je ne pourrai jamais combler. Mais je le sais en avance ». La caméra est tenue par un opérateur pendant tout le film, les plans sont soignés, pour la plupart fixes, le tournage a un rendu plus professionnel que dans d'autres projets similaires. Ce moment de la traversée de la Méditerranée est une étape de confession importante pour l'autobiographie de l'autrice, montrée dans le bateau, dans sa cabine, dans sa solitude – malgré la présence d'une amie et de l'équipe – causée par la peur de rencontrer enfin son père. En adoptant la stratégie réflexive du documentaire contemporain, elle mentionne explicitement les conditions du film, pour authentifier ses réflexions personnelles qui augmentent l'impression de vulnérabilité et de sincérité du sujet : « de toute façon je suis seule, qu'il y ait une équipe, une copine, dix copines... ». L'expérience du voyage de retour peut être filmée et partagée, mais c'est d'abord une expérience intime, intérieure et subjective. Les gros plans d'elle repliée dans sa crise identitaire dans le bateau sont alternées aux plans sur les lettres envoyées par le père à la mère, qui tissent des premiers liens plus humains (l'homme y écrit ses sentiments pour la fille française rencontrée, la mère de l'autrice) et moins anonymes (il n'est plus seulement le père « marocain » et « violent ») vers cette figure inconnue. Loin de vouloir développer une réelle empathie pour le père, le documentaire met cependant en jeu toutes les informations disponibles afin de donner une vision plus claire des impressions ressenties par l'autrice aux différents moments de sa recherche. Sans opter pour le format du journal, qui serait manipulé entièrement par le regard-guide de l'autrice qui filme à la première personne, la caméra suit au contraire également les changements d'humeur et l'évolution émotionnelle de la réalisatrice, mais en la rendant protagoniste, centre de l'attention visuelle, objet du regard du spectateur. Arrivée au Maroc, Florence Benoist démontre encore des réticences concernant l'appropriation du lieu par son regard et par ses entretiens. Dans la voiture, les paysages qui défilent à côté sont décrits par son amie : la cinéaste ferme les yeux, elle ne veut pas voir directement, elle a besoin d'une médiation – les yeux de l'amie, les yeux de la caméra – pour retarder et diluer ce contact avec l'origine. De plus, l'enquête se complique davantage lorsqu'elle découvre que son père est aux États-Unis, et non pas à Safi, où elle est. Faut-il accepter l'échec de la mission ?

La caméra suit l'autrice dans ses déplacements – il n'y a pas de voix off, seulement de la musique extradiégétique – : elle est visiblement nerveuse, elle fume, elle évite d'interpeller les locaux, en n'adressant ses quelques phrases qu'à l'équipe hors-champ. Ses commentaires sont pleins de

sarcasme et de frustration, comme dans la séquence où, après avoir passé des coups de fil et avoir obtenu l'adresse de la maison du père, elle se rend dans un plateau aride, où il n'y a que des ruines. La voiture de l'équipe s'arrête, Benoist sort et commence à rigoler de manière cynique : « c'est là les gars...C'est le bout du monde ». Cependant, comme nous l'avons constaté par exemple dans *Made in India*, le désespoir initial peut être contrebalancé par un premier véritable contact humain sur place, qui aide à déplacer la position du regard (nous parlions au début de la thèse de la « construction de la distance »). Une fois entrée dans la maison familiale, la réalisatrice rencontre son grand-père et, devant cette présence bienveillante et innocente, elle change de ton, en devenant souriante et ouverte : « c'est mon grand-père ? », « il sait qui je suis ? », demande au garçon marocain qui l'a aidé à le trouver. Le grand-père est très âgé, assis par terre et habillé en blanc, il ne parle qu'arabe et il n'entend pas bien, mais il offre à sa petite fille un premier accueil familial dans ce pays paraissant aussi hostile. Elle est assise à côté de lui, le film la montre pour la première fois relaxée et conciliante, prendre du thé avec les autres et se faire un tatouage au henné sur les mains. Enfin elle explique au grand-père qu'elle a trouvé le numéro du père et qu'elle va l'appeler pour le rencontrer. À la suite de ces retrouvailles, l'autrice se motive alors pour partir aux États-Unis à la recherche de son père. Cette rencontre est révélée dans la séquence finale de *L'autre part*, qui s'avère l'une des plus brutales de notre filmographie. La séquence commence *in medias res*. Pour la première fois c'est la cinéaste qui filme, avec un style caméra-cachée absent jusque-là. Dans un parking extérieur ensoleillé, elle suit son père, un homme bien habillé qui marche rapidement vers sa voiture, en plan rapproché, surexposé, en légère contreplongée, tremblant et nerveux comme leurs voix. Tous les deux ont un rire qui laisse transparaître leur malaise, la fille essaie de lui poser des questions personnelles, le père est évasif, à l'allure vaniteuse, porte des lunettes de soleil noires, tente de se cacher de la caméra, alterne français et anglais dans ses réponses et ne mentionne que son rapport avec sa mère. La fille lui demande d'enlever les lunettes, il le fait, on le voit, mais il continue à être gêné : « Is that enough ? », dit en anglais. La caméra le traque jusqu'à la voiture, mais c'est le point final : le père s'adresse à un autre homme, il dit que sa fille va montrer ces images à sa mère, qu'il n'est pas paranoïaque, qu'il sait aimer, mais « quand tu aimes bien, tu châties bien... ». L'image s'arrête, la rencontre est advenue, le film se termine sur une autre fuite paternelle.

Encore une fois, le documentaire autobiographique témoigne d'une intervention directe dans la vie des personnes impliquées, une dimension performative dérivant de la capacité du film à agir sur la réalité et de démontrer la performativité de l'identité comme action, comme le dirait Butler. L'autrice ne rajoute aucun commentaire, aucun bilan final faisant le point sur l'expérience, aucune voix off décrivant ses émotions subjectives. Il serait probablement superflu, parce que la déception est déjà là, visible, la 'vérité autobiographique' s'incarnant dans ce gros plan du père et dans son

envie de sortir rapidement du champ. La conscience de savoir que cette personne – qui semble interpréter le méchant d’une fiction, mais qui en réalité a un effet bien grave et vrai sur la vie de l’auteurice – donne une puissance ambiguë à l’empathie ressentie par le spectateur. La prise en direct des réactions agressives du père, en pleine tradition du *Direct Cinema* et du reportage documentaire et télévisuel, plonge le public dans un drame familial qui ne peut pas avoir le réconfort de la rédemption fictionnelle : il n’y a pas de « fin » dans la narration, terminer le documentaire sur ce conflit signifie assigner à l’imprévisibilité du réel hors-champ la continuation du récit et les conséquences de cette représentation. *L’autre part* confirme alors la difficulté de la tension entre le Je et le Nous, l’individu et l’origine, la personnalisation et la filiation. Si d’un côté, le voyage de retour a ouvert une voie de réconciliation possible avec l’identité d’origine à travers l’épiphanie d’une figure accueillante, le grand-père, de l’autre côté, la rencontre avec le père semble fermer cette voie et rendre impossible et vaine toute tentative de rapprochement. Même si la famille reste un pont nécessaire pour la construction de l’histoire personnelle des sujets diasporiques, la négociation identitaire ne peut pas faire cesser les interrogations constantes, le désir de réconciliation peut se transformer en un trauma ultérieur de rupture et de distance.

### CHAPITRE III

#### Ma continuité dans la chaleur du collectif : la transmission de l'origine



*La mémoire et la mer (Jean Boiron Lajous, 2017)*

### 3.1 Le processus de transmission et les ancrages

La transmission [...] consiste à (re)trouver et à (re)créer de l'altérité partagée, à se relier ensemble à un cadre d'altérité<sup>592</sup>.

Nous avons déjà fait référence tout au long de ce texte, de manière plus ou moins implicite, au processus le plus central qui structure l'identité et la mémoire du sujet diasporique et qui sera l'axe principal d'analyse des œuvres de ce chapitre : la transmission. Afin d'appréhender et de mettre en scène le travail de quête identitaire de l'auteur, quasiment tous les documentaires du genre autobiographique diasporique en France cherchent à s'interroger sur la transmission de l'origine de la part de la famille diasporique. Le lien familial sera alors pris en considération en ce qui concerne non pas la dimension prioritairement relationnelle – comme dans le chapitre précédent sur les films-hommage et sur les conflits entre les membres de la famille –, mais plutôt pour mettre l'accent majoritairement sur la possibilité de transmission ou, encore plus, sur le manque de transmission. C'est pour cela que le chapitre sera divisé entre une première partie dédiée aux films qui traitent d'une transmission identitaire 'réussie', et une seconde partie consacrée aux vides de transmission, et aux tentatives conséquentes de récupération de la mémoire de l'origine et d'une conscience de continuité diasporique. Il en résultera une mobilisation complexe de choix subjectifs et d'ancrages collectifs, à partir d'une négation historique, d'un oubli traumatique et/ou d'une réaffirmation *a posteriori* d'éléments d'appartenance capables de définir les identités des sujets diasporiques dans leur déclinaison individuelle, familiale et communautaire. La transmission – et sa volonté ou refus – est profondément dépendante des contextes particuliers de l'histoire de l'immigration, marquée, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, par des innombrables tragédies collectives, ainsi que par une remarquable force de résilience des groupes à travers les générations. Une construction contrastée de la transmission qui se fait « entre le poids de l'héritage et la liberté individuelle, mais également des processus sociohistoriques qu'elle fonde et dans lesquels elle se fond », comme le rappelle Nathalie Burnay<sup>593</sup>. Cette sociologue met en évidence le caractère de « passation » de la transmission dans le rapport avec l'autre, entre le Je et le Nous : une relation d' « échange » et non seulement de passage, de « réciprocité » et non seulement de donation, un « enrichissement mutuel » qui serait donc « un mélange sans cesse renouvelé de passé et de présent »<sup>594</sup>. Premièrement, alors, la transmission en tant qu'échange est une dialectique active – il ne s'agit pas d'un cadeau reçu passivement –, et négociée – ce n'est pas un passage automatique. Deuxièmement, la transmission

---

<sup>592</sup> BEACKLAIRE Jean-Luc, KLEIN Annabelle, « Les blogs : essais de domiciliation virtuelle pour une nouvelle transmission ? », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 145.

<sup>593</sup> BURNAY Nathalie, « Transmissions : passation, identité narrative et reconnaissance », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 10.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 11.



convoque une dimension temporelle fondamentale, qui articule le présent comme le seul temps où à la fois construire du commun à partir d'une appropriation du passé et provoquer un mouvement vers l'avenir à travers la potentialité de la transformation.

Pour s'inscrire dans ce mouvement de transmission, l'individu est amené à chercher la stabilité du collectif dans l'instabilité de ses affiliations, en désignant son groupe comme une sorte d'abri protectif : « s'accrocher, parfois désespérément, aux codes, normes et autres valeurs, c'est avant tout chercher à appartenir à un monde stable, cohérent, loin du sentiment de solitude ou d'isolement : dans la chaleur du collectif », écrit Burnay<sup>595</sup>. Cette « chaleur » résume bien l'idée d'origine comme récit fondateur, comme foyer et noyau, d'où (re)partir comme individu 'retrouvé'. La transmission fournit les éléments primaires de la narration identitaire – un récit réinterprété, renouvelé, parfois 'indicible' – qui façonne une histoire pour un auditeur, afin de garder et refonder la mémoire collective et le groupe lui-même. Dans cet effort constant de cohérence de sens et de reconstruction de soi qui caractérise l'identité narrative, l'autoreprésentation permet à l'auteur d'exister par l'expression-même devant le regard du spectateur de ces impasses de transmission et de ces interactions avec l'autre. D'un côté, l'individu, comme la société, suit aujourd'hui des trajectoires singulières en multiplication, une « hypermonie », selon la définition de Burnay<sup>596</sup>, qui présente une pluralité de repères et de modèles en concurrence et parfois en conflit. « L'individu se trouverait dès lors dans un espace de liberté indéniable, devant un choix des possibles ouvert, mais également devant un impératif catégoriel de choix de modèles, parfois impossible à réaliser », précise Burnay<sup>597</sup>. De l'autre côté, à transmettre un modèle à suivre, une identité prescrite, intervient encore la famille, comme le rappelle Evelyne Favart : « chaque individu hérite de la part de sa famille d'origine de ce type de scénarios de vie, charriés par la mémoire familiale, donnant des indications à propos des attentes des siens quant à sa destinée »<sup>598</sup>. Pensons aux souhaits des familles diasporiques de ne pas faire oublier la langue, la culture ou les croyances. L'individu est pris alors par cette articulation de scénarios, dans un tiraillement identitaire, en négociant les prescriptions et en adaptant ses souhaits. Pourtant, si nous adoptons la terminologie d'Elsa Ramos, dans notre filmographie il est très peu question d'« autonomes » (les individus qui accordent peu d'importance à la transmission familiale), car les auteurs se partagent tous entre les « patrimoniaux » (ceux qui valorisent l'héritage) et les

---

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>597</sup> *Idem.*

<sup>598</sup> FAVART Evelyne, « Transmission et mémoire familiale : s'approprier son histoire familiale », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, op.cit., p. 22.

« réparateurs » (ceux qui ont enduré un manque de lien avec leurs propres parents et qui tentent de donner à leurs enfants ce qu'ils n'ont pas eu)<sup>599</sup>.

Cependant, si nous continuons à utiliser la terminologie de Ramos, les auteurs de cette filmographie démontrent tous une « réflexivité » qui les amènent à un mouvement vers l'intérieur, afin de se juger et de « réajuster ses moyens en fonction de ses objectifs »<sup>600</sup>. Mais ils confirment également une idée qui est au cœur du processus identitaire : l'« inachèvement humain »<sup>601</sup>. L'inachèvement est à l'origine en même temps de la recherche de soi – le sujet est convaincu qu'il doit encore *trouver* son identité –, et de l'impossibilité réelle de se trouver une fois pour toutes – le sujet, et son identité, se transformeront inévitablement. Pour cette raison nous insistons à la fois sur le besoin de l'ancrage identitaire – la recherche de l'origine –, et sur le caractère dynamique de la quête de soi – les appartenances multiples. La dimension perpétuelle de l'enracinement à une terre n'est qu'une illusion fonctionnelle à cette quête, d'autant plus qu'aujourd'hui, dans une ère plus riche en migrations globales, les formes de l'habiter incluent une mobilité de plus en plus commune. Même si dans les films nous observons de nombreux auteurs faire ce voyage de retour à une terre d'origine, ce mouvement n'est jamais définitif : l'auteur fait une exploration, une tentative, une mission d'enquête, mais il ne renonce jamais à ce qu'il a, à ce qu'il est déjà, à sa vie. Il ne s'installe pas dans son lieu d'origine, car il veut reformuler et élargir (peut-être) son sentiment d'appartenance, mais il ne veut pas s'enraciner dans une terre. Sa mobilité et sa migration lui appartient autant que son origine perdue, c'est quasiment un destin d'incertitude et de mutation qui s'ancre dans son identité, incapable de revenir vraiment en arrière, en ayant incorporé et assimilé ce mouvement et cette position d'entre-deux. Afin de ne pas s'immobiliser dans la crise identitaire et de poursuivre le mouvement, le sujet diasporique doit alors envisager la transmission au sein des mutations identitaires. Marie-Noelle Schurmans propose un dépassement de l'antinomie conflictuelle transmission/transformation. Selon cette sociologue, il faut penser une forme de « tension » qui ne s'arrête pas aux idées opposées d'attraction et de séparation, pour pouvoir faire surgir une troisième dimension de la tension : « la dimension novatrice »<sup>602</sup>. L'originalité de la diaspora se situe dans cette ambivalence : si l'origine peut faire penser à un choix entre transmission et transformation, elle déclenche en réalité une « tension » qui cherche seulement à dépasser la crise identitaire, à travers une transformation *dans* la transmission.

---

<sup>599</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, op.cit., p. 21.

<sup>600</sup> *Idem.*

<sup>601</sup> *Idem.*

<sup>602</sup> SCHURMANS Marie-Noelle, « Transmission et transformation », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, op.cit., p. 167-169.

Il y a des documentaires autobiographiques diasporiques en France où la transmission apparaît déjà comme un processus conscient et fluide, ancré dans le sujet diasporique sans des obstacles particuliers. L'un des premiers documentaires français du genre diasporique, *Tezkar, un pacte de mémoire en Ethiopie* (1999), présente la transmission comme une responsabilité intergénérationnelle découlant d'un « pacte de mémoire » avec les ancêtres. La réalisatrice, Makeda Ketcham – qui est aussi anthropologue et journaliste et bénéficie d'une production et diffusion professionnelle télévisuelle grâce à Morgane Productions et Arte – y traite du lien ancestral qu'elle renoue régulièrement avec ses voyages en Ethiopie sur les traces de son arrière-grand-mère éthiopienne et de son arrière-grand-père missionnaire allemand<sup>603</sup>. Les deux sont montrés tout de suite sur une vieille photo de famille qu'elle regardait – explique sa voix off – quand elle était petite, lorsque sa mère lui disait : « Makeda, plus tard tu retourneras en Ethiopie, notre famille a scellé un pacte de mémoire qui nous lie à la terre de nos ancêtres ». Ketcham témoigne que la recherche de l'origine peut atteindre même la quatrième génération. Le film alors, divisé en chapitres comme un grand nombre de documentaires ici présents, suit l'autrice (qui apparaît à l'écran) dans son voyage de retour. Rythmé par de fréquentes séquences musicales – des chansons traditionnelles chantées et jouées en direct pour évoquer le récit mémoriel du passé –, le montage nous plonge dans un itinéraire combinant la capitale avec des paysages désertiques, des forteresses et des vieilles églises, afin de montrer le rapport entre l'histoire des ancêtres prestigieux de la cinéaste (ils étaient nobles) et l'Histoire de l'Ethiopie, avec ses iconographies chrétiennes et ses empereurs. Makeda Ketcham semble bien accueillie dans le pays – les gens expriment leur chaleur : « toute la région se réjouit » –, et bien intégrée parmi la population locale – on la voit interpeller tout le monde, parler un peu leur langue, participer aux cérémonies en habit traditionnel. Son enquête sur le passé n'est pas apparemment perçue comme une intrusion, mais comme une recherche légitime qui s'inscrit dans une continuité : ses ancêtres étaient connus dans la région et leur exil en Europe a signé un retour constant des nouvelles générations. Le renouvellement du « pacte » est ainsi assuré par ces voyages de retour en mémoire des liens avec l'origine, des sortes de missions transmises dans le temps, sans être mises en discussion, par une responsabilité explicitée vis-à-vis du groupe diasporique d'appartenance (renforcée en l'occurrence par la descendance noble).

Il n'est pas nécessaire, pourtant, que l'idée de « pacte » générationnel – généalogique, de sang, d'honneur, de mémoire – soit explicitée, pour assurer la transmission identitaire de l'origine. *Les vacances au bled* (Linda Tahir-Meriau, 2004) décrit tout simplement les voyages des familles diasporiques en Algérie pendant les vacances d'été, mais dans cet ensemble d'attentes, de retrouvailles, d'apprentissages et d'expériences, nous y voyons facilement aussi un rituel de

---

<sup>603</sup> Même s'il s'agit d'un hommage aux arrière-grands-parents, la réalisatrice ne fait pas proprement partie d'une « quatrième génération » d'immigrés, étant donné que ces ancêtres n'ont pas émigré en France.

transmission. Le dispositif documentaire nous entraîne de manière efficace dans l'atmosphère du voyage : les témoignages de plusieurs sujets diasporiques et les images tournées dans le présent, accompagnées par une musique algérienne très dynamique et estivale, scandent les étapes du voyage, de la préparation au trajet en voiture Paris-Marseille, à la traversée de la Méditerranée en bateau, aux moments de détente passés à la plage et en famille, jusqu'au départ triste pour la France après les vacances. Dès le début, le voyage de retour est associé à tous les plaisirs des vacances ainsi qu'à la nostalgie du pays : « l'été approche, plus que quelques semaines d'attente avant de pouvoir partir en vacance au bled, pour enfin se détendre, pour se faire dorer la peau au soleil, pour respirer les bonnes odeurs de l'enfance, le parfum de l'huile d'olive et des plats préparés en plein air », annonce la voix off de l'autrice. Les vacances jouent effectivement un rôle décisif dans la transmission identitaire : le voyage annuel en Algérie est organisé « pour ne pas oublier notre famille, notre langue, notre culture » ; pour les Kabyles, dit une fille, « ce n'est pas que des vacances, c'est un vrai retour aux sources, c'est un rituel de pèlerinage ». Les témoignages évoquent avec complicité et complaisance (la réalisatrice filme et interviewe, mais on ne la voit jamais, ni on l'écoute hors-champ) les différences entre l'Algérie et la France, telles que l'appel omniprésent à la prière ou le mois du Ramadan. Le lien avec certaines traditions et pratiques s'est détérioré pour les émigrés – « loin des yeux, loin du cœur » avoue la voix off de l'autrice –, mais pas celui avec la famille, comme par exemple la grand-mère : « le temps et la distance ne m'ont jamais éloignée d'elle. Le bled, c'est là que mes yeux se sont ouverts pour la première fois sous les visages souriants de ma mère et de ma grand-mère », continue-t-elle. Un jeune fait une distinction entre le sentiment de stabilité que le pays d'origine assure (beaucoup de familles émigrées kabyles ont construit leur maison en Kabylie) et le sentiment de précarité en France, où « on est chez nous sans être chez nous ». Pourtant la vie s'est déroulée dans le pays d'immigration et la vie en Algérie – rappelée par les amis d'enfance – ne reste qu'une hypothèse : « je me demande aussi comment je serais si j'étais restée ici... bien autrement je crois. C'est étrange comme le lieu où on grandit peut changer le cours de notre vie », réfléchit la réalisatrice. Le retour définitif étant difficilement envisageable, les témoignages affrontent également avec fierté la question des aides aux familles restées au « bled », de l'économie transnationale, des investissements professionnels et des nouveaux savoirs et techniques apportées par les émigrés pour l'Algérie « de demain ».

À ce propos, l'enquête TeO a testé l'hypothèse de l'opposition entre transmission – la deuxième génération se tourne vers le pays d'origine par des pratiques transnationales –, et « érosion » – l'assimilationnisme français éloigne la deuxième génération des attachements identitaires qui renvoient à d'autres appartenances. Il en résulte que le transnationalisme dépend des liens diasporiques déjà entretenus par les parents, et des profils des descendants (âge, sexe, catégorie

socio-professionnelle), mais qu'en général ces derniers « conservent plus fréquemment des liens avec l'étranger que la moyenne de la population majoritaire. Par exemple, 59% consomment des médias du pays d'origine de leur(s) parent(s), 73% ont des contacts distants avec des personnes qui résident hors-métropole, 85% ont déjà séjourné dans le pays d'origine de leur(s) parent(s). S'il y a érosion, elle est donc partielle et il y a bien transmission d'une partie au moins des pratiques transnationales »<sup>604</sup>. Le transnationalisme s'accroît en raison de la composition des familles – lorsque les parents sont tous les deux immigrés et lorsque le descendant est en couple avec quelqu'un de la même origine – et des discriminations et stigmatisations subies en France, ou de l'exclusion causée par la résidence en zone urbaine sensible<sup>605</sup>. Les auteurs parlent d' « exposition mécanique au pays d'origine » lorsque les enfants sont toujours exposés aux codes culturels et sociaux du pays d'origine des parents, comme la langue, les coutumes, la cuisine et toute pratique directe de transmission par osmose<sup>606</sup>. *Les vacances au pays* relate effectivement tous les éléments que les sujets diasporiques rattachent à leur nostalgie vers le pays d'origine. Les témoins citent (et les images illustrent) : la famille, les grands-parents, la maison de propriété, la nourriture locale, le soleil, la plage, la musique, la langue, le paysage, les robes traditionnelles et la poterie (pour les filles), la danse hiphop et le sport (pour les garçons), l'accueil des gens, les fêtes, les mariages, le repos, l'amusement des enfants. Tous ces éléments d'attache à l'origine, que nous retrouvons fréquemment dans les autobiographies diasporiques, constituent un ensemble d' « ancrages » identitaires, comme le dit Ramos, que le sujet intègre à partir de ses liens avec la famille (les lettres, les photos, les films de famille, les recettes, les maisons, etc.) ou des expériences individuelles (un quartier où l'on a vécu, une cicatrice comme dans *Nos traces silencieuses*, etc.). La définition qu'en donne Ramos éclaire parfaitement les intentions de nos réalisateurs :

Les ancrages, qu'ils soient territorialisés ou non, apparaissent comme des soutiens à la cohérence identitaire dans le sens où l'individu fabrique de la continuité dans les séparations, que celles-ci soient d'ordre géographiques, affectives ou temporelles : des pages se tournent. Ils permettent la gestion, dans le présent, de ce qui n'est pas (parce que des personnes et des lieux importants sont éloignés) ou de ce qui n'est plus (quand il s'agit de la mort d'un proche, de la destruction d'une maison de famille). Pour gérer la séparation, le manque, l'individu 'bricole' : il s'agit d'une construction personnelle, d'une élection en fonction de ce qui existe pour gérer ce qui n'existe plus<sup>607</sup>.

Ce que la sociologue désigne comme « ancrages territorialisés » – les lieux fondateurs, de référence ou en tout cas particulièrement significatifs pour l'histoire de l'individu – forme une « géographie individualisée »<sup>608</sup> où chaque lieu prend sens par rapport à la dimension subjective des cartes

<sup>604</sup> BEAUCHEMIN Cris, LAGRANGE Hugues et SAFI Mirna, « Liens transnationaux et intégration : entre ici et là-bas », p. 105.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 110 et p.111.

<sup>606</sup> *Ibid.* p. 111.

<sup>607</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, p. 51.

<sup>608</sup> *Ibid.* p. 33.

personnelles et des repères autobiographiques. Les lieux acquièrent une signification différente selon qu'ils soient liés à une certaine période ou à une autre (l'enfance, l'âge adulte), à un imaginaire construit à distance ou à un vécu direct (pensons à la relation entre l' « image prédéfinie » et l' « image trouvée » dans le voyage de retour), à l'émigration ou à l'immigration, au passé ou au présent. Le côté temporel peut s'embrouiller (rappelons que Joseph Morder cherche sa terre tropicale d'origine dans le Paris du présent, dans *Mémoires d'un juif tropical*), les rapports peuvent se hiérarchiser ou s'évoluer par des réseaux de sens et d'expériences variées, par des relations aux autres et à soi-même qui se transforment. Au-delà des lieux, les individus développent des attachements à des objets, des sensations, des goûts, des sons, des odeurs, et tout un réseau d' « ancrages sensoriels » qui créent des couches dans la mémoire personnelle, en constituant « des mondes matériels individualisés »<sup>609</sup>. *Rien que le bruit de la mère*, court-métrage vidéo expérimental (tourné avec DV Cam, Handycam HD et Iphone) de 25 minutes réalisé en 2012 par Rima Samman, cinéaste, née au Liban, qui travaille également à Paris comme productrice (de ce film aussi) et enseignante, est un parfait exemple d'immersion audiovisuelle dans ces « ancrages sensoriels ». L'œuvre est au format carré et présente une esthétique amateur faite de décadrages, tremblements, caméra subjective, ainsi qu'un style qui se rapproche d'une installation vidéo, avec des nombreuses superpositions d'images, des accélérés, des ralentis, et une désynchronisation entre son et image. La structure circulaire – la vidéo commence et finit par un poème lu par la mère de la réalisatrice et par un plan fixe sur la lune, traversée par la silhouette d'un avion – marque la temporalité du voyage de retour, une parenthèse ponctuée de répétitions et de frontières. En commençant par une citation écrite de Rimbaud – « J'écrivais des silences, des nuits/, je notais l'inexprimable/, Je fixais des vertiges » – et de Michel Thérien – « Je ne sais rien/ de la porosité de tes silences/ seulement le bruit / des lieux qui t'habitent » –, l'autrice entend mettre l'accent sur un défi de langage : traduire les silences et les bruits, transcrire l'inexprimable.

Épuré de la voix off et des dialogues, le film opère un gros travail sur le son : la seule voix présente est celle de la mère qui récite un poème arabe, alors que tout le reste de l'œuvre est un montage de sons d'ambiance – les bruits des vagues et de l'eau qui coule, de l'avion, des oiseaux, de la musique traditionnelle jouée dans un concert dansant, et, bien sûr, du silence – qui restitue un univers principalement sensoriel. Le montage vidéo est composé de plans aériens depuis l'avion, de plans larges sur les paysages urbains libanais, et une grande panoplie de plans détails sur des éléments naturels tels que l'eau de la mer et des ruisseaux, les feuilles, les arbres, les insectes, les oiseaux, les fleurs. Un mouvement constant de la caméra confère une fluidité à l'enchaînement des images et des sons. Fondues dans ce monde naturel et urbain, on trouve également des images d'intérieur de la

---

<sup>609</sup> *Ibid.* p. 39.

maison, avec sa mère qui improvise une petite danse dans le salon, puis une photo de famille superposée à un plan de l'eau. La caméra subjective facilite non seulement une immersion totale dans l'introspection de l'autrice, mais aussi la sensation du contact direct entre cette dernière – son regard, son corps – et le monde environnant : vers la fin du film, un plan subjectif laisse entrer dans le champ la main de Rima Samman, qui s'étire vers les branches d'un arbre.



*Rien que le bruit de la mer (Rima Samman, 2012)*

François Niney a souligné la dimension totalisante et sélective de la caméra subjective : « le spectateur se voit obligé de voir par les yeux de quelqu'un. Son champ, comme celui du récit, se trouve restreint à un regard assigné, personnifié, qui perd l'illusion de plein-champ et les virtualités du contre-champ »<sup>610</sup>. *Rien que le bruit de la mère* est une transcription audiovisuelle à la fois universelle – il n'y a que très peu de références évidentes au Liban – et très intime – le spectateur est guidé par ce contact personnel quasi organique entre la caméra et le monde – de la relation de l'autrice à sa terre 'maternelle' – la « mère » et la « mer » sont omniprésentes comme lien vers l'origine. Ce type de travail, qui privilègue la mémoire sensorielle et le rapport corporel, tactile et auditif avec le profilmique, incarne alors très bien les théories cinématographiques de Laura Marks.

Dans son ouvrage classique sur la « peau du film »<sup>611</sup>, Laura Marks affirme que la dimension sensorielle est une caractéristique particulière des films diasporiques (elle parle de « cinéma interculturel »). Sa théorie se base sur une division préalable entre une « vision optique » et une

---

<sup>610</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 212.

<sup>611</sup> MARKS Laura U., *The Skin of the Film, op.cit.*

« vision haptique », qui vise à dépasser la séparation illuministe entre corps et esprit<sup>612</sup>. La « vision optique », fondée sur l’oculocentrisme occidental, implique le contrôle et la maîtrise de l’objet vu et représenté : une séparation nette entre sujet regardant et objet regardé permet de représenter des formes définies, une vision figurative et narrative qui garantit une compréhension, une assimilation et une contextualisation immédiate de l’objet observé en question. La « vision haptique » engage au contraire un rapport synesthésique et multisensoriel aux images : l’objet présent sur la surface – sur la « peau » – de l’image, est considéré pour ses qualités matérielles, tactiles, olfactives, gustatives, et donc englobé inévitablement dans une relation directe, active et intime avec l’auteur et le spectateur. Ces derniers, par une « perception incarnée » (*embodied perception*<sup>613</sup>), attribuent une signification subjective à cet objet à travers leurs souvenirs personnels, leurs associations mentales et leur imagination. L’ « ordre du sensible » précède la lecture rationnelle de l’image et réussit à décoder et à faire résonner ce qui n’est pas de l’ordre du visible et du dicible : « les sens se rappellent souvent ce dont personne ne se souvient », écrit Marks<sup>614</sup>.

La connaissance du monde traverse non seulement l’intellect et l’esprit du sujet, mais aussi son corps. Puisque ces perceptions s’adaptent aux différents codes culturels, au « sensorium »<sup>615</sup> de chaque individu, les sujets diasporiques peuvent effectivement faire recours dans leurs récits personnels à une mémoire sensorielle partagée entre deux ou plusieurs cultures. Dans le morcellement sensible et subjectif des autoreprésentations des sujets diasporiques, qui cherchent aussi une protection du régime visuel colonial des représentations dominantes, le cinéma doit faire face aux vides, aux traumatismes, aux conflits et aux censures de l’Histoire. C’est à l’artiste de trouver des nouveaux langages d’expression d’une contre-histoire, à l’aide des images, des objets et de la mémoire des sens. Mais, comme le rappelle Marks, « lorsque la mémoire des sens échoue – quand il n’y pas de gens qui peuvent reconnaître la connaissance d’un objet dans leurs corps – la perte elle-même devient un élément de culture publique »<sup>616</sup>. Les voyages de retour, dans ce sens, sont aussi la constatation d’une *perte*, car, malgré les retrouvailles et les réconciliations, le sujet diasporique trouve dans l’origine son absence, une temporalité marquée par l’éloignement, et par une tentative conséquente de réparer à ces vides, à travers l’élaboration de ces langages personnels et de ces rhétoriques de la subjectivité que nous sommes en train d’observer.

---

<sup>612</sup> *Ibid.* p. 162-163.

<sup>613</sup> *Ibid.* p. 152.

<sup>614</sup> *Ibid.* p. 110-111.

<sup>615</sup> *Ibid.* p. 195.

<sup>616</sup> *Idem.*



### 3.2 Les objets comme passeurs de la mémoire diasporique

Combien des fois est-il arrivé que les mémoires considérées comme seulement ‘privées’ ont prouvé être les seuls dépôts des cultures diasporiques ?<sup>617</sup>.

Parmi les « ancrages sensoriels » mobilisés par l’individu afin d’activer la mémoire du passé et de la famille, les objets occupent une place centrale. Ce que nous avons dit par rapport à la photographie comme trace visible de la mémoire, présence d’une absence, pont temporel entre le passé et le présent – le « cordon ombilical » évoqué par Barthes –, est valable également pour l’objet si l’on prend en considération sa connotation symbolique plus que son contenu manifeste (ce qu’il représente). Burnay associe la fonction de transmission de l’objet à son caractère temporel et émotionnel : « l’objet constitue également une entrée importante dans les logiques de transmission par ce qu’il symbolise : il incarne directement à la fois le souvenir et l’émotion liée au souvenir. La famille se perpétue par ces moments de réminiscence qui scellent l’existence commune »<sup>618</sup>. Objets et photographies sont regroupés d’ailleurs par Anne Muxel pour introduire la catégorie de la « mémoire concrète », un type de mémoire qui se déclenche à cause de la présence matérielle de l’objet qui offre une médiation directe avec le passé<sup>619</sup>. Plusieurs destinées sont réservées aux objets, puisqu’ils peuvent circuler dans l’espace familial, être conservés, archivés, transmis de mains en mains, de récit en récit – « ils sont alors les insignes d’une fidélité familiale »<sup>620</sup> –, mais ils peuvent aussi être abandonnés, ignorés, rejetés, cachés, induisant l’oubli pour les générations à suivre. Leur rôle de « passeurs de la mémoire », selon l’expression de Muxel, s’accorde naturellement au processus de deuil et à la continuation d’un lien avec un proche décédé, comme dans toutes les cultures où depuis l’antiquité un objet a aidé à réanimer l’esprit d’un mort. Objet-fétiche, objet-medium, ces présences matérielles activent la puissance magique de la mémoire, un « supplément identitaire »<sup>621</sup> fragilisé par la menace de l’oubli et de la disparition, par l’anéantissement potentiel de la matière. Objet diasporique, transnational, qui voyage à travers les frontières et les générations, en donnant forme à une sorte de dette envers la famille et envers le passé, en se faisant héritage identitaire et culturel, appartenant à l’histoire de la diaspora familiale. Tout objet a une valeur discursive, à cause de sa capacité d’ouvrir des pages d’histoire individuelle et collective, ainsi que d’histoire culturelle, par ses déplacements, contacts, contaminations, etc. Laura Marks a par exemple formulé l’expression « objets parlants » (*speaking objects*) afin de souligner la charge de significations et de réseaux de sens que les objets portent avec eux<sup>622</sup>. Tout objet a en outre une valeur

---

<sup>617</sup> *Ibid.* p. 106.

<sup>618</sup> BURNAY Nathalie, « Transmissions : passation, identité narrative et reconnaissance », *op.cit.*, p. 11.

<sup>619</sup> MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, *op.cit.*, p. 149.

<sup>620</sup> *Ibid.* p. 150.

<sup>621</sup> *Ibid.* p. 160.

<sup>622</sup> MARKS Laura U., *The Skin of the Film*, *op.cit.*, p. 26.

unique pour chaque personne, dérivant de la connotation affective et sensorielle que chacun lui attribue. Selon son expérience personnelle et le type de souvenir associé à l'objet, le sujet pourra trouver dans ce dernier réconfort ou désarroi. Tous ces aspects sont donc à prendre en compte lorsque, dans le cinéma diasporique, le cinéaste décide de choisir, comme source utile à sa recherche de l'origine perdue, un objet qui puisse le mettre en contact avec son identité diasporique et sa famille. Si de nombreux objets ont déjà fait leur apparition dans les films analysés jusqu'à présent (par exemples dans toutes les séquences familiales concernant la nourriture, les habits traditionnels, les lettres, les photographies, etc.), nous allons dans ce paragraphe nous concentrer sur un groupe d'œuvres qui naissent à partir d'une réflexion sur un objet spécifique lié à la question de la diaspora.

Le premier de ces « objets parlants » est un objet qui parle réellement, et qui parle de la distance de l'exil : la cassette audio utilisée pour *La cassette* (2006). Il s'agit d'un court-métrage de Soufiane Adel, réalisé avant le déjà mentionné *Go forth*, et son originalité provient du dispositif lui-même, les 24 minutes de l'œuvre étant entièrement composées d'un enregistrement audio, sans images. Le seul intertitre présent dans le court-métrage se situe au tout début, dans le but d'introduire l'objet en question :

Août 1989, ma mère Zouina quitte la Kabylie avec mes deux sœurs, mon frère et moi, pour rejoindre mon père, mécanicien en France. Trois mois après, un neveu, Omar, venu en vacances à Paris, lui apporte une cassette de correspondances.



*La Cassette* (Soufiane Adel, 2006)

À la suite de cette explication il n'y a qu'un fond écran totalement noir, avec les seuls sous-titres en français (toutes les voix parlent arabe) à traduire cette longue lettre, adressée à la mère de l'auteur, lue et enregistrée en cassette par le reste de la famille. Pas de voix off et pas d'autres interventions en postproduction de l'auteur, si ce n'est que le mixage et le montage audio, pour laisser le matériel brut tel qu'il est, sans rajouter une dramatisation, un commentaire ou d'autres couches

réflexives et narratives. La cassette inclue non seulement les paroles écrites dans la lettre lue et adressées directement à la destinataire, mais aussi beaucoup d'interactions entre les personnes qui enregistraient, y compris des échanges indirectes et des commentaires casuels sur le processus d'enregistrement lui-même. Un bruit de fond constant traverse toute la cassette et différentes parties de celle-ci sont enchaînées par des bruits de rembobinage et d'avancement rapide de la bande. Les autres sons audibles appartiennent à l'ambiance sonore du lieu où l'enregistrement a été fait, tels que des musiques diégétiques (une radio), ou des cris d'enfants. De manière paradoxale, l'objet diasporique (la cassette) n'est pas montré, mais représente le film lui-même : nous sommes face à une vision qui va au-delà de l'haptique et qui s'avère désincarnée, non-oculaire, empêchée, impossible. Sans images, sans profilmique, l'univers diégétique se construit exclusivement par le biais du sonore, à partir duquel le spectateur peut imaginer la situation, les personnes, les regards et les gestes.

Le contenu de la lettre concerne les souhaits, les bénédictions, les recommandations et les préoccupations que la famille exprime pour faire sentir sa proximité aux membres qui sont partis en France. On entend notamment ses sœurs et ses nièces qui donnent des nouvelles de la famille, qui parlent de la distance, de la séparation, de la souffrance : « quand Zouina t'entendra, elle pleurera », commente une voix à une autre. Les phrases finales condensent dramatiquement l'effet de désespoir qui a causé l'exil (l'Algérie affrontait la crise qui l'a amenée un an après à la guerre civile) : « Dieu fera attention à ta santé. Si tu as un logement viens nous voir avant que l'on meure. Si tu n'en trouves pas, tu es au Paradis. Tu as laissé la misère et la peur ». Comme c'est le cas fréquemment dans l'art contemporain, *La cassette* est une réappropriation d'un objet privé et intime à des fins artistiques, un objet décontextualisé du foyer familial et consigné à un public d'inconnus, qui ne peut ni reconnaître les voix entendues, ni saisir les nuances du message délivré. La raison de cette réappropriation est à chercher encore une fois dans l'autolégitimation de l'auteur : étant donné que la diaspora concerne toutes les générations impliquées dans la continuité du récit familial, le réalisateur se sent légitimé à s'insérer dans la circulation familiale de cet objet privé afin de poursuivre sa signification selon ses exigences personnelles. Ces dernières portent, certes, sur l'originalité du dispositif, mais encore plus sur la volonté de l'auteur de s'inscrire dans ce récit familial, de renouveler sa mémoire, et de rappeler au public, à travers l'exemple personnel de leur exil, un chapitre tragique de l'Histoire algérienne.

Le deuxième objet dont nous allons parler est une table. *La table verte* (2013), produit par le GREC et Shellac Sud, est le premier film d'Aïcha Berrouba, née en France d'une famille algérienne. Le choix de cet objet domestique est expliqué dans le synopsis officiel diffusé sur le site du GREC : « la table verte est le premier objet que mon père ait acheté en 1963 pour recevoir ma mère et mon frère en France. Comme elle ancre ma famille en France, elle ancre le film. L'Histoire qui la borde ou la bouscule, les histoires de ma famille, la table verte les ranime, accompagne ma remontée du

temps : la cité, le bidonville, l'arrivée en France, l'Algérie »<sup>623</sup>. Il est tout de suite clair alors que cette table verte est pour la cinéaste un ancrage identitaire, un « passeur de la mémoire », doté de cette force archéologique et rétrospective de remonter le temps et de cette capacité épiphanique d'évoquer des histoires privées, et de les fondre avec l'Histoire de la diaspora algérienne. L'importance de cet objet, cependant, ne se réduit pas à un prétexte narratif, mais elle est le fondement de toutes les stratégies esthétiques et de mise en scène du film. Le dispositif est totalement guidé par la mise en scène d'objets : le film est tourné en entier sur un plateau où l'on trouve au milieu la table verte et au-dessus de celle-ci d'autres objets (photos, bougies, petites boîtes, fleurs, bonbons, nourriture, etc.). La caméra tourne autour de la table, en alternant des plans fixes à des travellings circulaires et avant, toujours rapprochés et en longue focale, afin d'isoler les différents objets mis en valeur. Avec un système de fondus au noir, d'intermittence des spots, d'éclairage contrasté qui, en gardant le décor constamment au noir, exclut le hors-champ et la profondeur de champ pour se concentrer exclusivement sur les petites surfaces des objets, la mise en scène joue sur la dynamique apparition/disparition.

De cette façon, la scène, explorée quasi religieusement par les lents travellings de la caméra au niveau de la table, ressemble plutôt à un autel rituel où faire ses prières aux ancêtres (il y a de nombreux plans de détail sur des photos éclairées à la lumière des bougies et entourées par des fleurs), et à une sorte de salle secrète de la mémoire intime de l'autrice, où chaque souvenir resurgit à l'esprit pour ensuite disparaître dans l'obscurité. Nous remarquons donc que tous ces aspects – la proximité du regard à la matérialité de l'objet, les nombreux flous d'images, le rapport sensoriel avec ce monde – apparentent le film à la « vision haptique » décrite par Marks. Les histoires, les lieux et les personnages sont évoqués sans être montrés à l'écran (à leur représentation orale s'ajoute parfois leur représentation dans les petites photos introduites dans le décor), et il n'y a aucune présence corporelle humaine, exception faite pour les mains qui entrent dans le champ dans certaines séquences dans le but de manipuler et déplacer les objets, quelques silhouettes voilées comme une ombre chinoise et deux gros plans finaux de la réalisatrice et d'un groupe d'enfants.

---

<sup>623</sup> Voir le site du GREC : [http://www.grec-info.com/fiche\\_film.php?id\\_film=935](http://www.grec-info.com/fiche_film.php?id_film=935) (consulté le 20/09/2019).



*La table verte* (Aïcha Berrouba, 2013)

En absence d'action et de témoignages, c'est à la voix off de faire 'parler' les objets, pour qu'ils dégagent leur 'biographie' et pour qu'ils raniment les histoires et, grâce au « punctum » barthien, les émotions uniques et subjectives attachées à celles-ci. Mieux, les deux voix off, car le spectateur est dirigé dans ce chemin dans le temps par une voix en arabe et une voix en français (qui traduit et des fois prend le relais et continue les réflexions), deux voix féminines différentes mais qui sont censées appartenir les deux à l'autrice. Au lieu de traduire directement par les sous-titres, la cinéaste a préféré doubler le texte : la double langue témoigne de sa double identité, les deux voix s'enchaînent, se poursuivent, s'entrecroisent, s'attendent, en donnant l'impression tantôt d'un décalage schizophrénique, tantôt d'un dialogue harmonique. Une musique extradiégétique d'un ensemble à cordes intervient à des points précis pour dramatiser la narration, mais les moments de silence accompagnent majoritairement les voix off.

La narration autobiographique progresse de manière plus ou moins chronologique, mais avec plusieurs digressions en arrière dans le temps. Le morcellement de l'esthétique et du récit forment ainsi une série de tableaux (de nature morte) correspondant à des fragments de souvenirs et d'anecdotes, ce qui rapproche plus l'œuvre d'un autoportrait. Chacun de ces morceaux d'histoire est introduit par l'apparition d'un objet nouveau, à l'aide du commentaire des voix off et des mouvements envoûtants de la caméra. La table verte sert à remémorer l'arrivée en France : d'abord le père, son débarquement au port de Marseille, le contrôle de la police pour voir s'il était « apte » à l'immigration, puis le regroupement familial, et l'achat de la table basse pour permettre à la grand-mère de manger en restant assise par terre, comme à son habitude. D'autres objets ouvrent d'autres voies narratives : le rapport de l'autrice avec son frère (par une photo de lui à 6 ans qui fait le clown), avec son père (par une petite boîte qu'il lui a donné), avec sa mère (par une crème Nivea qu'elle mettait tous les

soirs). « Je me sers du cinéma pour comprendre mon monde à moi », dit la voix off, et son film le confirme en mettant en avant ses stratégies pour mobiliser chaque ancrage au récit fondateur de l'origine. L'Histoire de l'Algérie émerge par une photo de 1973 (année de naissance de la réalisatrice), portrait de Houari Boumediène, secrétaire général du Mouvement des Pays non-alignés (anticolonial), qui est mis à côté du portrait de son père, à cause de leur ressemblance physique. Mais elle émerge aussi plus tard par d'autres photos qui rappellent le service militaire du père, son enfermement dans un camp, ses souvenirs de la guerre, ainsi que par une séquence d'animation avec une femme qui monte à cheval, représentation de sa mère, héroïne de la résistance et de la lutte pour la liberté pendant la guerre. L'histoire familiale continue par contre par des anecdotes directement prises de l'expérience personnelle de la réalisatrice et de la mémoire sensorielle de son enfance. Leur installation dans un bidonville à Aix-en-Provence est décrite par l'intérieur sombre de la baraque – l'impression d'entre-aide avec les autres Algériens pour recréer « notre village, révoquer notre pays perdu » –, par le chant de sa mère, et ses activités domestiques (une photo montre les linges devant la baraque, un plan avec une silhouette derrière un voile vert laisse entrevoir une femme qui se penche sur des plantes). Il s'agit d' « ancrages territorialisés » – la maison, le jardin, le bidonville, etc. –, et d' « ancrages sensoriels » – les odeurs de la lessive, le toucher de la crème pour la peau, toute la sonothèque composée par la voix chantante de sa mère, les bruits du bidonville, etc. La mémoire sensorielle s'attache à tous les gestes, les couleurs, les sensations, qui nous ont relié à notre monde environnant et que l'individu cherche à récupérer pour faire revivre à son intérieur ce monde, qui n'est autre que la dimension expérientielle de sa vie : « je cherche le bleu de mon enfance, le bleu des natures mortes de Cezanne, le bleu du flacon de parfum de ma mère, le bleu de la crème Nivea... ».

Au moment du déménagement de la famille dans un HLM, la table verte a été placée dans la cuisine – « elle assure la transmission de l'histoire », commente la voix off –, tandis qu'une nouvelle table, en formica, le « luxe » à l'époque, « trônait dans le salon ». Ensuite Berrouba raconte avoir interrogé son frère, lequel a avoué ne pas se souvenir du tout de la table verte (gros plan frontal du visage de la réalisatrice, que nous voyons pour la première fois), mais qu'il se rappelle clairement de leur première télévision (la cinéaste se cache le visage avec les mains et ce geste est répété par une petite fille, comme si elle était redevenue enfant). Autre objet de « luxe pour l'époque » – « même les français ne l'avaient pas » –, la télévision attirait tous les enfants des bidonvilles, « c'était magique ». Un travelling latéral sur la table révèle du pain et les restes d'un petit déjeuner, alors que la voix off continue : « sur la table je cherche les miettes des souvenirs de mes sœurs ». Sa sœur Saida admet également de ne pas se souvenir de cette table, mais plutôt de ses espoirs de sortir de la cité pour contribuer à la croissance de l'Algérie (ce sont toujours les memes voix off de la réalisatrice qui relatent les phrases du reste de la famille). « Je ne me sens pas Française bien que je suis née ici, je

veux retourner dans mes racines et surtout pratiquer ma religion sans être stigmatisée. Si mes filles veulent porter le voile, je voudrais qu'elles le fassent sans pression. J'en ai assez des préjugés », explique la sœur, en démontrant un attachement culturel au pays d'origine plus fort que celui de la réalisatrice, qui répond tout de suite après : « je ne veux pas retourner en Algérie, là-bas je reste l'émigrée. Ma vie est ici en France, non là-bas ». Ainsi, après les 50 minutes d'un documentaire qui a pratiquement retracé une partie de l'histoire de la diaspora algérienne (un parcours partagé par de nombreuses familles de l'époque : la fuite de la misère après l'indépendance, l'arrivée au port de Marseille, l'installation en bidonville, le déménagement en HLM), l'autrice montre que sa recherche de l'origine s'arrête à ce récit commun. Un deuxième gros plan frontal de son visage dévoile un regard qui s'adresse hors-champ, vers la lumière et le bruit d'une flamme ardente. Un lent travelling avant nous rapproche de la table verte, symbole matériel de la mémoire familiale et de son lien avec l'origine (pas directement l'Algérie, en l'occurrence, mais son père algérien qui immigré en France), qui est en train de brûler. Après l'apparition et la remémoration, il n'y a que la disparition et un autre effacement de la mémoire. Le fondu au noir (qui amène à un générique de fin lu par la voix off, comme dans *Go forth*) clôturera alors cette parenthèse et consigne les symboles à l'Histoire et au public. En brûlant l'objet diasporique et une trace affective de son passé, Berrouba semble vouloir réaffirmer son appartenance au présent et à la France, non pas pour renier l'origine, mais pour faire lumière, par un geste fort et décisif, dans sa quête identitaire.

La table est un objet qui nous a donc donné accès à l'espace de vie principal de chaque famille, la maison. « La table, d'une certaine façon, met en forme la vie de famille. Elle fixe son ordre interne, fournit des repères objectifs et rappelle l'ordre social dominant où auront été puisées les règles même les plus privées », clarifie Muxel<sup>624</sup>. Ce n'est pas le cas dans *La table verte*, où l'objet assume surtout la fonction de symbole, mais dans beaucoup de documentaires de la filmographie, la réunion familiale autour de la table est naturellement le moment idéal de cristallisation des relations et des échanges que le film souhaite montrer, à travers un mimétisme dû à l'« ethnographie domestique ». Chaque membre de la famille ramène dans cet ordre interne les interférences du monde externe (et en l'occurrence, une caméra), et la table devient le centre de socialisation, d'échange, de partage, de détente, mais aussi de tension et d'affrontement du foyer. La salle à manger, le service de couverts, les vêtements des convives, le type de nourriture et de boissons, les sujets pris dans les conversations, tout cela peut donner des informations concernant l'identité familiale dans son appartenance géographique, culturelle, sociale et religieuse. La maison est aussi le théâtre quotidien d'une structure sociale qui se légitime par des attributions de rôles hiérarchisés, à la fois intergénérationnels (le

---

<sup>624</sup> MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, op.cit., p. 64.

respect des aînés) et intragénérationnels (les divisions liées au genre et/ou au statut socioprofessionnel du membre). Il n'est pas surprenant que, malgré tous les voyages et les déplacements dans lesquels les films diasporiques nous transportent, la maison reste le lieu de tournage principal, de source d'informations, et de quête (les maisons familiales, comme nous l'avons vu, sont aussi un objet de quête dans les pays d'origine). Mais la table nous a introduits également dans la cuisine, autre lieu identitaire par excellence. Dans les récits diasporiques, la cuisine assume encore plus la forme d'un ancrage aux traditions, aux contours légendaires, et cela évidemment grâce à la nourriture, qui occupe l'une des places principales dans le quotidien d'une famille et dans la transmission de la mémoire familiale. La transmission culinaire en tant qu'héritage est commune à toutes les familles. L'individu y associe, selon Muxel, la dépendance de la toute-puissance de la mère-nourricière<sup>625</sup>, et une valorisation de l'héritage qui advient à un âge post-adolescence : « c'est par son naturel, son automatisme, par l'évidence et la constance de sa répétition dans le quotidien, que la transmission d'une cuisine familiale tire sa force et imprime sa marque »<sup>626</sup>. De nombreux films abordent le thème de la nourriture, puisque leurs auteurs y voient un moyen de traiter plus largement de l'identité et de la mémoire : filmer un repas, une recette, un savoir-faire équivaut à s'aligner aux traditions et à rendre hommage aux figures-clé de cette transmission, c'est-à-dire les femmes de la famille, bien que, rarement, le père fasse aussi son apparition en cuisine. Dans la filmographie de cette thèse, deux films choisissent déjà à partir du titre la nourriture – un aliment ou une recette spécifique – comme objet de transmission identitaire de l'origine.

Le premier film, *Le Kugelhof*, est le court-métrage initial de Ginette Lavigne, qui a ensuite poursuivi sa carrière dans le documentaire, notamment comme monteuse de Jean-Louis Comolli. Réalisé en 1991, en format vidéo Betacam, *Le Kugelhof* est un film-lettre dédié à la mère de la réalisatrice et construit autour du thème de la transmission culturelle familiale, dans ce cas matérialisée par le kugelhof. La recette de ce gâteau connu d'Alsace, mais aussi originaire des pays d'Europe de l'Est, a été emportée par la mère de sa région natale, la Transylvanie, en Roumanie, et se perpétue de génération en génération au sein de la famille. La voix off de la réalisatrice est à la première personne et s'adresse à un Tu (la mère) : « je me souviens que tu m'apprenais à faire le kugelhof ». La caméra subjective de l'autrice ne quitte pas la cuisine de l'appartement familial, un espace qui noue et renouvelle traditionnellement la relation mère-fille, par le prétexte d'une recette culinaire. « Comme aujourd'hui, comme il y a un siècle », affirme la cinéaste pour souligner que le spectateur est en train d'assister à un moment de transmission rituel d'un savoir-faire séculaire de la famille, car sa mère a appris le kughelof également par sa mère. Le court-métrage consiste alors à

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 83-86.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 87.



montrer les étapes de la préparation du gâteau – des très gros plans sur les mains de la mère en train de cuisiner –, pour en vérité permettre à la réalisatrice d'exposer d'autres arguments, à travers une conversation filmée avec un découpage classique, entre plans taille et gros plans. Interrogée par sa fille avec la caméra, la mère parle donc de sa langue (en Transylvanie ils parlaient aussi hongrois), la migration (elle a suivi sa sœur qui allait se marier en France et elle précise qu'elle nécessitait de gagner un peu d'argent,), la famille (ses frères et sœurs, c'est une occasion de rappeler l'arbre généalogique et comprendre le parcours de chacun). Pendant la conversation, la mère regarde souvent directement la caméra et la fille répond hors-champ. Stimulée également par des photos de famille prises par la cinéaste pour l'occasion, la mère affronte aussi ses origines juives, ainsi que son arrivée à Paris et son besoin d'envoyer l'argent de son travail à sa famille. La voix off de la lettre continue, de façon rhétorique, sur des plans rapprochés de la mère qui cuisine : « derrière tes mains sur la pâte il y a mon enfance ». On sent une certaine responsabilité générationnelle vis-à-vis du kugelhof, car cette recette familiale a évolué avec le temps, « chaque génération a apporté un ingrédient nouveau », « c'est comme si les morts avaient laissés une trace dans la recette, un cadeau posthume pour les enfants à venir ». La recette familiale – et le moment passé avec la mère pour l'apprendre – est ainsi une autre manière, comme le voyage de retour, de s'approprier l'origine, d'avoir affaire aux ancêtres et à un héritage à pouvoir (ou pas) ressaisir et transformer.

Le deuxième film, *Riz cantonais* (2015), est le premier long-métrage documentaire de Mia Ma, jeune cinéaste, née en France d'un père cantonais et d'une mère française, qui s'est formée au cinéma documentaire aux Ateliers Varan après avoir travaillé comme journaliste. Dans ce film aussi, la nourriture tient une place d'honneur, mais dans un réseau plus vaste de références à l'origine, qui nous permet de parler d'un autre élément de transmission identitaire : la langue. Ces besoins de rattrapage d'une continuité expriment premièrement le désir de mettre de l'ordre dans son rapport avec le père et la grand-mère, où règne une communication difficile. Avec la grand-mère chinoise la difficulté de communication est causée par une distance linguistique : « si seulement je parlais cantonais. Et toi, si seulement tu parlais français ? », chuchote la voix off de la réalisatrice sur l'image de sa grand-mère à moitié endormie sur le canapé, face à la télévision. « Depuis toujours, quand je suis chez toi, je me parle à moi-même, jusqu'à ce que tu ouvres la bouche pour me proposer à manger », continue-t-elle, en faisant un montage humoristique en *jump cut* de plans taille où la vieille dame tend vers la caméra, et propose en cantonais, une pomme, un yaourt, du riz, des galettes. L'autrice avoue en voix off qu'elle a essayé en vain d'apprendre le cantonais et de pouvoir parler avec sa grand-mère, mais que finalement elle a décidé d'étudier le mandarin, avec lequel elle peut trouver plus facilement des interlocuteurs, et qui « au moins c'est du chinois » aussi. Ce rattrapage du vide linguistique occupe une place importante dans l'autobiographie de Mia Ma, d'un côté pour

la démonstration d'une volonté de connaissance et de rapprochement de son origine, et de l'autre pour la revendication face au père de ce manque de transmission. L'apprentissage linguistique sert à renforcer son lien communautaire : dans la première partie, la cinéaste interagit hors-champ (caméra subjective) avec un groupe de femmes chinoises à Paris, avec lesquelles elle peut parler un peu français et un peu mandarin, observer des recettes de cuisine traditionnelle et établir un contact affectif – elle dit qu'avec elles elle se sent « en famille ». Comme nous l'avons vu dans les autres exemples de métissage, le descendant d'un couple mixte ne cesse d'interroger la perception des autres et les contradictions qui en dérivent pour essayer de construire l'image de soi, dans l'entre-deux identitaire. Pendant la préparation d'un plat à base de poulet, l'autrice en profite pour demander à deux femmes chinoises, en mandarin (les femmes corrigent ses fautes) : «vous trouvez que je ressemble à une Chinoise ? ». L'une d'elles répond qu'effectivement la première fois qu'elle l'a vue dans la rue, elle a pensé que oui, mais une autre la corrige sans hésitations « tu ne peux pas ressembler complètement à une chinoise puisque tu es métisse », en précisant « moitié-moitié », comme ses petits enfants du côté de sa fille.

Son complexe du métissage se transfère également sur la nourriture dont elle a l'habitude, lorsque dans un plan en plongée présentant les plats principaux vendus dans le restaurant familial – le riz cantonais, les nems, etc. –, elle explique que ces plats ne se mangent pas vraiment en Chine, mais qui ne sont pas non plus Français pour autant. Nous comprenons alors à quel point cette recette du titre, le « riz cantonais », soit l'objet d'identification majeure pour l'autrice, un objet-frontière difficilement classable, ni d'un pays ni de l'autre. La frustration des métis de ne pas pouvoir reproduire un mimétisme ni vis-à-vis de la communauté d'origine, ni vis-à-vis de la communauté autochtone, naît déjà pendant l'enfance, lorsque le sujet commence à avoir besoin d'une identification claire par ressemblance, et par l'élection d'un modèle. Pour la réalisatrice ce modèle correspondait à l'image qu'elle avait créé de la Chine : sur des travellings latéraux faisant le tour des restaurants du quartier chinois à Paris, la voix off partage le souvenir de quand elle, petite, pensait que la Chine était comme le 13<sup>ème</sup> arrondissement parisien : « je voulais être comme toutes les petites filles chinoises, me coiffer comme elles, manger comme elles ». Une image identificatrice nourrie non seulement par les personnes de l'entourage, mais aussi par tout le répertoire iconographique véhiculé par les médias, le cinéma et les objets. Cependant, le régime de représentation lié au pays d'origine, pour la deuxième génération, peut des fois ne pas s'éloigner de la lecture exotique et orientaliste des autres Français exposés aux mêmes images de manière superficielle, si une transmission plus personnelle et un contact plus direct ne s'opère pas premièrement en milieu familial. Dans le cas de notre autrice, il y a donc, en suivant les termes de Hargreaves, une intention d' « identification ethnique » – l'association affective d'un individu avec un group ethnoculturel –, mais une absence de

« compétence culturelle » – la capacité d'utiliser un code culturel particulier (la langue, la cuisine, etc.) (Hargreaves p.84). Vers la fin du film, l'importance de la présence des objets diasporiques dans la maison familiale revient par un ensemble de plans détails sur la collection d'objets ramenés de Chine par son père et sa grand-mère. Être entouré par un tel héritage matériel peut aider à une valorisation de l'appartenance, mais la grande partie de la transmission identitaire reste objet de contestation de la part de Mia Ma.

Comment la réalisatrice met-elle en scène son désir de transmission ? Cela se joue au niveau d'autres témoins qui peuvent approfondir le discours sur la communauté en question (comme dans beaucoup de documentaires, pas seulement autobiographiques), et naturellement au niveau des deux personnages capables de (et censés) opérer cette transmission : les deux passeurs de l'origine, la grand-mère et le père. Le travail sur les témoins n'est pas systématique ni très élargi, il s'agit plutôt de quatre brèves rencontres qui ajoutent d'autres points de vues au discours identitaire. Un restaurateur chinois, raconte, par exemple, de son intégration à la langue et surtout à la mentalité française, qui pour lui est caractérisée par l'individualisme, que sa famille n'a pas accepté. Selon cet homme, l'identité est avant tout un choix, l'individu pouvant décider de façon rationnelle et presque mathématique d'adopter l'une ou l'autre identité, celle chinoise ou celle française. Quelle identité choisir ? La réalisatrice tente d'abord d'avoir une idée un peu plus claire de son identité d'origine, celle de la partie diasporique de sa famille, en interrogeant le passé de sa grand-mère. Le résultat est similaire à ce que nous avons vu dans le chapitre précédent, c'est-à-dire un hommage : lorsque la voix off s'adresse, en style épistolaire, à un Tu, il s'agit de sa grand-mère, chérie mais incomprise (les tentatives de dialogue sont infructueuses). On comprend qu'elle a eu une vie difficile en Chine, qu'elle n'est pas allée à l'école et qu'elle a eu un mariage arrangé, « sourd et aveugle », avec son mari, connu le jour du mariage. Avec un humour qui ponctue toute l'œuvre et qui rappelle en partie le style ludique de la communication vidéo contemporaine, Mia Ma raconte le moment où elle a compris que sa grand-mère « n'était pas Française », quand elle l'a vue étaler la moutarde sur tout un steak (un plan en plongée illustre ce geste révélateur de la non-francité familiale). Dans l'objectif de se rapprocher d'elle, la cinéaste l'accompagne au cimetière – lieu incontournable de notre filmographie –, et, plus important, dans son village natal en Chine : « cette année je t'accompagne. Je ne peux pas dire grand-chose, mais je peux enregistrer. Les rencontres...les visages », annonce la voix-off. Cette fois-ci, le voyage de retour n'occupe qu'une partie réduite du film, vers la moitié, mais la réalisatrice a le temps de se rendre compte que le petit village est désormais quasiment vide (à cause de l'urbanisation et de l'émigration), et de laisser sa famille là-bas afin de pouvoir continuer toute seule l'itinéraire migratoire à rebours de sa grand-mère, en passant par Hong Kong. Nous avons déjà constaté et nous continuerons à le faire, que reparcourir les traces diasporiques des ancêtres,

simuler le plus possible leur expérience migratoire, découvrir les lieux de cette mémoire familiale, est une méthode que les voyages de retour peuvent employer dans le but d'accroître la compréhension, l'empathie et l'identification avec le passeur de l'origine. Dans ce film, cependant, la cinéaste ne s'arrête pas longtemps sur cette expérience et se limite à nous faire part de son détour à Hong Kong, où elle se laisse intriguer par la musique cantonaise dans une boutique de disques pleine de vieilles chansons qui décrivent des amours rendus impossibles par l'émigration.



*Riz cantonais* (Mia Ma, 2015)

Bien plus dense est par contre la partie du film consacrée à l'autre membre proche chinois de la famille : son père. La difficulté de communication avec le père n'est pas due à une distance linguistique comme avec la grand-mère, mais à la personnalité moins conciliante de l'homme. Le rapport entre lui et la réalisatrice est marqué par une négociation constante : le père se montre peu réceptif dans la traduction de l'entretien à la grand-mère, et, encore moins, dans l'énonciation de ses récits personnels. Comme Bhabha l'affirme, la responsabilité de la traduction rappelle toujours la condition liminale du migrant : « cette liminalité de l'expérience migrante n'est pas moins un phénomène transitionnel que traductionnel »<sup>627</sup>. Dans la France de l'après-guerre, les enfants d'immigrés qui avaient des problèmes linguistiques pour intégrer les écoles de la République, étaient placés temporairement dans les « classes d'accueil » afin d'apprendre le français et rejoindre le système éducatif normal. Mais déjà à l'époque, il n'y eut pas besoin d'une formation massive pour les enfants, étant donné que la plupart parlait déjà la langue française avant d'intégrer l'école. Cela dérive du fait que la majorité des parents, par peur d'une stigmatisation et d'un traitement différent de leurs enfants, ou par une volonté ou nécessité d'oubli (à cause d'un trauma) de leur vie d'avant, n'ont pas négligé

---

<sup>627</sup> BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture*, op.cit., p. 340.

l'apprentissage du français, en le préférant même à la langue du pays d'origine, souvent mise de côté même dans le foyer familial<sup>628</sup> pour ne pas exposer leurs enfants à une altérité 'inutile', voir 'dangereuse'. Choix assez aisé pour les immigrés provenant des anciennes colonies, où l'usage du français était déjà courant, mais pas pour ceux arrivant d'autres pays d'origine, qui ont dû apprendre le français afin de pouvoir vivre dans le pays, tout en continuant à pratiquer leur langue nationale à la maison. Très souvent, aujourd'hui aussi, la famille diasporique présente donc une mixité linguistique, puisque les parents (s'ils sont de la même nationalité) parlent entre eux dans leur langue, et les enfants parlent entre eux en français (et s'ils sont capables, s'adressent aux parents dans les deux langues), en révélant ainsi une nette transformation générationnelle. Les descendants de couples mixtes, comme Mia Ma, sont par contre encore moins incités à acquérir des « compétences culturelles » liées à l'origine étrangère.

En relation aux revendications de sa fille concernant la non-transmission de la langue cantonaise, le père n'admet aucun regret, en lui rappelant qu'elle n'a jamais vraiment voulu l'étudier et qu'il s'agit d'une contestation illogique : « pourquoi tu veux apprendre l'anglais et pas le breton, qui est ta langue d'origine, si tu es bretonne ? Sois pas hypocrite... ». Le père est le migrant pragmatique, qui s'adapte au contexte et façonne ses exigences selon les priorités, et la transmission d'une langue qui a une valeur 'inutile' en France n'est donc pas rentrée dans ces priorités. L'autrice, moins pragmatique et stimulée par un imaginaire voulant réhabiliter son affiliation tardive à la communauté d'origine, cite en voix off Wong Kar Wai et Bruce Lee (elle filme des affiches de films, mais encore aussi le riz cantonais), pour préciser que le cantonais est plus important que le breton car il est parlé par beaucoup plus de personnes. Malgré les résistances du père, elle essaie quand même de le comprendre par d'autres biais. Face à une photo de famille que la caméra filme à travers le filtre d'une loupe pour mieux isoler chaque visage, sa mère française (qui n'apparaît que très peu) raconte l'histoire de leur mariage mixte, une honte pour une famille chinoise, qui croit qu'un fils qui se marie avec une étrangère « se perd ». Le risque de perdre les racines chinoises était ainsi déjà présent dans la vie paternelle, à cause de son 'éloignement' ethnique vécu comme une désaffiliation, et le père avait à l'époque caché à sa famille l'existence de sa femme française et de leurs enfants. Afin de renforcer la prise de conscience des sacrifices du père – la reconnaissance de la part de la deuxième génération des souffrances de l'exil et des efforts d'intégration de la première génération est l'un des buts primaires des chroniques familiales que nous avons analysé dans le chapitre précédent –, l'autrice reprend le souvenir d'une fête. C'était la première fois où elle voyait son père entouré complètement par le côté français de la famille et elle avait remarqué le soin particulier qu'il apportait aux couverts :

---

<sup>628</sup> PENN Roger, LAMBERT Paul, *Children of International Migrants in Europe*, op.cit., p. 58-59.

elle s'était alors rendue compte que son père n'avait pas seulement dû apprendre la langue à son arrivée, mais aussi d'autres choses basiques comme savoir se servir d'un couteau et d'une fourchette. Les moments de fête sont d'ailleurs des occasions idéales d'affiliation communautaire, par exemple dans une séquence où la réalisatrice filme le Noël évangéliste chinois, et exprime l'importance de l'événement : « piocher avec les baguettes dans le même plat, échanger quelque mots en chinois, se sentir faire partie de la communauté, le temps d'une fête ».

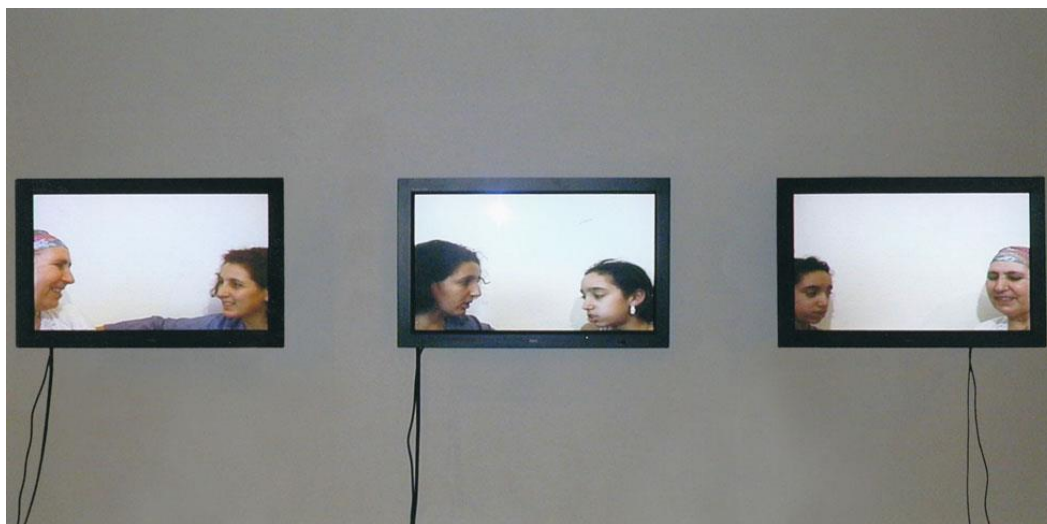
Mais l'un des aspects les plus intéressants des documentaires autobiographiques diasporiques est encore une fois leur dimension réflexive, puisqu'elle permet de laisser transparaître volontairement les intentions énonciatives de la mise en scène, et ce que nous avons appelé les rhétoriques de la subjectivité. L'autrice induit, par l'omniprésence de sa caméra et de ses questions, les réactions du père et, ensuite, garde en postproduction même les moments les plus conflictuels du tournage. De cette manière, sa revendication prend une forme plus authentique ainsi que plus nuancée, moins univoque. Le questionnement du regard autobiographique porte à des mises en discussion du travail : « ce que tu fais ce n'est pas de la fiction, c'est un vrai documentaire... », affirme le père lorsqu'il veut culpabiliser sa fille en train d'insister excessivement sur la vie passée de la grand-mère (et aussi de faire brûler quelque chose dans la cuisine lors du tournage, intrusion curieuse du direct dans la diégèse). Le père démontre de ne pas comprendre la démarche autobiographique de la réalisatrice, sa quête identitaire à partir des témoignages familiaux, et cette incompréhension est partie intégrante et structurante du film. Dans une séquence, il fait noter à la fille que les journalistes ne demandent pas aux autres de traduire chaque question, mais la cinéaste lui rappelle que son intention est différente, car « les journalistes ne posent pas des questions à leur père et à leur grand-mère... ». Dans une autre séquence, où il est en train de couper des crevettes, il demande explicitement les motivations de ce qu'elle filme : « quel intérêt de me filmer pendant que je fais la cuisine ? ». C'est à la fille alors de trouver des compromis et de venir vers lui, en montrant une vraie proximité et curiosité, en vantant les capacités culinaires du père, toujours en faveur de sa volonté de rattraper une transmission. Au moment final du repas, l'autrice (que l'on voit pour la première fois à l'écran) évoque également la question de la nationalité française : « ça serait logique », dit-elle, « tu t'es approprié le pays. Tu n'as pas subi cette émigration ». L'insistance sur l'intégration à la France revient alors à la fin, comme un prix aux efforts du migrant, mais le père semble indifférent à la valeur du document français, en parlant plutôt, pour la première fois avec affectation, de la Chine, « connue et au même temps méconnue pour moi », conclut-il. Si la transmission nécessite d'un côté un père nostalgique, elle implique de l'autre côté un descendant impliqué : le beau plan large final montre alors, en résumé de sa quête, la réalisatrice qui pratique une danse chinoise, pour laquelle, comme l'on remarque dans des plans précédents, elle a suivi une formation.



*Riz cantonais* (Mia Ma, 2015)

Afin de continuer à aborder le thème de la langue, et de mettre en place un passage vers les vides de transmission, nous signalons une autre œuvre ancrée dans le transnationalisme intergénérationnel au sein des familles diasporiques, *Mother Tongue* (2002). Son autrice, Zineb Sedira, est un exemple parfait d'artiste transnationale : née en France de parents algériens, installée au Royaume-Uni depuis ses études, elle travaille entre Londres, Paris et Alger. Artiste réputée pour son travail sur l'identité et la mémoire, sur l'immigration et la guerre d'Algérie – en 2003 elle réalise une vidéo sur les souvenirs de sa mère relatifs à cette guerre, *Retelling Histories : My Mother told me...* – Sedira est représentée par la galerie Kamel Mennour à Paris et elle a exposé dans les plus importants musées d'art contemporain du monde. Nous choisissons ici *Mother Tongue*, l'une de ses œuvres plus fameuses, faisant partie de l'exposition permanente du Musée de l'immigration à Paris, mais aussi présente dans les collections du Centre Pompidou et de la Tate Modern, pour se concentrer sur son point de vue concernant la transmission. Il s'agit d'une installation vidéo sur trois écrans, chacun desquels faisant tourner en boucle et de manière parallèle une vidéo d'environ 5 minutes. Les trois vidéos sont formées entièrement par trois conversations respectives, en plan fixe sur fond blanc, entre deux personnages assis des deux côtés de l'écran. Le contenu des conversations concerne notamment des informations sur la vie scolaire, les différences entre les pays et des anecdotes quotidiennes, mais ce qui est surtout intéressant est le décalage linguistique en acte dans le dispositif. Dans la première vidéo, l'autrice discute en français avec sa mère, qui répond en arabe, et les deux se comprennent très bien. Il n'y a pas de sous-titres, mais, lorsque la mère parle en arabe, l'artiste reprend les informations plus importantes dans sa réponse, de manière à ce que les spectateurs francophones puissent se repérer. Dans la deuxième vidéo, l'autrice converse en français avec sa fille adolescente, qui, élevée et scolarisée au Royaume-Uni, répond et pose des questions en anglais, en arrivant à comprendre la langue de sa mère. Le problème surgit dans la troisième vidéo, où les deux langues maternelles utilisées, l'arabe de la grand-mère et l'anglais de la petite fille, ne sont pas respectivement

comprises par les deux interlocutrices. Même si la grand-mère essaie d'entamer une discussion, l'incompréhension est trop élevée et le silence instaure un malaise, ressenti également par le spectateur qui assiste à cette situation et qui, en l'absence de sous-titres, se retrouve aussi dans le vide de signification (s'il n'est pas arabophone). Avec ce tryptique vidéo, Sedira démontre donc la difficulté de transmission entre les générations d'une famille diasporique, caractérisée par un transnationalisme et un transculturalisme qui peuvent aboutir à un espace limité de communication et à des capacités linguistiques, et donc relationnelles, potentiellement éloignées.



*Mother Tongue (Zineb Sedira, 2002)*

### 3.3 Vides de transmission et refoulement de l'origine

Le silence de la mémoire ne signifie pas pour autant l'oubli<sup>629</sup>.

Les projets filmiques analysés dans cette thèse ont, comme nous l'avons déjà mentionné, un côté performatif – qui suit le sens de la performativité tel que Butler l'entend –, dérivant de la fonction dite réparatrice du documentaire autobiographique. Il n'est pas question exclusivement d'autoanalyse, d'introspection et de thérapie dans ces œuvres, mais aussi d'intervention, d'action et de transformation. Le « monde projeté » construit à l'écran, rempli des fantasmes, de la vulnérabilité et des illusions de cohérence de la subjectivité de l'auteur, devient un terrain de confrontation, de défi et de négociation identitaire. Si la performativité réparatrice des documentaires autobiographiques diasporiques concerne notamment la possibilité de réconciliation avec une part de la propre identité et de la propre famille associée à l'origine étrangère du sujet diasporique, sa mission de 'sauvetage' s'adresse souvent aux obstacles qui empêchent le retour aux sources, à la famille et à l'origine. Le besoin de continuité que l'identité narrative demande, peut subir des fractures et s'avérer un processus

---

<sup>629</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux*, op.cit., p. 29.



moins automatique qu'on pourrait le penser, englouti par les fissures de l'Histoire. Ce que Daniel Sibony appelle « impasses de la transmission »<sup>630</sup> et Pascale Jamouille « vides de transmission parentale »<sup>631</sup>, constituent des ruptures évidentes (mais bien ensevelies) au niveau de la mémoire familiale, qui causent des fossés importants entre les générations et un refoulement de l'origine. Ces « vides » et ces « impasses » sont causés principalement par des traumas, lorsque la raison dominante de l'émigration de la première génération se lie à un drame, un conflit, une persécution, un désastre, un deuil, une situation économique particulièrement grave.

Dans ce paragraphe, les 'missions' des réalisateurs se concentreront avant tout sur les transmissions post-conflit – question que nous allons approfondir encore plus dans le chapitre suivant par rapport à la mémoire –, générée à la suite de tragédies collectives, telles que des dictatures, des guerres et des persécutions, qui ont déterminé les exils des parents des cinéastes. Face à l'« oblitération du passé », comme la définit Valérie Rosoux<sup>632</sup>, de la part des exilés de première génération, les descendants ressentent au contraire une exigence de récupération de la mémoire et d'explicitation des liens identitaires avec le passé refoulé familial. Outre à avoir un poids sur la souffrance intérieure des exilés, ces silences, ces non-dits et ces éléments cachés influencent donc les générations successives, qui, en percevant les douleurs, les ombres, la honte et les rejets intériorisés par les parents, peuvent développer un malaise identitaire et, par conséquent, le besoin de recherche de l'origine perdue. L'« oblitération du passé » impliquant l'oblitération de la culture d'origine, de sa langue, de son histoire, de ses valeurs, ce manque de transmission devient synonyme d'absence d'ancrages identitaires liés au passé familial et, donc, d'une impression possible de ne pas vraiment connaître à fond les personnes proches. Même lorsqu'on ne veut pas transmettre (et que cette non-transmission semble légitime, par sa valeur de protection et d'éloignement du trauma), il y a dans tous les cas une transmission de ce silence, de cette trace d'impuissance et de cette privation, que la nouvelle génération devra en quelque sorte gérer. D'où les quêtes et les enquêtes des auteurs, leur exigence de témoins et de sources pour contraster l'oubli et s'emparer de l'origine.

Les deux premiers films que nous présentons ici sont deux autobiographies de la deuxième génération d'origine portugaise, qui s'interrogent sur les vides de transmission des parents exilés en France pendant la dictature de Salazar. *Explication des salamandres* (2013) est un portrait de famille réalisé par Maria Pinto – il s'agit ici de son premier film (et ses deux suivants porteront aussi sur le Portugal) –, et produit par une petite société de production, Antoine Martin Production, qui, comme

---

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>631</sup> JAMOUILLE Pascale, « Ruptures de transmission, maîtrise et concurrence des corps », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 38.

<sup>632</sup> ROSOUX Valérie, « Mémoire et résolution des conflits. Quelle transmission au lendemain d'une guerre ? », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 73.

d'autres de cette filmographie, n'existe plus. Il s'agit d'un film-lettre, entièrement construit sur une voix off en forme épistolaire adressée au père de l'autrice, et sur les témoignages des parents, filmés dans leur cadre quotidien. Cette lettre est une sorte de réponse à un journal intime, trouvé par la réalisatrice, où le père avoue ses douleurs et sa rancune envers sa terre d'origine, le Portugal. Le trauma paternel qui selon la réalisatrice a ensuite provoqué un refus personnel de son pays natal et donc aussi une non-transmission de l'origine, a été celui d'avoir grandi sans être reconnu par ses parents (il est né du viol d'une domestique de la part de son patron). Dans l'entretien présent dans le documentaire, le père, filmé lorsqu'il se promène dans le port industriel français où il a travaillé toute sa vie, ne mentionne pas son trauma enfantin : il se concentre sur le départ à cause de la dictature, sur son arrivée tout seul en France, sur le regroupement familial en 1964, « un jour historique » gravé dans sa mémoire, « j'avais envie de crier et d'envoyer chier Salazar », dit-il. Sa confession concerne plutôt les difficultés économiques, la dureté du travail ouvrier et les problèmes de santé que la plomberie lui a causé. La mère est interviewée lors de ses moments quotidiens de jardinage dans la maison française, et elle parle aussi des difficultés rencontrées surtout au début quand la famille a dû habiter dans un bidonville et faire face au racisme, des problèmes qui ont tout de suite dissipé les illusions d'une vie meilleure. En exprimant une grande frustration et un grand fatalisme – « si je devais choisir à nouveau je resterais au Portugal » –, la mère explique qu'ils ne pourraient pas recommencer une vie dans le pays d'origine car là-bas ils n'ont plus personne, même pas une maison – « on a déjà assez émigré comme ça ! » –, donc désormais ils sont destinés à finir leurs jours en France – « jusqu'à la mort » « c'est ça notre pays ».

Au contraire d'autres documentaires que nous avons vu qui reprennent les récits des souffrances de l'exil dans le but de rendre hommage aux parents migrants, Maria Pinto décide notamment de maintenir une position conflictuelle. L'autrice n'apparaît que dans quelques plans de transition où elle sillonne le Portugal dans un train qui ne s'arrête jamais, référence à un voyage qui reste contemplatif, dans un non-lieu anonyme, à un mouvement qui perpétue la ligne de frontière, dans un voyage sans arrêts. Ce décor, ce train, n'est qu'un autre entre-deux où s'autoreprésenter. Le Portugal, omniprésent dans la choralité des voix des récits familiaux, est finalement invisible, pays absent pour les parents, et paradis perdu et imaginaire pour la fille. Tout au long de son énonciation épistolaire, la voix off de la cinéaste énumère une série de revendications : de l'habituel renversement des rôles de la famille diasporique (l'enfant qui apprend plus vite la langue du pays d'accueil et qui doit faire office d'interprète et de « parent » à ses parents), à l'influence négative du père par rapport à son image du Portugal. La confession-accusation de l'autrice ne reprend pas les éléments des témoignages que les spectateurs viennent de voir, mais suit son fil intime de raisonnement basé sur des éléments implicites et sur des non-dits familiaux. Elle y évoque un héritage perçu comme un

référent faussé par le trauma personnel du père, car elle essaie de se libérer de ce poids, de se reconnecter de manière différente avec son idée subjective d'origine. « Je ne supportais pas cette guerre que tu déclarais à ton pays, alors que je me cherchais des racines et des ancêtres », « tu as cru qu'il suffisait de fuir pour oublier. Mais tes valises étaient pleines de fantômes qui te hantaient. La distance leur avait donné plus de réalité encore », « je sais que tu aurais voulu que je partage avec toi la honte de ton origine », c'est des exemples de phrases de sa lettre à son père.

Nous remarquons que sa volonté de désaffiliation du point de vue familial dérive alors d'une nécessité d'écarter l'« identité statutaire » afin de construire son image alternative, son « identité personnelle ». Cet écartement inclut une reformulation du concept d'origine : « pour moi, l'origine c'est la joie de vivre d'une petite fille qui court dans le soleil », « les images d'une enfance fascinante comme si je l'avais rêvée dans un jardin qui est ton pays. Un paradis perdu mais toujours à portée de main, car je peux le situer sur une carte de géographie. Je sais que mon héritage est là, et pas uniquement dans ton sombre roman familial ». Pour l'autrice, qui a dû quitter son pays quand elle avait 7 ans, et qui a grandi avec les responsabilités et les absences d'une famille que les parents avaient déjà des problèmes à affronter, l'origine est l'image perdue de l'enfance. Une nostalgie qui n'effleure même pas la réalité du Portugal dictatorial abandonné par les parents, la misère et les contraintes de l'exil, mais qui se réfugie dans un lieu mythique, dans l'aura éternelle d'un rêve. C'est à partir de ce point de vue que nous pouvons comprendre et mettre à sa place l'autre type de séquence présent dans le documentaire. Il s'agit d'une séquence onirique et indéfinie, située dans une sorte de jardin d'Éden sur des collines vertes et des bois fleurissants, où des acteurs ne font qu'errer et jouer dans l'insouciance. Une petite fille blonde court dans cet univers idyllique et ensoleillé, sur fond de musique douce, et semble jouer à cache-cache avec un petit garçon noir doté d'ailes, jusqu'à ce qu'apparaisse une femme qui chante en portugais. Loin de se concrétiser dans un voyage de retour, le Portugal est représenté comme un paradis perdu, réduit à un symbolisme flou et archaïque qui chante l'innocence d'une enfance imaginaire. La force de cette image intérieure est telle que le film, malgré tout le réseau de références conflictuelles mobilisées, se conclut sur une photo de famille en noir et blanc, la première de l'œuvre et le premier signe d'une réconciliation, peut-être, possible. Les membres de la famille Pinto, représentés toujours à distance pendant le film, y sont tous réunis.

Si *Explication des salamandres* met en scène un père qui ne mentionne pas ses traumas de l'origine, le deuxième film de ce paragraphe sur la diaspora portugaise, *En terre étrangère* (2010) – réalisé par Suzanna Pedro dans le cadre de La Femis – montre un père qui refuse même de prendre la parole. Le silence qui a causé les vides de transmission se transfère également sur l'écran, et, pour la première fois dans la filmographie, on voit un personnage dans son contexte présent, mais on ne l'entend pas. Autrement, ce documentaire est un exemple classique du genre autobiographique

diasporique. Le tournage a été fait entre les deux pays de référence, où le décor a été planté dans la maison familiale portugaise (où habite la grand-mère de l'autrice) et dans le vieux quartier de banlieue français (où la famille a résidé au moment de son arrivée). De nombreux plans de transition, réalisés en voiture, placent la caméra en position de « machine péripatétique », dévoratrice d'images de frontière, en mouvement et de passage. Les témoignages concernent les passeurs de l'origine (ceux qui ont accepté de délivrer leur parole à la caméra), en l'occurrence la mère et la grand-mère de la réalisatrice. Leurs récits – une autre chronique portugaise de l'exil durant Salazar – respectent les étapes chronologiques typiques de l'expérience migratoire. Elles décrivent l'exigence du départ (le *push factor* ou facteur d'incitation : la misère, la mère qui travaillait à l'usine à 12 ans), la peur et les attentes du voyage (le *pull factor* ou facteur d'attraction : la France comme Eldorado), les difficultés de l'arrivée (le sentiment de provisoire des cités, l'apprentissage de la langue), l'accueil (la mère était l'objet d'attentions particulières à l'école en tant que seule étrangère de la classe avec une autre fille). Mais aussi le racisme (les chefs voulaient que les immigrés travaillent plus dur), la nostalgie (la grand-mère est finalement retournée au Portugal). Pendant ces entretiens, nous pouvons entendre les questions hors-champ de la réalisatrice en français à sa mère et en portugais à sa grand-mère, ce qui consolide le polyglottisme de notre filmographie. L'interrogation identitaire passe avant tout par la voix off de l'autrice, qui construit son discours à travers une structure qui s'adapte aux différents moments de questionnement et de prise de conscience subjective. Elle commence par la raison qui a déclenché sa crise identitaire et sa quête : l'altérisation et le déni de francité (« Tu viens d'où ? D'où vient ton nom ? Tu es née où ? Tu es de quelle origine ? », elle répète les questions habituelles adressées aux sujets diasporiques), et sa non-connaissance de l'origine (« longtemps, j'ai eu le sentiment que mes origines étrangères étaient de l'ordre de l'imaginaire, dans cette idée que je venais d'ailleurs. Personne ne me racontait cette histoire et ici je ne l'apprenais pas »). Le sentiment d'étrangeté et l'absence d'informations et de transmission provoquent alors le besoin de savoir « ce qu'il y avait avant moi, avant son silence...ce qui a précédé ».

Le Portugal a toujours été pour elle le pays des vacances (il « se résumait au mois d'août »), et une altérité résiduelle dans leurs noms qui ne ressemblent pas aux autres entendus en France (intégration qui engendre une mutation : leurs noms sont devenus « ceux que les gens arrivaient à prononcer »). Néanmoins, malgré sa vie de descendante dans le pays d'accueil (« je n'ai jamais vécu au Portugal. Depuis toujours mon horizon est ici en France »), la cinéaste délivre sa confession d'étrangeté, de « dissonance » (« je ne me suis jamais sentie d'ici »). Ou mieux, elle avoue son non-essentialisme, son hybridité, son double Je, son transnationalisme, son entre-deux (« on est d'ici, mais on est aussi de là-bas », « je jonglerai toujours entre deux langues, entre deux cultures, entre deux histoires »). Comme un autre documentariste d'origine portugaise de la filmographie, José Vieira,

Suzanna Pedro élargit son regard affiliatif, son pacte empathique, son ethnoscape au-delà de sa famille diasporique, en englobant toutes les autres diasporas, et en particulier les immigrés récents, « des gens qui, comme mon grand-père, cherchent juste une vie meilleure ». À l'origine de l'empathie et de la compréhension, il y a une diminution de la distance, une identification possible, un passage de l'altérité à la familiarité : du rapprochement de l'histoire familiale on arrive à une solidarité plus généralisée, à une histoire collective qui facilite la reconnaissance de l'autre (l'image d'un bateau de migrants sur la mer apparaît pendant le générique de fin). Le bilan final de *En terre étrangère* rend hommage au rôle identitaire que l'origine a joué pour la première génération (« en venant en France, ils avaient essayé de conserver un coin de Portugal en terre étrangère ») et pour la deuxième génération (« mon père ne m'aura pas parlé de son histoire. Mais il m'a dit : tu peux raconter ça si tu veux. Cette histoire c'est ton histoire ») à travers la délégation de l'histoire familiale à l'histoire personnelle. Sans oublier la troisième génération future, objet de réflexion par rapport à la transmission aux générations successives (comme dans *Noire ici, Blanche là-bas* par exemple) de ce *quid* incontournable mais insaisissable de l'origine : « moi je ne suis pas née là-bas. Quelque chose m'échappera toujours même s'ils essayent de me la transmettre. En restera-t-il quelque chose après moi ? ».

L'origine s'échappe. Nous pouvons la poursuivre, mais, comme tous les horizons, elle sera inatteignable, au-delà de toute frontière expérimentable. D'une part, sa quête conforte et cimente le travail identitaire, à cause de l'importance de s'inscrire dans un récit historique, dans les temps de sa narration, dans la légitimité du passé et donc dans la construction de l'avenir. Comme Sibony l'affirme : « le récit de l'histoire libère l'histoire, l'idée d'en avoir une, de vivre ses identités sous le signe de l'histoire, dont la vibration symbolique transmet du temps, rend possibles le désir, l'émotion, par le consentement au destin, à ce qui s'est passé, à ce qu'il y ait un passé donc un avenir »<sup>633</sup>. D'autre part, finalement, ce n'est qu'un récit : une sorte de credo et de mythe pour certains, un obstacle lourd et une limite pour d'autres, l'origine agit dans tous les cas comme une pulsion imaginaire, notamment dans le cas des descendants d'immigrés, qui savent moins identifier leur rapport au pays familial. Les deux films sur l'origine espagnole et sur un manque de transmission ancré, comme pour les cas portugais, dans le trauma de l'exil post-dictature, approchent la relation des autrices avec l'origine par cette dimension imaginaire. Dans le premier, *L'Espagne en héritage* (2015) – réalisé par Jackie Chavance (qui, comme d'autres sujets diasporiques, avait déjà travaillé sur des thèmes liées aux exilés de son pays d'origine), et par Guillaume Mazelin (co-réalisateur également de *Chroniques vietnamiennes*, que nous analyserons successivement) –, la non-

---

<sup>633</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux*, op.cit., p. 385.

transmission est en réalité une transmission sélective. La famille de la réalisatrice, qui avait participé en 1939 à la fameuse *retirada* des milliers d'Espagnols fuyant le pays du général Franco en direction de la frontière française, n'avait pas négligé la transmission d'une relation encore vive avec l'Espagne, mais avait omis la partie traumatique de leur exode et de leur arrivée dans les camps. Le projet filmique se situe alors dans ce non-dit, qui essaie de combler par le biais des photos de famille (sa famille dans le camp, et d'autres moments de leur première période en France), et des archives (des reportages français de l'époque, mais surtout des documents, tel qu'un livre des années 1950, relatant les témoignages d'autres réfugiés espagnols ayant vécu dans les camps au Sud de la France). Sur le fond musical dramatique d'une guitare espagnole, la voix off de l'autrice qui traduit les lettres des réfugiés et rapporte le récit d'un de ses oncles, fait ressurgir non seulement une certaine vérité historique relative à ces camps de détention, mais aussi une partie refoulée de l'histoire familiale.

Un autre élément qui vient à remplir de manière intéressante les vides de transmission est le medium cinématographique. C'est le visionnage en famille du film *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963) – dont on voit un extrait – qui a réussi pour la première fois, dit la cinéaste, à faire ressentir chez les membres de la famille, devant elle, des émotions ensevelies depuis longtemps. Face aux images d'un père espagnol qui réchauffe les pieds de son enfant devant un feu sur la neige, sa mère « éclata en sanglots ». Mais ce sont avant tout les films réalisés par son père, par contre, qui ont formé ses souvenirs d'enfance de l'Espagne. L'autrice n'hésite pas à insérer dans le montage des longues séquences de ces films, tournés par la caméra Bolex de son père en noir et blanc dans les années 1960, pour approfondir ces moments avant la mort de Franco où toute la famille se rendait au pays. Dans les deux cas (les films passés de son père, le film actuel de la fille), le cinéma se configure comme un medium de transmission de la mémoire, de réparation de l'oubli, de déclenchement des souvenirs et des émotions rattachées à ceux-ci. Est-ce que, cependant, l'intervention des images, avec sa densité mémorielle et sa force évocatrice, peut vraiment suffire à donner forme concrète et présente à une réalité oubliée et mise de côté ? Pour Jacquie Chavance, l'Espagne reste malgré tout « un pays trop confus, où il n'y a rien de réel, où il serait vain de chercher une appartenance ». L'inscription dans le récit de l'histoire, bien que confortante au niveau identitaire, doit faire les comptes avec l'écroulement de l'Histoire et ses événements tragiques. Un sentiment d'effacement et de violence qui a poussé les exilés à éloigner les souvenirs traumatiques, et qui peut se projeter dans un éloignement plus général transmis aux générations successives (malgré l'effort de rapprochement des films).

C'est aussi le cinéma qui s'associe à l'image d'une Espagne comme pays 'imaginaire' dans *Celui qui chante son mal enchante* (Linda Ferrer-Roca, 2015). Ici, en revanche, le dispositif est à l'envers : si dans *L'Espagne en héritage* les images filmiques tentent de rendre plus concrète une image floue de l'origine, dans ce documentaire le cinéma est l'une des causes de cette image floue.

Ce qui est le plus original dans ce film de Ferrer-Roca est effectivement son projet de réparer à la non-transmission paternelle – un père qui n’a jamais approfondi avec sa fille son histoire d’émigration de l’Espagne franquiste – à travers deux médias puissants de transmission : la musique et le cinéma. « C’est avec ses chansons que j’ai comblé ses silences », explique la voix off de l’auteur au début, car elle a toujours eu l’habitude d’écouter son père chanter dans son atelier de menuiserie des vieilles chansons hispanophones sur l’exil. Pendant le film, le père est interpellé par la fille hors-champ et montré lorsqu’il est occupé dans ses activités, tout en chantant ses mélodies préférées, autre objet diasporique de transmission transnationale et transgénérationnelle. Dans son atelier, au-delà de la musique, le père parle également de cinéma, et de tout cet imaginaire populaire construit par les classiques hollywoodiens et les héros de sa jeunesse autour de l’Espagne, ou plutôt « d’un pays mythique, fait de clichés et de castagnettes ». « Mon père m’amenait très souvent au cinéma avec lui. C’est là que sont nées mes premières images de l’Espagne », raconte la voix off de la réalisatrice, qui, en tant que descendante, a fabriqué son rapport enfantin avec le pays d’origine par cet héritage paternel. Elle s’autodéfinit alors, dans le film, « ni Française ni Espagnole. Plutôt un troisième genre, une sorte d’hybride, ancrée dans la réalité française et nourrie d’un imaginaire espagnol ». Il est intéressant de remarquer cette distinction entre la « réalité » française et l’ « imaginaire » espagnol : l’entre-deux n’est pas une relation équivalente, mais se conforme aux expériences, aux perceptions différentes et aux transmissions sélectives. D’un côté la réalité du pays vécu à la première personne, de l’autre côté la fiction d’un pays dont l’image se forme par les silences traumatiques de la guerre, par les chansons nostalgiques du père qui veut oublier le passé, et par les clichés véhiculés par des régimes de représentations voulant consigner à la beauté éternelle de l’exotisme un pays en dictature.



*Celui qui chante son mal enchante (Linda Ferrer-Roca, 2015)*

En poursuivant notre digression sur les vides de transmission, après les silences des exilés portugais et espagnols, la filmographie diasporique française inclut évidemment aussi les silences des exilés juifs, dans deux exemples pertinents à ce paragraphe : *La mémoire de mon père* – moyen-métrage documentaire que Patrick Zachmann a réalisé en 1998, avant *Mare Mater* –, et *Ailleurs en moi* – premier film, autoproduit en 2016, d’Aude Benhaim, également de 30 minutes. Les vides de transmission apportent dans ces deux films une interrogation générale sur ce que c’est d’être Juif, et une quête commune : celle des images manquantes (comme le fera de manière encore plus radicale Rithy Panh, dans *Sans image*).

La quête d’images de Zachmann se relie à sa quête identitaire causée par la non-transmission de son père, Juif ashkénaze d’origine polonaise qui a perdu ses parents à Auschwitz et qui a dû effacer toute trace de sa judaïté même à son arrivée à Paris, pendant la période des persécutions. Ce rejet de l’origine, explique l’auteur au début du film en voix off, a stimulé un besoin identitaire d’appropriation de ces vides par l’image : d’abord photographique, avec son livre *Enquête d’identité. Un juif à la recherche de sa mémoire* publié en 1987 – « c’est sans doute à cause de la volonté de mes parents d’effacer leur culture d’origine que je suis devenu photographe » –, ensuite cinématographique – « aujourd’hui, 10 ans après ce livre, c’est avec une caméra que je décide de rompre ce silence et d’interroger mon père sur son histoire qui est aussi la mienne ». Photographier pendant 10 ans la communauté juive de Paris, puis revenir sur le seul Juif vraiment responsable de sa recherche mémorielle et identitaire, son père, pour le filmer, l’enregistrer, se rapprocher de lui, et pouvoir développer ensemble la complicité qui a manqué jusque-là pour réaliser un bon portrait photographique. Telle est la démarche de l’auteur, qui implique une série de photos des déportés juifs et de ses grands-parents, ainsi que les photos que lui-même a prises de sa famille dans son livre. Ces images résonnent avec les récits de son père et de sa tante, interviewés par le réalisateur qui pose des questions hors-champ, mais interrompus par leur incapacité-même de faire resurgir des souvenirs traumatiques. La reconstruction de l’histoire du père est effectivement très douloureuse et révèle le processus de désaffiliation de l’homme, qui a dû s’éloigner de sa communauté et cacher pendant des années son identité juive pour survivre dans l’Europe antisémite (il a changé son nom, il a dû travailler pour un nazi allemand, etc.). Son témoignage fragmentaire et inhibé reflète l’inhibition de son origine<sup>634</sup>, qui n’a jamais pu se manifester librement, en étant supprimée par la peur et la violence, par un trouble durable associé à une auto-identification de soi en tant qu’Autre non accepté. Si la désaffiliation a porté le père à construire des « faux-self » – l’adoption de masques identitaires, d’une mise en scène constante de soi pour ne pas donner à voir son identité<sup>635</sup> –, elle a aussi eu des

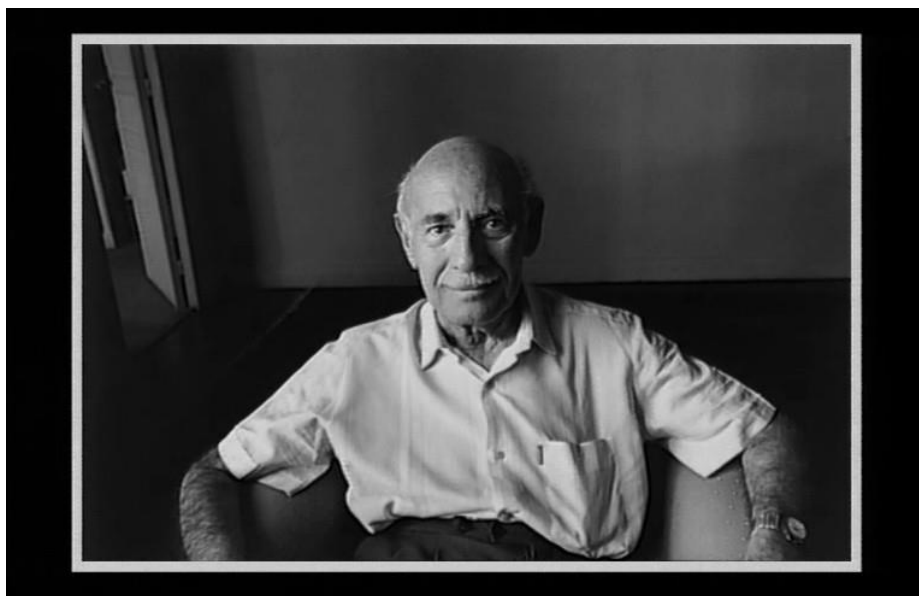
---

<sup>634</sup> Voir le concept d’ « origine inhibée » formulé par SIBONY Daniel, *Entre-deux*, op.cit., p.40.

<sup>635</sup> DE SINGLY François, *Double Je*, op.cit., p. 82.



conséquences sur la crise identitaire du fils, qui réagit de son côté par une tentative de récupération de la mémoire et par une affiliation renouvelée avec la communauté d'origine. Au fur et à mesure que les informations sur l'histoire familiale et que la connaissance des raisons traumatiques de la non-transmission augmentent dans la conscience du cinéaste, le film, comme nous l'avons déjà vu dans ce chapitre, essaie de transformer la revendication en réconciliation, la distance en proximité. La caméra devient un prétexte pour accéder à la sphère intime d'une personne proche, mais peut-être jamais assez connue, et pour passer du temps avec elle. C'est à travers ce dispositif confessionnel et thérapeutique de l'entretien informel et domestique que la caméra peut saisir la vulnérabilité du sujet, explorer les failles d'un rapport, rétablir une communication difficile, et se proposer à la fois comme miroir (réflexivité) et interlocuteur (adresse). *La mémoire de mon père* est l'un des rares films de notre corpus à intégrer pendant son tournage la mort d'un membre de la famille : une ellipse signe le passage à la maladie du père et, successivement, à sa mort (on voit les images de la procession). Consommé par le même écoulement du temps qu'il veut rattraper, le documentaire, à mesure que les séquences s'enchaînent, se montre comme une véritable dernière mission de rapprochement, de sauvetage d'un rapport. La quête d'images est une quête du temps et d'une relation intime avec ce qui nous entoure. Par cette recherche de l'origine, Zachmann arrive enfin à se réconcilier avec son père, ce qui se résume à cette métaphore de la « bonne photo » : « aujourd'hui, à 40 ans, j'ai enfin une bonne photo de mon père et c'est grâce à ce film que j'y suis arrivé ».



*La mémoire de mon père* (Patrick Zachmann, 1998)

Tandis que le travail photographique incite Zachmann à remplir les vides de transmission paternelle par la recherche de l'image d'un portrait, *Ailleurs en moi* poursuit sa quête à travers le plus classique voyage de retour. L'origine de la jeune réalisatrice, Aude Benhaim, la dirige vers l'Algérie, d'où les Juifs sont partis lors de l'indépendance en 1962, avec les Pieds-Noirs, émigrés vers Israël,

les États-Unis, ou bien la France, comme sa famille. « Ce que signifiait être Juif, je n'en avais aucune idée », « mes parents ne m'ont jamais parlé de mes origines. C'est peut-être pour cette raison que c'est devenu si important pour moi », explique la voix off, exactement comme dans les autres films de ce paragraphe. D'après l'énonciation de la voix off de la réalisatrice et l'entretien initial avec son père, nous comprenons que les deux sujets diasporiques (le père est arrivé très jeune en France) ont eu une assimilation complète au pays d'accueil, une éducation catholique et francophone, aucune connaissance du judaïsme et de l'Algérie, et que donc la seule trace résiduelle de l'origine est visible dans leur nom juif. « De mes origines juives algériennes, il ne reste rien, à part mon nom », avoue l'autrice. Émerge ainsi la question de la nomination identitaire : le nom est le premier signe d'appartenance identitaire, il véhicule et fixe dans l'esprit de soi et des autres l'image (connotée) d'une filiation et d'une catégorisation collective. Avtar Brah rappelle, par exemple, la dimension frontalière de la nomination, en tant que définition limitante, donnée par le fait d'être appelé à « nommer une identité, peu importe que cette nomination puisse rendre invisible toutes les autres identités »<sup>636</sup>. Pour Aude Benhaim et son père, la visibilité du nom étranger a été synonyme d'un rappel quotidien de non-appartenance à la France et d'un regard des autres renvoyant à un ailleurs inconnu : « je sens dans la vie de tous les jours que je ne suis pas exactement comme les autres », admet le père dans l'entretien. D'un côté, une omniprésence symbolique et superficielle de l'origine, de l'autre côté, une perte totale de son contenu identitaire due à un manque de transmission : comment donner alors une histoire et un sens à ce nom d'ailleurs ?



*Ailleurs en moi* (Aude Benhaim, 2016)

---

<sup>636</sup> BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op.cit., p. 3.

L'autrice décide de s'embarquer pour la première fois vers Oran, guidée par la description faite par son grand-père (elle montre l'entretien chez lui à Paris) et par une photo de famille prise dans la vieille maison familiale dans l'ancien quartier juif de la ville. Une fois là-bas, avec « ce goût d'irréel » typique du voyage de retour, armée de sa caméra épauée qui panote partout et des fois filme la photo comme pour bien vérifier son seul repère, l'autrice ne trouve qu'un quartier en ruine et une maison qui n'existe plus. Les traces des Juifs algériens ont presque disparu là-bas et avec elles celles de son origine familiale. Elle continue sa reconstitution de la diaspora familiale en passant également par le Maroc, où vivait sa famille avant de s'installer en Algérie et puis en France, et où pour « indice » elle n'a que les noms de deux villages de ses arrière-grands-parents. Cette opération archéologique de remonter dans le temps à travers son arbre généalogique, pourrait potentiellement être sans fin, mais les sujets diasporiques ne placent jamais l'origine au-delà de la terre natale des arrière-grands-parents. Dans les deux pays, elle ne filme pas beaucoup, à cause de l'interdiction de tournage dans certains quartiers, son approche du lieu garde une discrétion et une prudence qui démontre que la démarche documentaire des cinéastes de cette thèse met en priorité une recherche intérieure, une base de réflexion, interruptible à n'importe quel moment (aussi à cause des très faibles indices à disposition pour les enquêtes), plutôt qu'une recherche à tout prix d'informations et d'éléments extérieurs. Il ne reste que la force d'imagination de la voyageuse : « pendant ma recherche, la réalité se mélange à mes rêves », « tout m'est étranger ici, pourtant je m'imagine que l'étranger que je rencontre pourrait être mon aïeul », dit-elle. Et la satisfaction de l'expérience immersive, du 'j'y ai été', d'être témoin, de découvrir et vérifier avec ses propres yeux (et sa caméra) l'histoire familiale : « de ce voyage je n'ai rien ramené de palpable, mais j'ai entendu la langue de mes ancêtres, vu les paysages qu'ils ont traversés ». Satisfaction sensorielle et mimétique, qui, si elle ne résout pas la perte de l'origine, donne au moins l'illusion d'en faire quelque chose.

### **3.4 D'autres obstacles à la transmission identitaire**

Si la transmission identitaire n'advient pas, la raison n'est pas à chercher exclusivement dans les silences parentaux causés par une incapacité plus ou moins traumatique à se remémorer l'origine, mais aussi dans une impossibilité indépendante de la volonté familiale. Cette impossibilité, dans les trois derniers films qui vont clôturer ce chapitre d'analyse, provient de la disparition ou de la mort d'un membre de la famille, passeur de l'origine, ou alors d'une interruption volontaire de la transmission de la part de l'auteur. En relation au vide formé par les aînés, les auteurs se demandent finalement ce qu'ils vont transmettre à leur tour à leurs enfants, génération à inscrire dans une négociation avec une origine déjà très peu connue.

Au contraire de *L'autre part, Jack l'image d'un père* (Olivier Lucas, 2007) ne fait pas de la disparition paternelle un cas de trauma personnel, ni de complexe de l'origine, mais simplement le moteur de l'action du film et de la quête conséquente. La seule trace de Jack – le père disparu du réalisateur, d'origine indienne –, est une vieille photo où il apparaît avec des tresses et habillé en blanc, car il travaillait comme figurant apache dans des westerns. Le documentaire de Lucas (son premier film personnel), produit par Dynamo Production et France 3 Méditerranée, est un exemple très riche et dense au sein du genre que nous sommes en train d'analyser ici. Tout d'abord, il possède des traits en commun avec *Harat*, qui s'était aussi démarqué pour son originalité. L'exposition des intentions de l'auteur dans le prologue consiste ici aussi en une présentation indirecte confiée à un autre personnage, c'est-à-dire la fille du réalisateur. Le film s'ouvre sur un plan rapproché, en caméra subjective, de la petite fille, qui, à l'intérieur de la maison, répond aux phrases hors-champ du père qui la filme : « dis-moi où veux aller papa ? », la fille regarde la caméra en souriant, « à Paris », « pour quoi faire ? », « pour trouver...ton papa ». Puis un *jump cut*, et son père explique : « la seule chose que je sais est qu'il s'appelle Jack et qu'il a habité au 22 rue Lauriston en 1966 », à quoi la fille demande « il sait que je m'appelle Lila ? », « ah non, il ne sait même pas que j'existe, alors tu vois... », commente le père, qui conclut « je ne vais peut-être pas le retrouver tout de suite... ». Ce voyage à Paris, qui est montré après une ellipse de 5 ans, est une autre caractéristique commune avec *Harat*, car c'est un voyage collectif transgénérationnel, en réunissant les trois générations impliquées dans la quête du disparu : le réalisateur, sa mère et sa fille. Comme le démontre le prologue, la fille n'est pas qu'un conteneur de la volonté de transmission de son père-réalisateur (en réparation à l'absence de la transmission de Jack), mais elle participe activement à l'enquête. Un dernier élément en commun est le double point de vue des caméras : dans ce film, une caméra professionnelle est utilisée par un opérateur et l'autre petite caméra vidéo amateur est tenue cette fois-ci par le réalisateur lui-même, qui ajoute au montage (en le rendant beaucoup plus dynamique dans ces séquences) ces images plus tremblantes et rapprochées, aux angles insolites et aux couleurs plus chaudes. Cette esthétique amateur donne un ton également plus léger et ludique, alimenté aussi par les textes, incrustés sur l'image comme une sorte de papier écrit à la main et collé sur l'écran, qu'ils soient des notes descriptives (lieu, date), illustratives (« maman face à ses souvenirs »), ou des commentaires (« où es-tu Jack ? »).

L'enquête est itinérante et devient un voyage *on the road*, du genre *documentary journey*. De Marseille, où la famille habite, les trois vont à Paris pour commencer à chercher les traces du père disparu, à partir d'une adresse (il y a souvent une adresse comme indice) d'un vieux appartement où la mère a vécu, mais la locataire actuelle n'ouvre pas la porte. La recherche se poursuit en solitaire, avec le réalisateur, qui, à travers des coups de fils, des consultations d'archives, des entretiens avec

des experts de cinéma western, construit un itinéraire d'investigation. D'abord en Allemagne, dans un festival de fans et collectionneurs de films sur les tribus apaches, puis à Londres, où il interroge un critique sur la possibilité de trouver un figurant d'origine indienne (le montage inclut également des extraits de ce genre de films westerns de l'époque). Ensuite, il se rend en Mauritanie, où un ami l'emmène chez un marabout, qui lui révèle que son père est en Inde, sait que son fils est en train de le chercher, et que le jour où ils vont se rencontrer ils vont se reconnaître. Enfin, il va alors à Pondichéry, en Inde, et on le voit traîner sa moto dans les rues, aller au marché, afficher des flyers « Wanted Jack » et chercher le certificat de naissance d'un possible Jack dans la ville. Dans cette destination finale, l'auteur n'est pas seul, sa fille l'a rejoint, et dans une séquence à la plage, il lui demande si elle se sent « un peu plus indienne maintenant », et si « maintenant tu vois un peu à quoi ressemble ton papa alors ? » (en touchant une question de race qui évidemment n'est pas creusée davantage). La fille se démontre sceptique sur les signes de leur descendance – « non, parce-que j'ai la peau claire... » – et sur l'éventualité d'un retour de Jack dans un pays « pauvre » comme l'Inde après avoir habité en Europe, mais elle est collaborative comme au début, une vidéo de la caméra amateur la montre en train d'improviser une chanson sur la volonté de retrouver son grand-père. Dans le vide des traces familiales, l'origine se teint encore une fois d'imagination tout au long de ce film. Ce dernier intègre par exemple une séquence d'animation qui illustre la première rencontre avec la mère et le père à Paris (une décapotable avec Jack et un ami traverse l'écran), ainsi que des séquences oniriques qui projettent le désir paternel de l'appropriation de l'origine par sa fille (un fondu jaune très lumineux introduit une petite scène de danse d'une petite fille habillée en costume traditionnel indien avec des bijoux, entourée de fleurs et d'eau). Avec le rituel du marabout africain, les rêves et la magie s'immiscent encore plus dans les indices réels. En Afrique, l'ami mauritanien discute avec l'auteur de la « recherche métaphysique » du « père imaginaire » dont tout le monde a besoin, un père que le fils peut trouver spirituellement mais pas physiquement. Olivier Lucas avoue qu'effectivement ce qui l'intéresse est surtout l'aventure de la recherche et des rencontres. L'ami lui conseille alors d'utiliser l'imagination pour sa recherche.

Cette dimension fictionnelle de la recherche de l'origine perdue atteint son point culminant dans la séquence finale de ce film, qui suit la constatation de l'impossibilité de trouver des traces réelles du père à Pondichéry. Une mise en scène soignée avec des longs travellings nous plonge dans un beau jardin indien, en plein cœur d'une cérémonie très colorée. Nous pouvons reconnaître dans la foule le réalisateur et sa fille habillés à l'indienne, à côté d'un homme aux cheveux blancs, qui, souriant, annonce aux invités « nous voici réunis après un long voyage », et après un applaudissement général, « que la fête commence ! ». Le vieux monsieur, on devine, est bien le « père imaginaire » trouvé avec l'imagination. Sur fond de musique indienne très gaie, tous les invités commencent à

danser, la fille au premier plan, le réalisateur à côté de son père au deuxième plan, tout le monde est très joyeux et insouciant, comme dans un film bollywoodien. La séquence se termine sur un arrêt sur image d'un plan poitrine de la fille qui danse, avec sa longue tresse et sa robe bleue de cérémonie, et qui laisse enfin place au générique de fin, accompagné de manière contrastante par une chanson française beaucoup plus triste, qui nous fait revenir à la réalité. À la fois comique et touchante, cette séquence finale condense parfaitement ce que nous avons dit sur la construction de l'image de soi et sur l'invention de l'origine : la mission inachevable de la quête identitaire s'accommode d'une intention subjective et d'un besoin personnel de faire et défaire ses attachements. L'éloignement de l'origine des descendants d'immigrés permet de recréer cette origine, une image mythique, fruit d'une mise en scène, d'une négociation entre la réalité et la fiction. L'esthétique bollywoodienne reconstruite à la fin de Jack l'image d'un père, avec ses codes et ses clichés, se sert de cet univers exotique pour créer « l'image » d'un père et d'une origine, le temps d'un film. Il ne s'agit pas d'une moquerie ou d'une imitation de l'exotisme indien, mais d'une tentative d'hommage au père disparu et à l'origine perdue, une réunion imaginaire qui donne un sens à la quête identitaire, dans la « chaleur du collectif ». Si la réconciliation n'est pas possible dans la réalité, elle est encore possible, comme dans *Explication des salamandres*, dans l'imaginaire du cinéma.



*Jack, l'image d'un père (Olivier Lucas, 2007)*

Lorsque l'origine est identifiable dans un lieu précis et non seulement dans une personne, il est plus simple pour le réalisateur d'aller trouver et vérifier l'image manquante. Mais cela n'implique pas forcément un résultat de la quête satisfaisant. *Fermeture définitive du Kolkhoze* (2004), de Bojena Horackova, met en scène, au contraire de la plupart des autobiographies diasporiques, plusieurs tentatives de voyage de retour, dans un lieu que la réalisatrice n'arrive pas à s'appropriier en l'absence

du passeur de l'origine. Horackova avait déjà réalisé un court-métrage en 2001, *Vilnius loin d'ici*, où le voyage de retour, vers la ville où elle a grandi avant d'aller à Paris, Prague, était empêché par son refus de retrouver le monde qu'elle avait quitté, l'« Est » post-communiste qu'elle mentionne comme un lieu de non-retour. *Vilnius loin d'ici*, sous la forme d'un film-lettre adressé à un ami intime pragois avec lequel la cinéaste a une relation difficile à distance, nous amène à Vilnius, une ville où Horackova se sentait plus près de son origine et de son amour, mais sans réellement devoir accomplir son retour. L'origine devenait ainsi un mythe associé à une peur personnelle, cherché et fui en même temps : « Prague n'est pas plus près de Vilnius que de Paris, mais ici à Vilnius je me sens plus près de Prague, ça paraît plus facile. J'ai peur de venir à Prague, j'ai l'impression que je déraillerais immédiatement ». Dans *Fermeture définitive du Kolkhoze*, l'autrice franchit le pas, mais la destination est Cerova Koria, un petit village bulgare où sa mère est née et a habité longtemps, avant d'y faire naître aussi sa fille, la cinéaste, qui par contre est partie tout de suite avec sa famille à Prague, et ensuite à Paris, toute seule, pour vivre son indépendance à partir de 17 ans. Après la mort de sa mère et la fin du communisme, elle décide d'y aller pour la première fois : « je voudrais reconstruire l'histoire de ma mère avant son départ de son village », « elle disait qu'elle aurait aimé y retourner un jour, et c'est moi qui suis venue ». Le film est alors le compte-rendu, réalisé en plusieurs années, de ses cinq allers-retours dans ce village et de la recherche des traces de sa mère. La réalisatrice filme ses voyages toute seule, sans équipe, mais en voulant de la compagnie pour franchir ce pas, elle y va presque à chaque fois avec une personne différente. Ces accompagnateurs (un ami, un amour, et son fils), comme dans d'autres exemples filmiques, n'ont aucun rôle narratif et sont à peine filmés, mais servent exclusivement à contextualiser un peu plus la situation affective de l'autrice, et bien entendu à la soutenir psychologiquement. Notamment le fils, un garçon eu à Paris avec son ex-mari français, n'arrive qu'à la fin du film et garde surtout une valeur symbolique concernant la prochaine étape de la transmission identitaire : « de mon côté, je ne lui ai pas présenté une famille, mais je voulais qu'il connaisse ce village ». La terre natale est un lieu à connaître personnellement, s'approprié directement et les secondes générations de cette filmographie tiennent à ce qu'il n'y ait plus de vides de transmission. Cependant, les voyages de retour de Horackova n'apportent quasiment aucune information sur son passé familial, la stratification de l'Histoire étant trop épaisse pour garder des traces si lointaines.

La réalisatrice fait pourtant preuve d'une détermination persistante face à un contexte pas toujours propice : en caméra subjective, on la voit toujours se rapprocher des vieux habitants souvent très méfiants avec des étrangers (elle a un accent quand elle parle bulgare), et on l'entend poser des questions hors-champ sans qu'elle obtienne des vraies réponses sur sa famille et sur le passé, si ce n'est qu'une frustration générale pour les temps du communisme. L'autrice met en doute à plusieurs

reprises sa démarche et ses objectifs, mais elle continue chaque année son travail sur le terrain, afin de gagner la confiance de l'étroite population locale, et de s'introduire dans la communauté d'origine. Tandis que la voix off tisse le récit chronologique de l'histoire familiale depuis le départ à Prague jusqu'à son installation à Paris, à l'écran nous assistons aux incursions de la cinéaste dans les ruelles vides du village, avec la caméra. Cette dernière est comme toujours le premier filtre entre elle et le contexte environnant, le médium par lequel elle essaie de se confronter avec les gens, de les transformer en informateurs, et d'enregistrer ses impressions sur cette mission de rapprochement. La population locale ne semble pas comprendre le projet filmique : face au kolkhoze du titre (une ferme coopérative soviétique désormais fermée) un monsieur lui demande pourquoi elle filme le vide, dans les maisons elle gêne les femmes qui ne veulent pas montrer leur espace intime, et en général tout le monde n'a pas l'habitude de ce genre de curiosité. Malgré l'accueil de certains, elle choisit de toujours dormir dans un hôtel de la ville la plus proche. Même lorsqu'elle trouve la maison familiale, celle-ci ne coïncide pas avec les souvenirs conservés – « je suis allé voir la maison où je suis née. Elle était grise. Dans mon souvenir, c'était blanc. Si on me l'avait pas montrée, je ne l'aurais pas reconnue » – , et une impression de désorientation et de désordre s'empare de l'autrice. Face au manque d'informations sur la vie de sa mère et à un contexte qui a évolué dans le temps (fin du communisme, fin du kolkhoze, plusieurs gouvernements depuis), elle décide enfin de ne plus retourner au village natal.

« L'héritage n'est pas une boîte fermée qui grossit au fur et à mesure des ajouts des générations et que l'on fait circuler telle quelle entre prédécesseurs et successeurs. C'est un ensemble de ressources mises à la disposition des membres du groupe où chacun 'pioche' ce qui fait sens pour lui », écrit Elsa Ramos, pour souligner que l'origine, au contraire des racines, a une dimension d'invention, de négociation et d'innovation individuelle beaucoup plus forte, mêlant héritage et émancipation<sup>637</sup>. L'ancrage naît d'un héritage réel et existant, mais, comme nous l'avons vu, dépend de la volonté, capacité et possibilité de transmission de la part des générations précédentes, et également de la manière dont les générations successives s'inscrivent dans ces passages de sens. Si l'histoire personnelle du Je nécessite un ancrage au Nous familial et communautaire pour construire ses appartenances, cela ne signifie pas que le sujet ne puisse pas réinterpréter l'héritage. Dans les sociétés contemporaines, le caractère électif du lien de l'origine est de plus en plus accentué par la recherche d'autonomie des individus, qui, tout en ne voulant pas oublier leurs attaches identitaires et la mémoire de leur famille, veulent pouvoir choisir une manière personnelle de construire leurs affiliations. Lorsque, comme le dit Pascal Jamoulle<sup>638</sup>, les « trop-pleins de transmission » rigidifient

---

<sup>637</sup> RAMOS Elsa, *L'invention des origines*, *op.cit.*, p. 19-20.

<sup>638</sup> JAMOULLE Pascale, « Ruptures de transmission, maîtrise et concurrence des corps », *op.cit.*, p. 38-39.



excessivement les postures identitaires tournées vers le passé et les traditions d'origine en créant une tension et un conflit évident avec la vie dans la société d'accueil, comment le descendant peut-il défier cet héritage ?

C'est à cette question que le dernier documentaire de ce chapitre, *Les funérailles de mon père* (2015), premier film de Lorenzo Kemajou Mbiahou, essaie de répondre. Vu dans cette logique, ce film incarne ce que Camilleri appelle la « problématisation de la culture », dans le sens d'un éclatement de ce que l'on pensait être la culture commune comme système prescriptif, où les ressemblances l'emportaient sur les différences, alors qu'aujourd'hui on se dirige vers des codes multivoques et vers « une volonté de demeurer ensemble *avec et malgré les différences* »<sup>639</sup>. Démontrer et défendre une différence qui rompt avec les traditions du groupe d'appartenance, notamment s'il s'agit de cultures valorisant particulièrement l'héritage des ancêtres comme celles africaines, équivaut à se désaffilier de ce même groupe, si ce dernier n'accepte pas que l'individu puisse avoir la légitimité d'adhérer aux codes d'un autre groupe auquel il appartient aussi. C'est la question du multiculturalisme – reconnaître et faire coexister les différences culturelles – que le film alors affronte, car il pousse vers un regard transnational à la fois la France – qui doit accepter qu'un immigré élève ses enfants avec des codes en partie camerounais – et le Cameroun – qui doit accepter qu'un émigré élève ses enfants avec des codes en partie français.

Les petits enfants sont toujours un bon escamotage pour concocter une présentation alternative des buts documentaires et pour faire comprendre au spectateur les informations principales, mais dans *Les funérailles de mon père*, au contraire de *Harat* et de *Jack l'image d'un père*, c'est une véritable mise en situation avec un dialogue familial qui représente le prologue. Nous sommes dans le salon de la maison familiale, le réalisateur ne tient pas la caméra mais se met en scène à côté de sa fille, il lui dit qu'il va au Cameroun et qu'elle ne peut pas venir parce qu'elle va à l'école, mais qu'elle peut lui donner un dessin pour la grand-mère qui vit là-bas. Ensuite il sort de la maison, prend congé de sa famille, entre dans la voiture et disparaît dans la nuit. Le plan suivant, après le titre, nous plonge directement en Afrique, dans le bruit du car entassé de gens au milieu de la nature camerounaise, où le cinéaste poursuit sa route vers son village. Tout de suite après, nous retrouvons l'auteur à torse nu en pleine forêt avec son oncle : ils font un rituel qui inclut des offrandes aux ancêtres – ils déposent, à côté d'un crâne et d'une bougie, de la nourriture et de l'argent –, et le sacrifice d'une chèvre – l'oncle égorge l'animal, le recouvre d'une teinture pour le protéger des esprits malfaisants, récite des formules et se lave avec le sang du sacrifice. Vidé de tout l'apparat discursif caractéristique du genre – commentaires en voix off, entretiens, textes, images d'archives, musique extradiégétique –, le film

---

<sup>639</sup> CAMILLERI Carmel, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir », *op.cit.*, p. 54-55.

est une véritable immersion dans le voyage de retour du réalisateur, traqué par l'opérateur externe qui porte une caméra épaule, cherche les détails et les regards avec des zooms et des mouvements panoramiques, et suit de très près chaque situation. Une fois à la maison, les retrouvailles avec sa mère et les autres femmes de la maison font comprendre au spectateur la raison soudaine de sa visite : la mort de son père et ses funérailles à organiser. Cependant, la famille étant très grande puisque le père avait quatre femmes et beaucoup d'enfants, les préparatifs de la cérémonie sont l'objet de discussions animées et de conflits internes avec les frères, les oncles et les cousins. Au centre des disputes et des débats, il y a notamment la réticence du réalisateur à suivre les lois ancestrales qui veulent que le crâne du père soit retiré du corps et amené à la maison du fils pour permettre des offrandes quotidiennes à l'esprit du mort. Le film tournera alors entièrement autour de ce dilemme identitaire : est-ce qu'il faut toujours respecter à la lettre les règles culturelles traditionnelles même lorsque le contexte de vie des descendants a énormément changé ou faut-il adapter ces codes à ceux de l'autre culture que les générations successives ont adoptée ? Le voyage de retour constitue une responsabilité filiale pour honorer le souvenir du père, mais la perspective de continuer en France ces prescriptions si figées dans un contexte différent représente pour Kemajou Mbiahou une interférence majeure dans sa nouvelle vie de tous les jours, notamment avec ses enfants nés européens.



*Les funérailles de mon père (Lorenzo Kemajou Mbiahou, 2015)*

D'abord, le documentaire montre les négociations effectuées par l'auteur afin de pouvoir prendre une décision. Il se concerte avec son oncle, le membre le plus ancien de sa famille, qui lui rappelle l'importance de l'origine et tout ce qu'elle implique pour la protection de l'individu : « nous ne sommes pas des champignons qui sortent de la terre comme ça. Voilà pourquoi la tradition ne peut jamais s'arrêter », car sans traditions, nous sommes des « hommes perdus ». Les rituels avancent, un

« medium » pose une couronne végétale indiquant le « bon chemin » sur la tête du cinéaste, qui apparaît plutôt mal à l'aise. Avec des gros plans très rapprochés, la caméra cherche à saisir la confusion de l'auteur, son adhésion partielle à cet appareil très codifié d'actions et discours qui l'entourent et qui l'impliquent en dedans. Il essaie d'expliquer à sa famille les limites de ses responsabilités dans les funérailles, il ne veut pas s'occuper des rituels concernant les frères du père qui sont morts avant lui. Ses doutes l'amènent même à négocier auprès du Conseil des anciens du village, le lieu où la sagesse locale et le savoir de l'origine est conservé et transmis. Dans une salle décorée de graffitis et de statues africaines, le réalisateur s'agenouille et s'adresse humblement aux anciens, relativement à son rôle de père vis-à-vis de ses enfants élevées en France. Le préambule est prudent : « mes enfants, je leur ai appris d'où je viens, bien qu'ils ne soient jamais venus au village. Ils savent aussi un peu parler notre langue. Je leur apprends ce qu'on appelle le sens des racines, l'origine de leur sang », se justifie l'homme, les anciens faisant des signes d'approbation. Toutefois, il pense qu'« un enfant qui vit ailleurs peut être désorienté par les coutumes d'ici » et que par conséquent certaines traditions « devraient être facultatives dans ce monde en pleine évolution » : « est-ce que nos coutumes peuvent s'adapter à ces enfants qui vivent ailleurs ? ». Ses questions ne mettent donc pas en discussion l'importance de l'origine pour lui-même directement, mais utilisent le prétexte de la décontextualisation de la transmission culturelle dans la génération qui est déplacée, pour chercher une marge de négociation. La délibération des anciens n'en demeure pas moins fatale et absolue : il faut transmettre la culture telle quelle, il n'y a pas d'évolution ni adaptation envisageable, même dans d'autres contextes, puisque « quand tu respectes les coutumes, tu es propre », mais « si tu coupes ça, tous tes enfants vont mourir ». Comme dans de nombreuses cultures ancestrales et/ou religieuses, l'ordre est fondé sur un délicat équilibre entre la protection et la bienveillance des ancêtres et leur menace de destruction, qui se base sur le respect individuel et communautaire de toutes les règles et les traditions dans le but de la préservation du groupe.

En dehors du Conseil, les avis sont cependant plus mitigés et tolérants, car un notable ancien rappelle que si une personne donne des recommandations précises avant sa mort, les enfants ne devront suivre que cela, et « pratiquer les coutumes les plus simples ». Rassuré par ce compromis, l'auteur va pleurer sur la tombe de son grand frère, et participe ensuite à la célébration officielle d'un autre grand frère en tant que successeur du père. Le réalisateur est enfin sûr de sa décision de désaffiliation partielle, car les règles de transmission peuvent être modifiées pour les accommoder à l'arbitre des sujets impliqués. La séquence finale se situe dans une cabane, où mère et fils se confrontent sur ce thème. Le cinéaste lui demande si elle veut choisir, tant qu'elle est en vie, de supprimer l'enlèvement du crâne de ses funérailles futures. Comme le fils qui vit en Europe, la mère a aussi une appartenance multiple car elle est catholique et sa religion entre en conflit avec cette

tradition locale, mais elle n'a pas l'habitude de contredire la volonté éternelle des ancêtres : « tu penses que je peux prendre seule une décision ? », demande-t-elle. Pour l'auteur, les choses semblent claires maintenant, la modification de la loi ancestrale ne comporte pas la mort des enfants, et la décision du rituel appartient entièrement à chaque individu. Personnellement, il précise qu'il commandera qu'à sa mort « personne ne vienne toucher à mon crâne », parce que le temps de son père est passé, la situation familiale a changé avec l'émigration : « il n'a pas connu comment j'ai grandi. De quel droit peut-il me dire comment je dois élever mes enfants ? ». Cette séquence signe alors, pour la première fois dans la filmographie, l'interruption volontaire de la continuité culturelle de la part d'un réalisateur, une véritable transformation de l'origine, une intervention active en direction d'un multiculturalisme transnational. L'auteur ne veut pas renoncer à son identité d'origine, mais veut être un individu libre de pouvoir réinterpréter et changer ses éléments. Établi un contact moins codifié par les règles habituelles, où l'identité statutaire est interrogée par l'identité personnelle, il demande alors conseil à sa mère sur comment ses enfants peuvent comprendre la vie de leur village. La caméra s'arrête sur le visage de la mère, en silence, qui ne dit rien, puis un contre-champ révèle le gros plan du réalisateur, qui semble se pencher sur les lèvres maternelles, avec une expression d'attente solennelle. Un filet de fumée provenant d'un feu allumé dans la cabane traverse leurs visages, dans le silence de cette salle en pierre immergée dans la pénombre. Aucune réponse ou commentaire ne vient interrompre ce silence, mais seulement la musique des tambours qui commence à gagner le hors-champ de ce plan d'attente. À l'extérieur, les danses et les chants animent la fête des funérailles à la lumière du jour. Les gens du village, réunis en cercle, continuent le mouvement incessant de leur cérémonie ancestrale.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **Analyse du corpus et enjeux mémoriels**

## CHAPITRE I

### L'héritage communautaire : postmémoire et archéologie de l'origine



*Ce qui reste. Fragments d'un retour d'Arménie (Celine Ohannessian, 2006)*

## 1.1 Mémoire, mémorialisation et oubli

C'est pour la mémoire que je fais du cinéma<sup>640</sup>.

L'autoportrait est également une archéologie parce que son invention consiste souvent à parcourir des lieux fournis par la mémoire<sup>641</sup>.

Mnémosyne, déesse de la mémoire, est la mère de toutes les Muses. D'elle dépendent l'invention, l'imagination et le langage. Saint Augustin a écrit sur l'intériorité et la puissance du « vaste palais de la mémoire »<sup>642</sup>, où on collecte les images sensibles, ainsi que les notions intellectuelles et les passions de l'âme : la mémoire est la demeure de l'imagination, de l'intellect et des passions. Selon Russell Kilbourn le mot « mémoire » est couramment utilisé pour indiquer plusieurs choses en même temps : « (1) le processus de récupération du souvenir ; (2) la forme ou le 'lieu' dans lequel la mémoire est à la fois conservée et perdue (l'archive) ; et (3) le contenu mnémonique lui-même : ce que nous nommons communément 'souvenir' »<sup>643</sup>. Qu'il soit processus, forme ou contenu, la mémoire est avant tout un rapport temporel, du présent au passé, et en vue d'un futur. Paul Ricoeur a bien mis en avant comment la mémoire a été pensée depuis l'antiquité à la fois comme représentation du passé (présence d'une chose absente), dans l'« eikon » platonicien, et comme acte et effort de remémoration et de répétition du souvenir contre l'oubli, dans l'« anamnesis » aristotélicienne<sup>644</sup>. La mémoire, forcément partielle et sélective, subjective et émotive, est déjà discours, montage d'images et sensations. Avec la narration, la mémoire est une composante essentielle de notre identité : sans mémoire, nous ne pouvons pas nous définir, dire qui nous sommes, et sans narration, nous ne pouvons pas mettre en récit la mémoire, la situer dans le temps et dans l'espace, afin de construire un Je unique et cohérent qui donne sens aux éléments remémorés. Une identité individuelle qui nécessite, comme nous l'avons rappelé plusieurs fois, former des liens avec des identités collectives, car la mémoire et la narration du sujet se façonnent en relation aux mémoires et aux narrations des autres (personnes et regroupement de personnes à différente échelle, entités d'appartenance et affiliation). La mémoire est indispensable à l'identité parce qu'elle fournit tous les éléments fondamentaux pour que l'individu puisse se penser, trouver des liens, agir, créer, imaginer (y compris les récits fondateurs de l'origine). Depuis l'antiquité, d'Aristote à Warburg, les penseurs ont effectivement associé la mémoire à l'imagination, à l'évocation, la conservation et l'assemblage d'images, et Ricoeur souligne à quel point il y ait toujours un « court-circuit » entre ces deux concepts.

---

<sup>640</sup> SALEH HAROUN Mahamat, « Bye Bye Africa » (1998), cité par RICCI Daniela, *Cinémas des diasporas noires*, op.cit., p. 28.

<sup>641</sup> BEAUJOUR Michel, *Miroir d'encre*, op.cit., p. 204.

<sup>642</sup> SAINT AUGUSTIN, Confessions, cité par RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 118.

<sup>643</sup> KILBOURN Russell J. A., *Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*, Routledge, New York, 2010, p. 3.

<sup>644</sup> RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 18.

L'imagination étant dirigée vers la fiction, la « fonction vériditive » que la mémoire est censée assurer pour opérer dans la réalité en résulterait disqualifiée et oxymorique<sup>645</sup>. Ricoeur cite Sartre afin de préciser que la remémoration et l'imagination, la production du souvenir-image, partagent (comme la mise en scène d'ailleurs) la même opération originaire, l'apparition de l'invisible : « l'acte d'imagination (...) est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession »<sup>646</sup>. Il est cependant intéressant que Sartre inclut ce phénomène aussi dans sa possible dégénération, une « pathologie de l'imagination » où la « séduction hallucinatoire » devient une « obsession », un vertige face à l'interdit et l'impossible, « un passé qui ne passe pas » et qui peut hanter la mémoire collective : « la hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent »<sup>647</sup>. Toute « résurrection » du passé, peut revêtir un caractère obsédant, en dépassant la nostalgie pour atteindre la hantise, dimension que nous pouvons en partie détecter dans les quêtes de notre filmographie, même si moins à partir d'une pathologie que d'un complexe.

La hantise du passé peut être certes envisagée comme une dégénération de l'imagination, mais elle prend son sens dans l'un des paradigmes de l'ère contemporaine, la peur de l'amnésie et sa lutte conséquente, qui selon Andreas Huyssen est constitué par une autre hantise, la « hantise de l'oubli »<sup>648</sup>. « Que ce soit un paradoxe ou une dialectique, l'étendue de l'amnésie dans notre culture n'est égale que par une fascination toujours plus prégnante pour la mémoire et le passé »<sup>649</sup>, écrit-il. En effet, il paraît y avoir une contradiction apparente entre l'accélération toujours plus puissante et rapide de renouvellement de modes de vie, de connaissances, de technologies, de savoir-faire sur laquelle se fonde la modernité occidentale, et la récupération systématique de différents aspects du passé à partir de la période dite postmoderne. Dans le postmodernisme, le passé ne se présente plus comme un système obsolète à détruire et refaire, comme pour l'avant-gardisme moderne, mais plutôt comme un grand conteneur d'idées et un répertoire d'images capable de remanier et ressourcer le 'progrès' actuel. Nous pouvons mentionner par exemple le domaine académique récent consacré aux *Memory Studies*, né en tant que réflexion post-Shoah sur les enjeux et les représentations de la mémoire. Mais aussi à l'engouement général dans toute la culture populaire actuelle, de la musique à la mode, du cinéma aux jeux-vidéo, pour les tendances « retro » ou « vintage »<sup>650</sup>. L'historien

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>646</sup> SARTRE Jean Paul, *L'imaginaire* (1940), cité par RICOEUR Paul, *ibid.*, p. 65.

<sup>647</sup> *Idem.*

<sup>648</sup> Cfr. HUYSSSEN Andreas, *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, trad. Julie de Faramond, Justine Malle, Éditions Kimé, Paris, 2011 (1<sup>o</sup> éd. 1995).

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>650</sup> Cf. REYNOLDS Simon, *Retromania. Pop Culture's Addition to its Own Past*, Faber and Faber, London, 2011.



français Henri Rousso a cherché à comprendre comment la mémoire est devenue une valeur en soi vis-à-vis des identités collectives, des politiques nationales et des droits communautaires, grâce à ce qu'il appelle « activisme mémoriel contemporain »<sup>651</sup>. La mémoire, affirme-t-il, « est devenue une valeur cardinale de notre temps, un nouveau droit humain, un marqueur des sociétés démocratiques, qui repose sur l'idée qu'il faut agir rétroactivement sur le passé pour le 'réparer', pour en soigner les séquelles, pour le réécrire au nom de principes qui fondent notre présent »<sup>652</sup>. Selon Rousso, la « mémorialisation » contemporaine, dérivant d'une sorte de responsabilité à payer publiquement face aux traumatismes collectifs du siècle dernier (guerres, colonialismes, génocides), est devenue un dispositif transnational et normatif, basé sur le « plus-jamais-ça », l'idée que reconnaître les violences du passé est le meilleur moyen de prévention pour le futur<sup>653</sup>. Cette normalisation institutionnelle et politique de la mémoire – à travers les commémorations publiques, l'édification de mémoriaux, les lois mémorielles, etc. –, repose sur une symbolique et rhétorique du système qui demeure inefficace, écrit l'historien : « cette finalité morale, inlassablement répétée, ne s'accompagne d'ailleurs presque jamais d'une évaluation des résultats acquis »<sup>654</sup>. Si du côté étatique il n'y a pas eu des réponses efficaces (la prise en compte politique des traumas collectifs passés est en tout cas un débat sûrement épineux), la « mémorialisation » est de plus en plus considérée comme un instrument de revendication identitaire pour tout acteur social, culturel et politique. Rousso rappelle « le registre de l'émotion » et « essentiellement victimaire » sur lequel se joue la mémoire contemporaine : « dans cet espace public, l'enjeu des 'batailles de mémoire' n'est pas seulement une meilleure connaissance d'une histoire méconnue ou niée, mais une meilleure reconnaissance et visibilité des groupes qui en ont été les victimes »<sup>655</sup>. Nous pouvons remarquer comment ce propos rime avec tout ce que nous avons dit d'une part sur les politiques identitaires du multiculturalisme, et d'autre part sur la subjectivation de la connaissance. Une grande dose d'expression émotionnelle dans l'espace public – d'où les autoreprésentations et les autobiographies – s'accompagne d'un besoin renouvelé du sujet à se reconnecter avec la dimension communautaire et collective.

La dialectique Je-Nous est à l'origine à la fois des enjeux identitaires et mémoriels contemporains. Si la philosophie s'est d'abord principalement occupée du sujet de la mémoire, et la sociologie a par contre ouvert le champ à la conscience collective, c'est l'historiographie contemporaine, en attribuant à la mémoire le rôle de matrice de l'histoire ainsi que d'objet de connaissance historique (tout est source), qui a mis en corrélation la mémoire individuelle et la

---

<sup>651</sup> ROUSSO Henri, *Face au passé*, *op.cit.*, p. 10.

<sup>652</sup> *Idem.*

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 22.

mémoire collective. Une distinction faite par Ricoeur est celle entre mémoire vivante – découlant des expériences directes des personnes vivantes – et mémoire historique – tout ce qui est transmis à propos des souvenirs de ce que nous n’avons pas vécu directement. À la peur de l’oubli ferait donc face un souhait de « mémoire intégrale regroupant mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique »<sup>656</sup>. L’insistance des sujets diasporiques sur les vides de transmission se doit au souhait de faire intégrer à la mémoire vivante la mémoire historique, notamment celle familiale, sans laquelle une illusion de mémoire intégrale n’est pas envisageable. Lorsque la mémoire d’une collectivité, dans un cas de domination hégémonique tel que le colonialisme, a été privée des moyens de lutter contre l’oubli de la mémoire historique, par un manque de reconnaissance ou par un système violent d’acculturation, est définie par Ricoeur « mémoire manipulée »<sup>657</sup>. Conséquent à ces processus d’oubli et de manipulation, un autre concept employé par le philosophe français sera au cœur de ce chapitre : le devoir de mémoire. « Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi »<sup>658</sup> : dans le but de récupérer la mémoire historique, réparer et restaurer la mémoire manipulée, le sujet doit rendre honneur, hommage et surtout justice (à cause du tort subi, d’oubli forcé et de manque de reconnaissance) à la mémoire d’autrui (dans notre cas, un membre de la famille). Encore une fois, la transmission et la continuité de l’identité narrative sont le principe reliant tous ces éléments, car lorsque le sujet hérite du passé, il hérite également d’une dette, principalement morale, vis-à-vis de ses ancêtres : « l’idée de dette est inséparable de celle d’héritage », précise Ricoeur<sup>659</sup>. Le devoir de mémoire constitue alors un glissement de la remémoration à la commémoration dans les projets filmiques présentés ici. Des missions documentaires particulièrement ancrées entre un objectif autobiographique et un objectif politique, car il s’agit tout à la fois de construire l’image de soi à partir d’un modèle fondateur privé (le récit familial, la mémoire de l’origine) et de formuler un discours sur le rôle public de ce modèle (les raisons historico-politiques de sa perte).

« Le passage de la mémoire à l’histoire a fait à chaque groupe l’obligation de redéfinir son identité par la revitalisation de sa propre histoire. Le devoir de mémoire fait de chacun l’historien de soi », écrit Pierre Nora<sup>660</sup>. Cette partie analytique consacrée à la mémoire du sujet diasporique démontre les efforts des cinéastes afin de se constituer eux-mêmes en tant qu’ « hommes-mémoire », selon l’expression de Nora<sup>661</sup>, porteurs d’une mémoire collective et chargés d’une réactualisation de

---

<sup>656</sup> RICOEUR Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, op.cit., p. 513-515.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>659</sup> *Idem.*

<sup>660</sup> NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1997 (1<sup>o</sup> éd.1984), p. 32.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 34.

celle-ci dans l'espace public. Initialement, nous verrons comment de nombreux réalisateurs ont abordé la question des génocides du XXe siècle par le biais des récits diasporiques familiaux et de quelle manière une tragédie collective peut se transposer dans une dette individuelle de la part des nouvelles générations. Ensuite, nous questionnerons les mémoires du colonialisme français à partir d'une conscience postcoloniale contemporaine incorporée par les discours des sujets diasporiques. Enfin, dans le dernier chapitre nous analyserons la façon dont les réalisateurs négocient leur rapport à l'origine dans leur voyage de retour, à travers les conflits entre leurs mémoires personnelles et les transformations historiques de leur pays natal. L'archéologie de l'origine sera alors investiguée du point de vue mémoriel en fonction d'abord de la relation de l'auteur à sa communauté, et ensuite plus spécifiquement de la relation à ses lieux de mémoire.

## 1.2 Le devoir de mémoire face aux génocides

L'« activisme mémoriel » des sujets diasporiques intervient contre l'amnésie collective concernant sa communauté – qui, étant une minorité, convoque ainsi une dimension d'*empowerment* – et mobilise différentes temporalités historiques afin d'accomplir un passage de la mémoire privée à la mémoire publique (et vice-versa, vu que les auteurs consultent souvent des archives publiques). Comme Hélène Bertheleu l'affirme : « le récit mémoriel privilégie alors des représentations de soi et des siens qui démentent les stéréotypes et reconstruisent une identité positive associée à des valeurs partagées »<sup>662</sup>. La confrontation aux photographies de famille a poussé Marianne Hirsch à introduire une notion qui est devenue très influente dans le milieu des *Memory Studies* et qui est décidément centrale pour les films examinés dans cette thèse : la postmémoire (*postmemory*). Cette dernière qualifie « les expériences de ceux qui ont grandi sous la marque des récits qui ont précédé leur naissance, (...) façonnés par des événements traumatiques qui ne peuvent être ni compris ni recréés »<sup>663</sup>. La chercheuse américaine d'origine juive roumaine a inventé ce concept par rapport à l'Holocauste, mais ceci est applicable bien sûr à toutes les générations diasporiques marquées par les histoires traumatiques et non-transmises des génocides et de l'exil, et par une exigence de reconstitution mémorielle aux fins communautaires et identitaires, ainsi que politiques de reconnaissance sociale et historique. Daniel Berghahn a bien saisi cette pertinence pour catégoriser tous les films « dans lesquels les réalisateurs de la seconde génération diasporique fouillent et reconstruisent les histoires migratoires de leurs parents » comme « *postmemory documentaries* »<sup>664</sup>.

---

<sup>662</sup> BERTHELEU Hélène, « Faire la sociologie des mémoires des migrations : mémoires à l'œuvre, engagements et actions publiques », in Hélène Bertheleu (dir.), *Mémoires des migrations en France. Du patrimoine à la citoyenneté*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p. 35.

<sup>663</sup> HIRSCH Marianne, *Family Frames*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>664</sup> BERGHAHN Daniela, *Far-Flung Families in Film*, *op.cit.*, p. 85.

Si quasiment tous les films de notre filmographie peuvent s'inscrire dans cette définition de Berghahn, nous allons analyser dans ce chapitre la partie qui se lie davantage à l'acception de postmémoire donnée par Hirsch. Nous le ferons en traitant de la partie du corpus qui, tout en gardant un focus sur le lien identitaire des communautés diasporiques propres, évoque d'abord la mémoire des génocides du siècle dernier et ensuite la mémoire du colonialisme français.

Trois films se focalisent sur la descendance des Franco-arméniens et donc sur l'héritage d'une identité marquée profondément par le génocide du peuple arménien en 1915, par le déracinement territorial et par le déni de reconnaissance de la part de la nation turque. Un premier exemple est constitué par un moyen-métrage vidéo de 28 minutes, réalisé et autoproduit par Céline Ohannessian (artiste qui a peu travaillé avec le medium audiovisuel) en 2006, *Ce qui reste. Fragments d'un retour d'Arménie*. Cette œuvre est un autoportrait en forme d'essai poétique, dominé par une voix off personnelle qui non seulement dirige et commente les images, mais qui ajoute, de par son lyrisme, un contrepoint esthétique au montage<sup>665</sup>. L'affaiblissement de la narration et l'adresse à soi (« tu » est la réalisatrice elle-même, « il » est son grand-père) rapprochent cette voix off du monologue intérieur, qui plonge le spectateur dans le flux de la subjectivité, dans une correspondance encore plus intime et personnelle entre ce qui est représenté à l'écran et ce que a été pensé et imaginé par l'autrice. En consolidant le pacte autobiographique et le pacte empathique, cette voix intérieure est une preuve ultérieure de l'existence réelle du Je énonciateur, parce qu'elle est à la base de l'existence de tout individu, comme le rappelle Chiantaretto : « se parler : enjeu premier et vital pour chacun d'entre nous. Le dialogue intérieur, dans et par lequel nous nous voyons, donne sa consistance plénière au sentiment d'exister, tout à la fois corporel et psychique »<sup>666</sup>. Pour accompagner visuellement la voix off, la réalisatrice utilise des vieilles photos de famille (mémoire familiale, collective, historique), des plans fixes des paysages arméniens tournés dans le présent (mémoire vivante, expérience du voyage de retour), des intertitres (questions en dialogue avec la voix principale). Il s'agit dans ce film de la troisième génération diasporique, puisque c'est le grand-père de la réalisatrice – à la suite du génocide (ses parents ont été tués devant ses yeux) – à avoir émigré en France avec les autres exilés arméniens en 1922. Le passeur de l'origine est alors en l'occurrence ce grand-père, le « il » de la voix off, qui constitue le seul témoin direct de cette terre ancestrale inconnue pour l'autrice, qui y va pour la première fois.

---

<sup>665</sup> Comme le précise le générique de fin, la réalisatrice intègre dans son scénario des passages tirés des œuvres de Maurice Blanchot, Gérard Chaliand, Ossip Mandelstam, Sergueï Paradjanov, et Pascal Quignard.

<sup>666</sup> CHIANTARETTO Jean-François, *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Éditions Flammarion, Paris, 2005, p. 10-11.

Dès la première séquence, l'accent est mis sur la centralité de l'œil-témoin du grand-père qui a vu et vécu l'horreur du passé et de l'autrice qui va voir et vérifier le présent. Entre ces yeux, deux générations, une latence, un vide d'expérience de l'origine, de sa transmission : c'est *l'image manquante*, qui revient dans tous les voyages de retour, celle qui se situe entre ce que nous avons appelé l'image préexistante et l'image trouvée, entre l'éloignement de l'origine et son retour, son ombre et son corps. Le film s'ouvre sur un très gros plan d'un œil, flou, une musique symphonique dramatique, et la voix off de la réalisatrice qui s'adresse à elle-même : « tu es d'origine et tu n'as rien connu... ». Il s'ensuit un plan où des doigts féminins avec du vernis rouge dévoilent, par un mouvement de gauche à droite au premier plan, une photo ancienne en sépia d'un vieux monsieur en train de cultiver à la campagne : « c'est ton grand-père qui a tout su ». Ces deux premiers plans inscrivent déjà le film – avec l'image floue et très rapprochée de l'œil et les doigts qui touchent presque la matérialité de la photo – dans le cinéma haptique, et définissent les rôles principaux – le Je et l'autre, l'autrice et son grand-père – par rapport à l'origine diasporique. Les plans suivants enchaînent d'autres vieilles photos, avec un procédé qui alterne la dimension micro et macro, en isolant d'abord les visages, un petit détail, les sujets, et puis en montrant la photo entière, la relation entre les sujets. La centralité de l'œil se transfère donc également dans le dispositif, qui explore les photographies par des petits panoramiques à l'intérieur du cadre ou par des zooms qui donnent la possibilité de voir de plus près, d'épier le passé, regarder au-delà des résistances du temps et des silences. Les photos montrent le grand-père avec son fils (le père de la réalisatrice) et avec sa petite-fille (la réalisatrice), alors que la voix off rappelle les vides de transmission, toujours sous prétexte de protection des descendants : « ton père aurait pu te raconter. Il a tout entendu », « pour te préserver il s'est tu... ». Nous entrevoyons des paysages en arrière-plan des photographies, mais certains plans sont tellement zoomés qu'il faut deviner les formes dans le grain de l'image. Souvenirs d'enfance illuminés par le soleil campagnard capturé par l'appareil, ces photos de famille cristallisent un passé insouciant pour la petite fille, qui, assise à côté du grand-père, n'était pas consciente de tout ce que ce dernier avait dû endurer. Cependant, l'autrice a connu cet homme-témoin, elle descend de ses expériences, et c'est dans cette relation qu'intervient la postmémoire : au fur et à mesure de sa prise de conscience du trauma familial, elle se sent impliquée par cette mémoire refoulée, investie par le regard du grand-père, témoin indirecte de cette violence à l'identité d'origine. « Tu as vu les yeux qui ont vu la mort et l'ailleurs dont tu es issue », « tu veux voir les images qui ont défilé dans ses yeux à vie. Tu veux voir si l'ailleurs a persisté », une série de phrases similaires énoncées par la voix off, avec des pauses dramatiques, comme une prière, un poème, une promesse, signe la fin de ce prologue, qui comme tous les autres annonce la crise identitaire et les intentions de réparation. L'insistance sur les verbes « voir », « savoir » dénote l'exigence de combler un vide – de connaissance, d'images,

d'expérience – par l'immersion dans le passé familial et dans les yeux du grand-père, afin de vérifier « ce qu'il reste », la permanence de l'origine diasporique.



*Ce qui reste. Fragments d'un retour d'Arménie (Celine Ohannessian, 2006)*

Le reste du film garde le même ton élogiaque mais se focalise davantage sur les images du voyage de retour et sur d'autres types de photographies, tirées aussi des archives, pour illustrer la diaspora arménienne. Les intertitres scandent les brèves séquences et alimentent les questions-clés de la recherche (« pourquoi a-t-il fuit ? ») ou des commentaires plus généraux (« le passé, ça propulse, mais tu ne sais pas si c'est au-delà ou en deçà »). Le son suit la fragmentation (indiquée aussi par le titre) de cet autoportrait, en s'interrompant et en reprenant ses phrases pour coller au rythme saccadé de la voix off et des images, et en alternant bruits de fond, musiques dramatiques d'ambiance, silences, et une deuxième et plus rare voix off féminine qui fonctionne comme un contrepoint discursif similaire aux intertitres. Du grand-père décédé reste notamment la métonymie de son corps présent dans les photographies, et avant tout de son œil-témoin qui regarde et interroge la réalisatrice. Le passeur de l'origine, même lorsqu'il n'a pas garanti une transmission directe, opère un transfert et assure la continuité de l'origine par des objets d'ancrage identitaire ou par sa seule présence. Un passage résonne parfaitement à ce propos : « l'œil a trouvé un autre corps », indiquant cette communication indicible entre les générations, une sorte de réincarnation du regard. Ce regard devient un guide indirect, un vecteur involontaire de transmission et de recherche archéologique : « tu dois fouiller dans ses yeux pour restaurer ce que le grand-père n'a pas traduit. Ce qu'il n'a pas transmis », « tu veux voir ce qu'il s'est passé en son absence. Ce que sont devenues les images manquantes ». L'autrice doit « fouiller », « deviner », « restaurer » – et le film accompagne cette intention par des gros plans de l'œil – les images manquantes, non transmises, pour pouvoir accéder à ses réponses identitaires. Des réponses subjectives et incomplètes, car évidemment il n'est pas question de vérité

historique : ce passé n'a pas laissé beaucoup de traces (ce génocide fait partie d'une oblitération du passé, d'une mémoire manipulée) mais continue à laisser son ombre sur le présent. À travers l'image des mains de la réalisatrice qui rapproche une photo du grand-père de la caméra, la voix off résume cette présence-absence, de la photo et de l'origine : « même si l'histoire de cet œil est imprécise, sans preuves, sans traces ni documents exactes, sans date de naissance, l'histoire est pourtant bien vivante, car elle a bien transmis sa peur, bien traduit sa méfiance, bien parlé en sa langue, et bien agit en conscience d'être un peu mort-vivant ». Cet état de « mort-vivant » attribué à l'œil ancestral acquiert une dimension intime, familiale mais aussi communautaire (la diaspora arménienne) : « tu sais que l'œil n'est pas venu seul ici. Il est venu avec une communauté d'orphelins », « dans l'œil du grand-père c'est un peu l'histoire d'un peuple », rappelle la voix off en montrant des images d'archives de la diaspora, d'autres visages, d'autres regards liés à l'origine perdue. Submergée par ces regards du passé, l'autrice ne peut construire son identité et son rapport à l'origine que par le biais de cet héritage traumatique et collectif : « tu es issues de ces yeux qui ont vu. Tu dois faire avec ces images des morts pour penser tes origines ».

C'est ce lien générationnel, le « cordon ombilical » barthesien que la photo impose dans la représentation de l'absent, de la Mort, qui peut conduire à la postmémoire et au devoir de mémoire, dans le but de rendre justice à ces passé commun. Le voyage de retour pousse la réalisatrice à quitter « la légende d'avant » et rejoindre « le pays de maintenant », c'est-à-dire à se former une image qui puisse s'éloigner de la seule rêverie de l'ailleurs. Les plans commencent à bouger, la caméra épaulée explore les paysages arméniens, notamment depuis une voiture qui s'avance sur la route de cette expédition, un voyage sensoriel, car elle veut « voir », mais aussi « toucher », « sentir », « vérifier le paysage pressenti auparavant ». Le film procède comme un flux de conscience, avec des bribes d'images de différents espaces et temporalités, comme les souvenirs et les pensées : guidée par le monologue poétique et par le montage audiovisuel fragmentaire, l'œuvre se présente comme un voyage intérieur. L'artiste est entièrement concentrée à chercher des correspondances entre l'image préexistante et l'image trouvée, en projetant dans cette terre ancestrale ses soucis identitaires : les paysages apparaissent « impénétrables » – elle filme depuis la voiture le défilé des routes, des étendues désertiques, des ruines monumentales –, les personnes sont réduites à leurs regards furtifs en direction de la caméra, à leurs passages corporels similaires à des ombres du passé, à des mort-vivants. Sans vouloir prendre la voie du documentaire participatif, en s'arrêtant vraiment pour parler et interagir avec les gens, l'autrice trouve seulement ce qu'elle savait déjà, l'effacement, la survie, la résistance d'une terre et d'un peuple marqué par le génocide, l'exil et le déni de reconnaissance. Par moments, elle est également filmée dans ces paysages, mais plutôt comme une observatrice, en

contemplation d'une réalité qui n'est qu'une « vibration ancestrale » pour elle, l'image de sa quête identitaire : « quoi que tu fasses, ça existe, ça se voit, tu es un peu de là-bas ».

Malgré le voyage, alors, la légende reste une légende, puisque son rapprochement et son appropriation de ce pays n'est finalement qu'une illusion. « Maintenant ces images à lui sont dans ton œil à toi, un peu plus troubles, plus diffuses, plus lointaines, moins pérennes. Elles s'évanouissent de jour en jour, car ce que lui il a vu, tu l'ignores, mais ce qu'il a vu te dévore ». Sur ces paroles, un plan fixe d'un paysage d'un village arménien avec une montagne enneigée derrière, une illustration en peinture, aux couleurs très intenses. L'illumination change au cours de la réflexion, l'image devient plus claire, comme le passé qui se fait plus visible, plus présent. « Tu jongles avec les souvenirs lunatiques qui t'assaillent quand tu n'en veux pas, qui se rétractent quand tu les appelles » : l'espoir de la réalisatrice de trouver les images manquantes est alimenté par le côté obsédant de la hantise du passé (la « séduction hallucinatoire » décrite par Sartre), mais empêché par l'impossibilité de récupérer vraiment les souvenirs du grand-père. Le transfert de l'œil-témoin dans le corps d'un autre sujet diasporique, bien qu'il demeure comme poids symbolique et comme raison de la quête, est enfin inachevable. L'image insaisissable de l'origine renvoie encore une fois à l'imagination et à la dimension fantomatique – « là-bas ne peut être qu'un mythe » – et son rapport avec l'Arménie finit par se définir sur la base de l'expérience de toute la diaspora, caractérisée par l'oblitération : « être d'origine, c'est être issu d'une histoire sans images, sans mots » « une histoire, des histoires, sans corps commun, sans territoire », donc il faut « faire avec les cadavres des choses ». Le devoir de mémoire de Céline Ohannessian s'attache à cette tentative de montrer les vides et les ruines du passé à travers les yeux d'une descendante en quête de réponses. Son appartenance diasporique est dans cette résistance de la quête identitaire, « ce qu'il reste » n'est pas seulement l'Arménie, mais tout le peuple et les sujets diasporiques issus de cette histoire, parce que même si « l'origine est bien plus lointaine que prévu », et « même si être de la diaspora c'est être partiellement », « il y a un suc persistant qui nourrit encore les fibres du dedans ».

Selon Rousso, l'absence de mémoire peut se décliner suivant les cas sous différentes formes : oublier, se taire, nier, refouler, ignorer<sup>667</sup>. Dans notre filmographie, si la deuxième et la troisième génération ignorent souvent leur mémoire diasporique, la première génération peut se taire et refouler l'origine à cause des traumatismes que nous sommes en train d'évoquer. Dans une société multiculturelle et postcoloniale, la revendication mémorielle est, comme le dit Georges Zimra, « une manière d'écrire l'histoire, au sens où elle écrit au présent un passé qui lui échappe »<sup>668</sup>. Au sein du

---

<sup>667</sup> ROUSSO Henri, *Face au passé*, op.cit., p. 57.

<sup>668</sup> ZIMRA Georges, *Le tourment de l'origine*, op.cit., p. 121.



discours du psychanalyste français, nous trouvons deux constats relatifs à cette réécriture de l'Histoire : dans la démocratie d'aujourd'hui il n'y a plus de distinction entre individu et citoyen car la vie privée tend à s'extérioriser dans le domaine public ; dans le multiculturalisme la demande d'équité se substitue à celle d'égalité en raison de l'accroissement de la différence et de la singularité culturelle<sup>669</sup>. Or, ces deux points soulevés nous semblent incontestables, mais il ne faut pas oublier que la demande d'égalité soit encore prépondérante en France où le modèle intégrationniste est encore celui dominant (les citoyens issus des minorités ne veulent pas seulement les mêmes droits, mais veulent être considérés en tant que Français). En outre, ces revendications mémorielles et identitaires se fondent certes sur un pluralisme antieurocentrique basé sur un révisionnisme historique des pouvoirs liés au colonialisme et au néocolonialisme, mais, à cause de leur légitimité politique justement associée aux idées d'égalité et d'équité, nous ne croyons pas qu'elles portent inévitablement au danger de la haine, du despotisme et de l'atomisation sociale, comme le croit Zimra<sup>670</sup>. La reconnaissance – pour les minorités visibles ou pas, pour les sans-papiers autant que pour les sujets diasporiques postcoloniaux ou issus d'une histoire de déni et persécution (en l'occurrence, Arméniens, Harkis, Juifs) – est un « besoin humain vital », un « accès au statut de personne », écrit Heikki Ikaheimo. Cet auteur, dans le milieu de la philosophie sociale critique, prend en examen les théories d'Axel Honneth (2000) sur la reconnaissance comme véhicule d'attitudes interpersonnelles telles que l'amour, le respect et l'estime, pour en proposer l'aspect « socio-ontologique ». En reprenant la formule hégélienne « un Moi qui est un Nous et un Nous qui est un Moi », Ikaheimo affirme que la reconnaissance mutuelle n'ouvre pas seulement l'intégration sociale mais aussi l'« inclusion ontologique », un besoin universel concernant la « vie bonne »<sup>671</sup>.

Dans les deux prochains films nous remarquerons encore plus, alors, comment le thème de l'origine arménienne en particulier ne se limite pas à évoquer une quête identitaire de l'auteur, mais s'impose comme une revendication mémorielle, en faveur d'une reconnaissance du peuple arménien dans l'espace public. Au contraire de *Ce qui reste*, qui formule son discours à partir principalement d'un monologue intérieur, ces deux autres films sur l'identité arménienne sont absolument construits sur la mobilisation d'un réseau des témoins et sur une démarche interactive, chorale et participative. *Sans retour possible* (2004) est le premier et unique film d'Anne d'Abrigeon, dont la grand-mère arménienne était née dans un village à côté de Kharpout, petite ville d'Anatolie, ex Turquie d'Asie. Ce documentaire met en conversation, à l'aide d'une voix off qui affiche tout de suite sa position communautaire (« nous les arméniens »), quatre récits croisés. Premièrement, deux témoins directs :

---

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>670</sup> IKAHEIMO Heikki, « Un besoin humain vital. La reconnaissance comme accès au statut de personne », in Christian Lazzeri, Soraya Nour (dir.), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, *op.cit.*, p. 118-119.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

la grand-mère (dans un entretien filmé par la mère de la réalisatrice 12 ans auparavant) qui raconte la séparation de la famille, sa déportation dans un camp, la mort de son père, ainsi que la fuite avec son mari grâce à un Turc ; un consul américain (par une voix off sur des images d'archives) qui avait écrit à l'époque des lettres sur la situation politique et militaire avant et pendant le génocide. Deuxièmement, deux témoins indirects, de la troisième génération diasporique à Paris : Khemar, le chanteur du groupe parisien No One Is Innocent, qui dans ses textes profite de son statut de personnage public pour faire passer des messages politiques sur la non-transmission de l'histoire du génocide ; Karine, une jeune femme très active dans le milieu militant (on la suit dans une manifestation commémorative à Bastille, puis dans son émission radio « Les jeunes arméniens de la diaspora »). Un témoin d'exception, interviewé vers la fin, est également le réalisateur arménien-canadien Atom Egoyan, qui, à l'époque à Paris pour présenter son film *Ararat* (2002), parle du crime de négation des Turcs et du fait que l'espoir de reconnaissance est désormais irréaliste. Dans les séquences dédiées à Khemar, les parents de ce dernier interviennent aussi, en rappelant l'oubli nécessaire des traumas passés afin de permettre la « progression » de l'Histoire. Position partagée par la grand-mère de l'autrice, qui, explique la voix off, pensait éradiquer le trauma par l'éloignement du souvenir, car « il ne faut pas retourner sur une terre de sang ».



*Sans retour possible* (Anne d'Abrigeon, 2004)

Tout le monde semble alors être d'accord avec l'oubli à l'exception de la troisième génération : non plus accablés par les raisons d'oubli dérivant du trauma direct, les jeunes s'interrogent sur l'héritage commun d'une mémoire collective oblitérée pour pouvoir la restaurer. Ils ont soif de vérité, de justice et incorporent la question de la reconnaissance comme une cause identitaire et communautaire. La réalisatrice n'écoute donc pas le vieux conseil de sa grand-mère et,

dans la deuxième partie du film, fait son voyage de retour dans les terres de l'origine perdue. Comme dans de nombreux autres films, le voyage de retour mène à la constatation d'un vide, d'une absence, mais dans le cas arménien l'origine est géographiquement perdue pour de bon : tous les villages de l'ex-Arménie ont disparu de toutes les cartes et toute trace a été effacée. La région de la famille d'Abrigeon s'appelle aujourd'hui Kurdistan Turc, Kharpout a été rasée au sol par les Turcs, et le village natal se trouve maintenant au fond d'un lac. Accompagnée par un journaliste turc, la réalisatrice, présente physiquement à l'écran, se rend sur place, nous la voyons ramasser de la terre du sol du village, seule trace matérielle et symbolique, alors que la voix off précise « entre mes doigts elle semble dérisoire, mais elle est notre héritage ». Le bilan conclusif est alors double : d'une part la demande de reconnaissance reste actuelle – « après près d'un siècle, nous les petits enfants, nous n'avons pas oublié. Tant que nos morts n'auront pas trouvé repos, nos yeux resteront grand ouverts » – d'autre part, elle s'ouvre vers la réconciliation avec les ennemis historiques – « c'est un Turc qui a sauvé la vie de ma grand-mère en 1915, c'est un Turc qui aujourd'hui me montre le village natal de ma grand-mère. Suis-je en train de me compromettre, ou au contraire suis-je en train de renaître et de faire renaître les miens ? ». Le film suscite ainsi une question intéressante : comment concilier la revendication identitaire et le vivre ensemble ?

Cette question est encore plus approfondie dans le dernier film sur l'origine arménienne, *Les chemins arides* (2015), premier et unique long-métrage d'Arnaud Khayadjanian (aussi diffusé à la télévision arménienne par BIP TV et SHANT TV), qui arrive à entrecroiser devoir de mémoire et tentative de réconciliation à travers l'histoire des Justes, les Turcs qui ont aidé et sauvé les Arméniens persécutés en 1915. Le film est un bon exemple de « voyage documentaire », car le voyage amène l'auteur vers l'inconnu et la prise de conscience se fait face à nous, au fil des rencontres et des échanges, dominés par le « mode interactif » et le « témoignage collaboratif », et accompagnés par les réflexions de l'auteur en voix off (et par deux autres voix off plus rares des parents qui complètent le récit au téléphone). L'entièreté du documentaire est constituée par le voyage de retour de Khayadjanian – « dans ma famille, je suis le premier à y retourner », précise-t-il tout de suite – à Erzindjan, en Anatolie, ville natale de son arrière-grand-père arménien, où, jusqu'à 1915, vivait une importante communauté arménienne. Des plans très larges, qui isolent le jeune réalisateur dans sa quête solitaire dans ces paysages arides dénués de traces arméniennes, sont alternés à des plans rapprochés où il entre dans l'espace de vie des habitants actuels, pour conduire ses entretiens. L'intérêt du film provient de la démarche choisie par l'auteur dans ses rencontres hasardeuses en Turquie, où une négociation de la vérité historique se met en place entre la mission de devoir de mémoire et l'exigence de confrontation avec les Turcs qui occupent les ex-territoires arméniens. D'un côté, le cinéaste assume une posture de documentariste totalement ouverte lors des entretiens sur le

terrain, car il démontre humilité, prudence, écoute, affabilité, et un ton convivial et compréhensif loin d'un interrogatoire accusatoire ou d'une interview ciblée et piégée. Les villageois rencontrés sur le chemin l'invitent dans leurs maisons et ont le temps d'exprimer leur point de vue, souvent coïncidant avec celui officiel de la Turquie, qui insiste sur le fait que les massacres ont été perpétrés des deux côtés, donc aussi de la part des Arméniens. De l'autre côté, l'auteur tente de diriger l'entretien dès le début en se présentant comme descendant d'une famille arménienne frappée par le génocide (rapprochement par empathie), et en montrant un vieux tableau qui représente un homme nu et blessé secouru par un autre homme pauvre qui le tient sur son âne et s'avance frontalement vers nous. Par la présentation du tableau, censé représenter l'entraide et la solidarité des Justes, Khayadjanian essaie la voie symbolique de l'objet passeur de la mémoire, qui, par une mémoire involontaire proustienne qui pourrait déclencher d'autres souvenirs de récits d'entraide au temps du génocide, structure l'entretien sous le signe de la recherche de la solidarité. Martin Paquet souligne la dimension proustienne, narrative et mémorielle de l'image : « l'image devient ainsi un prétexte à de nouvelles variantes du récit mémoriel central, une amorce à des narrations plus éclatées et arborescentes, une incitation aux variations autour du thème proposé par la conservation des documents iconographiques »<sup>672</sup>. La difficulté dérive notamment d'une construction commune de l'Histoire officielle : la mémoire historique et vivante des Arméniens discord de la mémoire historique (et manipulée ?) des Turcs, et un terrain d'entente à propos des deux versions semble irréalisable, surtout car les vérités proposées par les deux communautés actuelles se basent sur les récits des vieilles générations. Comment négocier une seule vérité historique, en rendant justice à la mémoire des Arméniens, tout en gardant une volonté de réconciliation ?

Le réalisateur ne cache pas la fierté de son appartenance, dans une séquence à Istanbul où on le voit se faire tatouer son nom de famille : une marque corporelle qui rend visible un signe de filiation généalogique, un ancrage identitaire irrévocable. Pendant les entretiens, il ne prend pas une position nette devant les interlocuteurs, mais ensuite rajoute en postproduction son commentaire en voix off qui réaffirme *a posteriori* son point de vue sur la manipulation turque de l'histoire. Il le fait également par un entretien, vers la fin, avec un jeune turc qui a écrit un livre sur la question arménienne et dont son arrière-grand-père était un Juste. Dans le montage final, l'auteur inclut les rushs où le jeune turc parle en anglais hors-champ de l'impossibilité pour lui de discuter ouvertement de cet événement s'il ne veut pas des ennuis, puisqu'une loi de 1915 a préféré le terme « déportation » au lieu de « génocide » ou « massacre », considérés comme des « insultes à l'identité turque ». Cette séquence est un rappel à une autre 'vérité', non pas historique, mais cinématographique : la caméra, en tant

---

<sup>672</sup> PAQUET Martin, « Jeux de l'image et du temps », *op.cit.*, p. 23.

qu'agent provocateur comme l'on disait aux temps du Cinéma Vérité, n'est jamais complètement innocente, mais façonne un discours qui, malgré toute la sincérité adoptable par l'auteur, n'appartient qu'au « monde projeté » créé par le dispositif et par les choix subjectifs du réalisateur. Nous sommes ici entre la mise en scène et la « mise en situation »<sup>673</sup>, car si le tournage documentaire est certes confronté à des vies réelles en décor réel (le jeune turc a prononcé ces mots sans être forcé, mais en cachette), le choix final relève toujours d'une décision personnelle (Khayadjanian a quand même gardé cet enregistrement et l'a montré au public en appui de son discours). Cependant, plus qu'au débat sur l'authentification et la falsification de l'image, il nous semble que ces stratégies font référence avant tout au caractère performatif du documentaire : une vérité historique commune paraissant encore distante, la mission du film se déplace comme d'habitude sur un compromis subjectif, dû à l'incapacité de faire aboutir la recherche de l'origine, mais aidé par l'intervention directe de l'auteur sur la réalité (dans ce cas, l'opinion du public). Les rhétoriques de la subjectivité peuvent se diriger vers la persuasion. Dans la séquence finale, le cinéaste se rend aux falaises de Kemah, où les déportés arméniens étaient voués à une mort certaine, et où la vie de son arrière-grand-père aurait pu s'achever sans l'aide de ce villageois turc. Avec une autre intervention qui se joue au niveau du symbolique et de la rhétorique, le réalisateur place son tableau sur ces roches mortifères, à vouloir matérialiser, par ce plan final, le passage d'un lieu de mort à un lieu de survie : les Justes (et ce film) comme médiateurs d'un dialogue entre deux communautés différentes et historiquement en conflit, ainsi qu'entre deux mémoires inconciliables.



*Les chemins arides* (Arnaud Khayadjanian, 2015)

Si nous mobilisons le concept de performativité dans le sens d'une intervention directe et transformative de la réalité de la part du documentaire, qui associe un discours à une action, avec des conséquences sur la vie personnelle de l'auteur et possiblement des autres personnes impliquées, ainsi

---

<sup>673</sup> CHEVALLIER Laurent cité par GAUTHIER Guy, *Le documentaire, op.cit.*, p. 127.

que sur une sphère politique touchée par la réception du film, il ne faut pas oublier qu'il n'est pas question ici d'un cinéma militant. La recherche d'une prise de conscience politique avancée par la plupart des œuvres de notre filmographie adhère à un changement de tendance dans l'engagement politique dans les arts, qui après les bouleversements de 68, s'est progressivement éloigné des tons révolutionnaires et radicaux d'avant. Selon Mathilde Roman, le militantisme artistique contemporain, influencé par les sciences sociales et culturelles, s'est déplacé du combat politique à la mise en cause des représentations sociales et des idéologies dominantes<sup>674</sup>. Avec la notion de politique de l'intime, nous essayons de démontrer, néanmoins, que la subjectivation croissante a au fur et à mesure suscité une nouvelle conception de l'engagement artistique. Grâce à l'autobiographie, et à ses répercussions sur l'adoption générale du côté subjectif du témoignage dans tout portrait documentaire, le discours politique de l'artiste ne vise pas seulement à déconstruire les représentations en place, mais aussi à offrir une autoreprésentation capable de provoquer une prise de conscience sur la société par le dévoilement d'une subjectivité réelle, avec ses fragilités. Ce que nous avons dit sur l'autoethnographie et sur les rhétoriques de la subjectivité restitue un nouveau paradigme d'action politique qui se fonde sur l'identité et sur la mémoire des sujets concernés par les dynamiques de pouvoir et de domination qui continuent à exercer leur force dans nos sociétés. La posture méfiante et ironique typique du postmodernisme n'a pas éteint une réflexion sur l'exigence de changement, sur le vivre ensemble. Comme le rappelle Roman, le Nous n'est pas le On<sup>675</sup> : en réaction au On indiscriminé de la société de masse, l'individu doit penser et comprendre la construction d'un vivre ensemble, à travers un Nous et des symboliques collectives. Il est important d'observer, comme nous sommes en train de le faire, les différents enjeux identitaires et mémoriels entre le Je et le Nous afin d'analyser les nouvelles manières des artistes d'intervenir dans l'espace politique. L'engagement politique passe par la représentation de soi et du monde personnel de l'auteur pour revenir aux questionnements collectifs.

Dans les contextes transnationaux mis en avant dans ce travail, le rapport au collectif se décline non seulement à un Nous éclaté et fragmenté dans sa diaspora, mais aussi à un Nous multiplié des différentes cultures et nations d'appartenance et des différentes communautés qui cohabitent dans l'espace multiculturel. Le Nous est une relation et n'existe qu'à travers les liens tissés avec les autres Nous. Les films sur l'origine arménienne nous ont permis de voir sa relation avec la France ainsi qu'avec la Turquie, ceux sur l'origine juive dont nous allons traiter maintenant nouent d'autres relations transnationales entre États-Unis et Europe de l'Est. Natan Sznajder a introduit le concept de

---

<sup>674</sup> ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, op.cit., p. 158.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 187.

« mémoire cosmopolite »<sup>676</sup>, à partir de l'exemple juif, comme instrument méthodologique pour comprendre l'intersection entre particularisme et universalisme : dans la diaspora, la mémoire voyage, déstabilise les espaces et n'a pas besoin d'un territoire fixe. La mémoire collective juive a également inspiré Michael Rothberg dans la formulation du concept de « mémoire multidirectionnelle », qui, opposée à la « mémoire compétitive » (la confrontation entre, par exemple, la revendication mémorielle du génocide juif et celle du massacre des esclaves africains), naît d'une conception de la sphère publique comme un espace discursif malléable, ouvert à la reconstruction continue, à l'interaction dialogique, à des mémoires et des identités qui ne sont pas des appartenances exclusives<sup>677</sup>. Ces deux notions nous aident à contextualiser une réflexion sur la mémoire post-Shoah – Rouso parle d'une « mémoire matricielle de la Shoah »<sup>678</sup> d'où les politiques de mémoire sont nées – qui essaie d'analyser les possibilités de restaurer les fractures de l'Histoire par les modes de fabrication, de revendication et d'expression publique d'un discours sur le passé. Encore une fois, le Nous de ces mémoires collectives qui ont signé des traumatismes humains, politiques et sociaux fondamentaux du siècle dernier, ne peut que se reconstituer par l'énonciation personnelle et subjective du Je du sujet.

Malgré le fait que d'autres œuvres touchent aussi le thème de l'origine juive dans notre filmographie, trois documentaires nous semblent particulièrement pertinents dans ce chapitre pour faire le lien entre la postmémoire et l'appartenance communautaire juive. Tous les trois partent à la recherche des traces de la diaspora familiale, pour se confronter avec la reconstruction douloureuse d'un passé de disparition et d'exil d'une communauté transnationale aux origines nombreuses.

*Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* (1975) est un film de Robert Bober, réalisateur très actif depuis les années 1960, auteur d'une œuvre documentaire très vaste et variée. Si d'autres de ses films, tels que *Récit d'Ellis Island* (en collaboration avec Georges Perec, 1980) et le dernier *Vienne avant la nuit* (2017), possèdent également une dimension autobiographique, nous nous concentrons ici sur *Réfugié* car il s'agit du premier film en termes chronologiques de notre filmographie, un vrai pionnier français du documentaire autobiographique diasporique. Déjà dans les années 1970, Bober anticipe de fait une bonne partie des éléments principaux du genre. Tout d'abord, le film est centré sur le voyage de retour : la première découverte de la part de l'auteur de Radom, la ville natale polonaise de son père, qui l'avait quittée pour aller à Berlin et, à la suite des persécutions nazies, en France avec sa famille, et qui entretemps avait été

---

<sup>676</sup> SZNAIDER Natan, LEVY Daniel, « Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory », *European Journal of Social Theory*, vol.5, n°1, février 2002, 87-106.

<sup>677</sup> ROTHBERG Michael, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 5.

<sup>678</sup> ROUSSO Henri, *Face au passé, op.cit.*, p. 268.

déchu de sa nationalité polonaise (raison de l' « apatride » du titre). Le thème de l'origine est accompagné par une attente personnelle de vérification et d'appropriation de ce que l'auteur avait imaginé et fantasmé auparavant : « un Radom que j'ai toujours imaginé », « j'ai toujours eu le sentiment de pouvoir reconnaître Radom », sa voix off annonce au début. Le voyage est filmé en partie par la caméra subjective qui nous plonge dans le regard et le point de vue du réalisateur, et en partie par une caméra d'un opérateur externe, afin de montrer le cinéaste dans son interaction avec les autres personnes lors des entretiens. Les commentaires en voix off dégagent la subjectivité du style autobiographique et il ne manque pas une dimension réflexive qui dévoile les interrogations de l'auteur sur le rôle de la caméra et de la vérité de la représentation – « ce que l'on montre n'est jamais l'exacte vérité, c'est la vérité transformée par notre présence » –, ainsi que sur les intentions et les aléas du projet filmique – « cette recherche je voudrais m'appliquer à la faire sérieusement. Me fier à ma seule mémoire m'apparaît bien hasardeux ». Comment mener une recherche « sérieusement » ? Avant tout, à travers les indices limités de départ, fournis par le passeur de l'origine – en off, une vieille interview enregistrée du père décrit son adresse à Radom et continue le récit familial diasporique –, et par les archives – les photos d'archive des Juifs de la ville et les photos de famille remontant à la jeunesse du père. Ensuite, l'enquête se fait de manière participative, collective et communautaire, avec le réalisateur qui interagit avec les habitants juifs restés à Radom, recueille des récits du passé, du génocide et des exils, et dépoussière son yiddish.

Comme le reste de la filmographie qui suivra dans les années 2000, le sujet diasporique questionne donc son identité : « il est temps pour moi d'entreprendre ce voyage pour tenter de définir et d'affirmer mon identité encore que cette démarche soit peuplée d'incertitude ». En l'occurrence, il le fait par l'hommage à la filiation paternelle et à son affiliation communautaire : « ce n'est pas seulement par mélancolie ou par fidélité, mais surtout pour indiquer mon appartenance à un ensemble culturel ». Bober fait émerger une interrogation sur la mémoire familiale et communautaire, en retraçant les chemins de l'exil, en visitant les lieux de mémoire (l'ancienne maison, le quartier natal, le cimetière), en mettant en dialogue l'histoire personnelle avec l'histoire collective, le présent avec le passé. Un passé marqué par l'oblitération et par la disparition des traces caractérise plus particulièrement l'origine arménienne et l'origine juive. La persécution et la déportation ne laissent place qu'aux ruines, une sorte de cartographie du trauma et de l'absence : « alors cette rue, cette ville, devrais-je la réinventer ? », se demande le cinéaste face au manque des repères passés. Ce que Bober invente est un pont temporel entre le passé et le présent : lorsque la caméra est en train de filmer l'un des lieux anciennement peuplés par la communauté juive, on entend le clic du déclencheur de l'appareil, un arrêt sur image montre l'instantané du présent et, tout de suite après, il apparaît une vieille photo en noir et blanc du même endroit, du même angle de vue, mais en présence des Juifs de



l'époque. Par cette superposition, ce *morphing*, cette mise à jour temporelle de l'archive, l'auteur resignifie l'espace de la ruine, reproduit le point de vue du passé afin de rendre visible que le présent est le résultat d'une suppression. Dans cette ellipse du clic, l'éclisse d'un peuple, la portée collective d'un message politique, et la marge de (re)construction mémorielle du sujet diasporique.

Le travail archéologique sur la mémoire opéré par les documentaires autobiographiques diasporiques s'ajoute à un travail de deuil, personnel et communautaire, dans les cas spécifiques des génocides. Dans l'expérience du deuil et de la perte, Michael Renov y voit un exemple d'« auto-inscription » de l'auteur qui peut générer, en dépit des différences culturelles ou politiques, une identification du spectateur<sup>679</sup>. Ce que nous avons évoqué par rapport à la thérapie collective engendrée par l'élargissement du sujet dans la collectivité et favorisée par le pacte empathique de la confession autobiographique, est particulièrement applicable aux films sur le devoir de mémoire. Dans ces derniers, l'identification de l'artiste avec sa communauté diasporique (par la postmémoire) et celle du spectateur avec les récits représentés (grâce au côté « multidirectionnel » de la mémoire) naissent de la reconnaissance « ontologique » décrite par Ikaheimo, des autres en soi. L'« auto-inscription » du Je dans le Nous communautaire diasporique est le vecteur principal d'un autre documentaire sur l'origine juive, *Ce qu'il en reste* (Barbara Spitzer, 2009), qui avec ses 120 minutes est le film le plus long de notre filmographie. Ce film, ainsi que le prochain que nous allons présenter, structurent leur enquête sur l'origine à partir du nom de famille, signe de l'appartenance juive et medium mémoriel et généalogique pour remonter la descendance familiale vers le passé de l'histoire diasporique. « La France est l'un des pays du monde où la diversité des noms de personnes est la plus grande. Nous avons là une trace incontestable de la multitude des idiomes qui ont été parlés à un moment ou à un autre dans l'Hexagone », rappelle Noiriel<sup>680</sup>. Le nom de famille est l'un de ces lieux où se dépose la mémoire de l'immigration et le premier élément d'altérité qu'un sujet diasporique porte pour toute sa vie. Dans les documentaires autobiographiques, l'énonciation du nom propre contribue selon Goursat au « pacte référentiel », qui ancre le spectateur encore plus dans la vérité du référent<sup>681</sup>. La réalisatrice de *Ce qu'il en reste* part dans son pays d'origine, la Hongrie, à la recherche de tous les individus qui répondent au nom de Spitzer afin de retrouver les traces de sa famille et de questionner l'identité juive. Appartenante à la troisième génération, Barbara Spitzer avait des grands-parents hongrois, qui avaient quitté leur pays pour se réfugier à Paris. Pour sa quête, elle utilise, dès le premier « acte » – le film est divisé en chapitres/actes –, la métaphore du « puzzle familial », une

---

<sup>679</sup> RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, op. cit., p. 121 et p. 128.

<sup>680</sup> NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 285.

<sup>681</sup> GOURSAT Juliette, *Mises en « je »*, op.cit., p. 67.

image qui se prête bien à la coexistence entre fragmentation et unité de l'identité diasporique, à l'idée d'un cadre commun pour une hétérogénéité individuelle.

Recomposer le « puzzle » signifie, comme dans le film de Robert Bober, repartir des ruines de l'histoire. Le prologue s'ouvre sur une synagogue dépouillée et abandonnée : la cinéaste y accède dans la pénombre, et regarde, exposée sur un mur comme dans une installation muséale, une série de photos de famille et la vidéo d'un entretien avec son grand-père qui raconte son histoire. Cette séquence initiale introduit le spectateur dans un temple de l'identité et de la mémoire, dans un espace intérieur et caché de la vie de l'artiste. La surface du lieu de mémoire culturelle de la communauté coïncide avec les images de l'histoire familiale de la réalisatrice, et ensuite avec le plan du train pris par l'autrice pour aller en Hongrie (il y a une superposition d'images et des nombreux fondus), en évoquant cette opération de montage, de « puzzle », qui met en réseau les lignes lointaines de la diaspora, en créant un corps commun. Par une voix off chuchotée, faible et hésitante, Spitzer lie le « puzzle » à une identité multiple, où un morceau parle hongrois, un autre français, et à un destin incertain, dont on connaît le début mais pas la suite, où il y a des « gardiens » (les ancêtres), mais qui « ne gardent rien ». Dans le but de recomposer ce grand tableau familial, l'autrice rencontre alors, au fil des saisons (on la voit endosser différents type d'habillement), les Spitzer de Hongrie. Son voyage est itinérant, on la suit dans ses déplacements, dans ses longs entretiens, riches en informations et complicité, où les témoins, à l'aide aussi des photos de famille, des documents et des lettres, évoquent l'histoire du communisme soviétique dans le pays, le fascisme, la persécution, la Seconde Guerre mondiale, et les différents chemins de la diaspora.



*Ce qu'il en reste* (Barbara Spitzer, 2009)

De manière similaire aux films qui mettent en scène la relation des cinéastes avec leurs enfants, ici l'autrice n'est pas seulement une enquêtrice qui recueille les éléments du puzzle, mais aussi une informatrice, qui guide quelqu'un d'autre dans la recherche. Il s'agit de sa famille actuelle, sa sœur et ses nièces, qu'elle amène dans les lieux du passé familial, comme dans la gare où elle avait une fois pris le train avec leur père, ou dans le cimetière où il se trouve la tombe de leur arrière-grand-mère. C'est la réalisatrice qui interroge à son tour les autres, dans la partie finale du film, sur la signification de l'identité juive : pour leur famille, ce n'est pas juste une croyance religieuse, mais une identité qui les a marqué et qui a déterminé toute leur vie et leur mort (la référence est toujours à l'Holocauste et à l'histoire collective). Dans une séquence à l'intérieur d'une synagogue, alors qu'une fille hongroise répond qu'elle sent une sorte d' « appel intérieur » inexprimable envers les traditions immuables de sa famille, Barbara Spitzer exprime par contre une vision symbolique différente de l'ancrage et de l'attachement : « pour moi la judéité signifie la résistance... la lutte pour la libération. Donc c'est exactement le contraire de toi ! ». Cette référence à la résistance est due au fait que son grand-père a réussi à survivre à sa déportation à Auschwitz, et que son père a participé à la Résistance en France. Assigner une place symbolique à l'identité d'origine, résonnant plus avec un état d'esprit et à une liaison historique qu'avec la pratique des éléments plus concrets de la culture, facilite l'assimilation et la fierté de l'appartenance diasporique pour les descendants. En s'éloignant de la croyance religieuse, mais en s'engageant personnellement dans ce grand monument documentaire de reconstruction historique, l'autrice développe sa manière individuelle de renouveler les liens avec son origine, de penser son identité juive. Le film se termine dans une autre gare, où la réalisatrice rencontre enfin un Spitzer qui est directement lié à sa famille proche, un vieil homme avec lequel on la voit partir main dans la main. À la fin de ce voyage documentaire, l'autrice n'aura pas alors recomposé tout le « puzzle » historique, mais elle aura créé des nouveaux rapports émotionnels, par le partage du deuil et de la douleur, en affirmant une continuité et un ensemble d'attachements utiles à une véritable « communauté affective ».

Le dernier film de ce groupe focalisé sur la judaïté, *Racines* (2002, sorti au sein d'une trilogie sur la Lituanie, avec *Vilnius*, en 2000, et *Les disques de Rivka*, en 2005) adopte un ton beaucoup plus léger. Son réalisateur, Richard Copans – auteur très prolifique dans le panorama documentaire français et fondateur de l'importante société de production Les Films d'Ici, en 1978 –, est né en France de père américain et de mère française, tandis que ses grands-parents paternels étaient des Juifs qui avaient quitté en 1900 la Lituanie pour émigrer aux États-Unis. Ses parents étaient communistes et ne croyaient pas dans les religions et les nations, « ils ne parlaient pas beaucoup du passé », mais, explique sa voix off, « moi j'ai cette curiosité. Comme tous ces scientifiques qui dessinent des racines virtuelles pour que la terre ne soit plus opaque ». La métaphore choisie pour figurer l'identité

diasporique est cette fois-ci celle des « racines » : la séquence ironique du début montre le réalisateur chez le dentiste, en train d'avoir ses dents remplacées par des implants, « des racines artificielles ». « L'histoire est commencée comme ça » : à partir de sa bouche, la caméra nous transporte alors dans un voyage de retour qui reproduit la diaspora de ses grands-parents, d'abord en Lituanie et ensuite aux États-Unis. À accompagner l'enquête en Lituanie est notamment un professeur américain de yiddish, qui se trouve là-bas également pour rechercher ses racines juives et lituaniennes, et qui guide le cinéaste dans la recherche des documents d'archive, dans les visites des synagogues, dans les rencontres avec le reste de la communauté juive. Un élément utile de départ pour les recherches est comme dans *Ce qu'il en reste* le nom de famille, par lequel il est possible de remonter à d'autres Copans, ou Kopans. Afin d'émuler le parcours d'exil et s'identifier encore plus avec les émigrants, l'auteur atteint la côte américaine après 7 jours de traversée de l'océan en bateau. Là-bas il se fait aider en revanche par une généalogiste, figure idéale pour un sujet diasporique qui souhaite investiguer sur les « racines ». Grâce à elle, Copans trouve enfin les traces de l'arrivée aux États-Unis de ses grands-parents, il découvre que son grand-père s'appelait aussi Richard Copans et rend visite à leurs tombes. Chez un cousin américain, on le voit aussi regarder des vieux films de famille, commenter ces images, en disant qu'il ne reconnaît personne. Le cercle des trois générations se referme, mais les recherches continuent, car la famille diasporique avait plusieurs ramifications. À la fin, le réalisateur filme une lettre que son père avait écrite à sa mère, dans laquelle un dessin trace « un arbre généalogique du futur », en imaginant sept générations à venir, « une suite généreuse de mariages et de métissages de tous les peuples, dont mon frère et moi sommes les premiers maillons ». L'arbre reporte des noms inventés et des dates futures, avec des exemples créatifs d'identités bien riches en traits d'union, comme « hindo-sino-yougo-americano-slavo-espagnolo-français ». Cette quête plus ironique se conclut alors par une belle définition des sujets diasporiques de cette filmographie, présente dans la dédicace finale de l'intertitre : « le film est dédié à ceux qui ont mal aux dents, aux chasseurs de fantômes, à ceux qui changent de lieu et de chance ».



*Racines* (Richard Copans, 2002)

### 1.3 Politiques de la mémoire

Pour se souvenir, on a besoin des autres<sup>682</sup>.

« Comment, alors, puis-je te trouver, si je n'ai aucune mémoire de toi ? »<sup>683</sup>. Cette question posée par Saint Augustin à Dieu condense les limites de la mémoire classique, confiée à l'effort de remémoration individuelle et collective : si l'esprit est mémoire et si c'est à la mémoire de rendre les choses vraies, qu'en est-il de tout ce qui est en dehors de notre mémoire personnelle et donc pour nous irréprésentable à travers un effort mnémonique ? Pour Saint Augustin et pour beaucoup d'autres, c'était la croyance – non seulement à la religion, mais à tout récit mythique, identitaire et idéologique – qui aidait (et aide encore) à dépasser cette limite de remémoration directe d'une expérience. Or, malgré le fait que depuis l'antiquité une externalisation de la mémoire se soit toujours opérée à travers l'écriture et toute représentation visuelle et iconologique, l'ère moderne a radicalement augmenté ce passage d'une mémoire intérieure à une mémoire extérieure à cause de l'évolution et de l'omniprésence des technologies de l'image. Une nouvelle croyance, allant au-delà du pouvoir figuratif et connotatif des représentations, s'est imposée lors de l'introduction de la photographie : l'indexicalité de l'image. Avoir une image du passé nous aide à satisfaire un besoin qui s'est encore plus aiguisé dans la modernité, celui d'associer la connaissance aux signes extérieurs d'une perception visuelle : 'vous pouvez y croire car je vous le montre, car l'image-référent l'atteste'. « L'homme est l'animal qui va au cinéma. Il s'intéresse aux images une fois qu'il a reconnu que ce ne sont pas des êtres véritables »<sup>684</sup>, affirme Giorgio Agamben, en soulignant que l'indexicalité de l'image est une croyance avouée. Comme la mémoire, le cinéma est doté aussi de cette capacité à se situer entre le réel et l'imagination : « la mémoire est pour ainsi dire l'organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel. Or si on y réfléchit, c'est aussi la définition du cinéma. Le cinéma ne fait-il pas toujours ça, transformer le réel en possible, et le possible en réel ? »<sup>685</sup>, continue le philosophe italien. Pour la même raison – la croyance dans le pouvoir référentiel et créatif du médium, d'action sur le réel – l'autoreprésentation est utile pour le sujet à construire l'image de soi, à aider le travail identitaire et mémoriel. Les technologies modernes de l'image, telles que la photographie, le cinéma et la vidéo, ont une double fonction mémorielle : premièrement, permettre la fixation d'un souvenir dans un support externe (la prise de vue et son stockage), deuxièmement, permettre la récupération de ce souvenir (le visionnage, la projection).

---

<sup>682</sup> RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 147.

<sup>683</sup> SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, cité par KILBOURN Russell J. A., *Cinema, Memory, Modernity*, op.cit., p. 24.

<sup>684</sup> AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, Paris, 1998, p. 66.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 70.

Ensuite, le montage audiovisuel a permis une autre fonction : le remploi des images du passé, la manipulation créative de la mémoire, afin de créer un nouveau discours.

En tant que prolongement et, parfois, substitut de la mémoire, la caméra devient, selon Françoise Parfait, un « outil d'anamnèse »<sup>686</sup>, un médium de résistance à l'amnésie, un dispositif qui incarne l'œil de l'histoire récente dans sa reconstitution en images. Chris Marker et Jonas Mekas déclaraient de filmer pour pouvoir se souvenir par la suite de ce qu'ils ont vécu<sup>687</sup>. Dans ce sens, Alison Landsberg parle de « mémoire prosthétique » en référence aux technologies de masse, qui, en donnant accès à l'expérience de souvenirs que l'individu n'a pas vécus, ou en reproduisant les souvenirs vécus, altèrent radicalement la façon de se rapporter au passé individuel et collectif<sup>688</sup>. Le cinéma contribue à former des répertoires toujours renouvelés d'images, un archivage immense et reproductible du passé, qui fait partie désormais de la construction de notre mémoire. Dans notre filmographie, par exemple, les réalisateurs utilisent non seulement des archives visuelles anciennes et des vieux films comme outils de représentation du passé, mais aussi, en faisant du cinéma, sont en train de créer des nouvelles archives d'images, et donc des nouvelles bases de « mémorialisation » et de transmission de notre présent. L'image trouve ainsi sa puissance mémorielle dans son externalisation, dans son archivage, dans son indexicalité et dans sa reproductibilité : « répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire », écrit Agamben<sup>689</sup>. Les risques de ce processus mnémonique moderne et des conséquences éthiques de cette chaîne de remémoration médiatisée et indirecte, sont dénoncés par Russell J. A. Kilbourn, qui reste critique envers le cinéma comme « art de la mémoire ». Faire tomber toute l'expérience humaine, explique-t-il, dans le domaine du visuel, à travers une « mémoire cinématique » artificielle, légitimée par sa naturalisation, signifie détruire et remplacer de plus en plus la mémoire « naturelle » humaine, en produisant une « dé-ontologisation de la mémoire »<sup>690</sup>. Inversement, Landsberg se dit optimiste vis-à-vis non seulement de l'augmentation de la connaissance causée par l'expansion et la circulation de ce répertoire d'images-souvenirs d'autrui et d'ailleurs, mais aussi de la possibilité de dégager une pensée éthique. Les mémoires prosthétiques facilitent « l'expérience de l'empathie », développent une connexion inédite personnelle avec des

---

<sup>686</sup> PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris 2001, p. 338.

<sup>687</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>688</sup> LANDSBERG Alison, « Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture », in Paul Grainge (dir.), *Memory and Popular film*, Manchester University Press, Manchester, 2003, p. 144-161.

<sup>689</sup> AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, *op.cit.*, p. 70.

<sup>690</sup> KILBOURN Russell J. A., *Cinema, Memory, Modernity*, *op.cit.*, p. 6.

événements et des points de vue distants de soi, « ouvrent la voie à une prise de conscience et à la formation d'une progressive alliance politique »<sup>691</sup>.

Il est alors visible que la description de Landsberg correspond bien aux fonctions de l'autoreprésentation que nous défendons ici – déplacer le point de vue, se mettre à la place des minorités, comprendre les enjeux subjectifs – ainsi qu'aux fonctions de l'autobiographie que nous reprenons de Goursat – thérapeutiques, réparatrices, transformatrices. La puissance mémorielle du medium filmique favorise une nouvelle forme de transmission culturelle et identitaire, par le biais de la réception d'un public qui n'a pas eu cette transmission à partir d'autres voies. Les documentaires autobiographiques diasporiques, grâce aux nouvelles formes d'engagements politiques dérivant notamment de l'expression subjective, de l'expérience intime et de la mémoire privée, de même qu'au pacte empathique et à l'« effet film de famille » recherché, signent un passage du Je au Nous et du Nous au Tout, de l'individu au groupe et du groupe à l'universel. Risques et avantages sont inhérents au medium, mais dépendent aussi des stratégies énonciatives adoptées et des discours construits : « la mémoire est dialogique. Elle dépend du récit, et le récit dépend du contexte, de la situation et du medium », rappelle Michael Chanan<sup>692</sup> (et de l'énonciateur, nous ajouterions). Le professeur et documentariste anglais expose un autre aspect important de la mémoire, qui consiste en sa dimension politique. En tant que processus en mutation perpétuelle, la mémoire est « une collaboration entre l'expérience passée et la conscience présente », elle est inévitablement soumise aux identifications, aux interprétations et aux manipulations, en se présentant comme « un site de conflit culturel », qui n'échappe évidemment pas au domaine de l'idéologie, de l'autorité et de l'hégémonie<sup>693</sup>. Le grand tableau des mémoires de l'immigration construit par les sujets diasporiques de cette thèse, sont la preuve d'un discours politique alternatif aux rhétoriques nationales qui s'obstinent à nier la diversité interne, un discours configurant une contre-mémoire et une contre-histoire. Notre filmographie s'aligne alors dans les « politiques de la mémoire » décrites par Chanan : « pour les politiques de la mémoire, la question la plus critique est : que se passe-t-il lorsque la mémoire individuelle contredit la collective ? Ou lorsque la mémoire d'un groupe subalterne contredit la version hégémonique ? »<sup>694</sup>.

*L'image manquante* (2013), réalisé par l'un des réalisateurs les plus connus de notre filmographie, Rithy Panh, est l'un des documentaires le plus primé de cette thèse (il a gagné le meilleur prix dans la section Un Certain Regard au festival de Cannes). Le contexte traumatique de cette autobiographie est cette fois-ci celui du génocide des Khmers rouges de 1975 au Cambodge, où

---

<sup>691</sup> LANDSBERG Alison, « Prosthetic memory », *op.cit.*, p. 156.

<sup>692</sup> CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, *op.cit.*, p. 269.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 269.

Rithy Panh, à peine adolescent à cette époque, a perdu ses parents et une partie de sa famille. Exilé de son pays, après une brève période dans un camp de réfugiés en Thaïlande, Panh s'est rendu à Paris, où il a commencé une carrière dans le cinéma, portant toujours son attention sur la situation post-Khmer Rouge du Cambodge. Le projet de *L'image manquante* est né en raison d'une absence de représentation, puisque le réalisateur s'est rendu compte qu'il n'existe aucune image d'archive de la vie du peuple cambodgien dans les camps de travail de la période du Kampuchéa démocratique (entre 1975 et 1979). Le cinéaste a alors décidé de fabriquer lui-même des nouvelles images – en utilisant des figurines en argile – dans le but d'un *re-enactment*, une reconstruction du passé basée sur la mise en scène d'un événement, qui renvoie notamment à l'acte d'imagination et d'évocation magique représenté par les mémoires prosthétiques. Ces images, constituant un processus alternatif, subjectif et créatif de représentation, réclament ainsi la réappropriation de l'Histoire par les survivants. Comme dans les films sur le génocide arménien et juif, ce qui s'impose est la disparition et l'effacement des traces, mais de manière originale Panh profite du caractère magique du pouvoir d'évocation des images à travers une mise en présence et une mise en scène qui se doublent d'une simulation du référent due au *re-enactment*. Faire réapparaître les images d'un événement traumatique, les réinventer à partir de la mémoire blessée et convoquer le monde des morts, le dispositif de Panh est un acte épiphannique très courageux pour un témoin survivant. Comme Françoise Parfait écrit : « l'art qui, en soi, n'est ni bon ni mauvais en terme moral, peut par contre réunir les conditions de la révélation, non au sens transcendantal, mais simplement factuel, d'une disparition et d'un corps disparu, et dépasser ainsi la *peur du passé* dont parle Virilio »<sup>695</sup>. Si le voyage de retour équivaut selon les circonstances à une métaphore du voyage dans le monde des morts – dans l'épique classique, c'est le *topos* de la *katabasis* –, aucun film de notre filmographie est, au même titre que *L'image manquante*, une véritable immersion mémorielle dans la nécropole de l'origine.

L'insistance sur la quête personnelle historique est claire depuis les plans du tout début du film : plusieurs rouleaux de vieilles pellicules occupent toute la salle des archives et l'œil du réalisateur vérifie tous les photogrammes. Ce geste de vérification nous introduit à la genèse commune d'un projet documentaire dans lequel le réalisateur reprend le rôle de l'historien, pris dans son accent sur les strates archéologiques du passé. L'archive est une métonymie de l'Histoire officielle, mais si elle est normalement incluse pour renforcer les stratégies rhétoriques d'un discours documentaire disant la 'vérité', elle constitue dans ce film un espace de fiction rempli de signes autoproclamés et partiels d'une nation contrôlée par un régime totalitaire. Les photogrammes révèlent la danse traditionnelle d'une femme au ralenti, une image classique qui fait référence à un certain

---

<sup>695</sup> PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p. 334. Référence à VIRILIO Paul (1996).



répertoire visuel stéréotypé du Cambodge et à l'incapacité des archives de se rapporter au passé réel du pays. Masquer le réel est synonyme de répression, ce qui est représenté par le plan suivant : la violence de la mer déferlant directement sur la caméra pose la question de l'effacement, de la couverture et de la suppression, métaphore du pouvoir de la dictature. Cependant, la disparition prépare le terrain pour le retour, le souvenir et la nécessité de redémarrer à partir d'une table rase. Le terme de « monde projeté » de Plantinga semble particulièrement approprié à l'univers diégétique de ce film, basé principalement sur la projection (de souvenirs, de culpabilité, d'autres films). La voix off de l'auteur, toujours lente et solennelle, commence : « Au milieu de la vie, l'enfance revient. C'est une eau douce-amère. Je cherche mon enfance. Comme une image manquante. Ou plutôt c'est mon enfance qui m'appelle ». Le retour à l'origine étant en l'occurrence un retour à l'enfance, le voyage physique du cinéaste ne suffirait pas pour cette reconstitution temporelle et visuelle d'un monde effacé.

Le film révèle alors son dispositif, en montrant un gros plan d'une main sculptant une petite figurine en argile : en l'absence d'images authentiques du génocide, le réalisateur a dû créer des nouvelles images, une nouvelle mémoire et insuffler une nouvelle vie aux membres de sa famille, à son village natal, à certaines scènes de sa vie et à celles du peuple cambodgien en général. Les petites figurines, fabriquées et peintes par une équipe d'artisans, encombre les tableaux vivants du *re-enactment*, sorte de théâtre de la mémoire reproduisant de nombreux décors et personnages. Un montage interne est déjà présent en raison de la disposition précise des figurines, mais d'autres techniques telles que le zoom avant et arrière, les prises de vue panoramiques et itinérantes dans le petit espace de la scénographie, contribuent à la mise en scène narrative et à l'enchaînement des événements. Tous les costumes, les gestes, les objets et les maisons sont très bien reconstruits à travers les figurines, et la musique cambodgienne des années 1970 nous ramène à cette époque. Cette mimésis est nuancée par le sentiment d'entrer dans le monde naïf d'un enfant qui joue soigneusement avec ses jouets. Néanmoins, les éléments autobiographiques, évoquant des moments familiaux, des passages de sa vie, des détails sensoriels tels que des sons, des odeurs et des couleurs, deviennent des éléments fondamentaux du cadre plus large de l'histoire du génocide. Les images colorées des figurines sont alternées avec les images en noir et blanc des images d'archives (matériel de propagande), mélangeant ainsi les souvenirs personnels et subjectifs de son enfance avec l'Histoire officielle de la nation, dans un récit chronologique des événements.

Le Parti communiste cambodgien, nommé Khmer rouge, soutenu par le Nord-Vietnam et d'autres forces internationales comme la Chine et l'Union soviétique, après la victoire de la guerre civile cambodgienne contre la République khmère, entra dans la capitale Phnom Penh en avril 1975 et changea le nom du pays en Kampuchéa démocratique. La Révolution, dirigée par le dirigeant des

Khmers rouges Pol Pot, a déplacé les Cambodgiens pendant quatre ans dans des camps de travaux forcés à la campagne et causé la mort d'environ deux millions de personnes (25% de la population du pays), provoquée par des exécutions massives ou par la famine et par les maladies. Le génocide et le régime des Khmers rouges n'ont pris fin qu'en 1979, lorsque la République socialiste du Vietnam a défait le Kampuchéa démocratique. L'une des conséquences de cette période fut bien sûr un exil massif du peuple cambodgien. Nombre d'entre eux, comme Rithy Panh, s'envolèrent pour la France, car le Cambodge faisait partie de l'Indochine française jusqu'en 1953. Dans le film, l'auteur souligne la brutalité de la militarisation du pays par le communisme et la déshumanisation de la déportation dans les camps. La « nouvelle révolution » déclenchée par les Khmers rouges a obligé les gens à abandonner leurs noms, leurs familles, leurs villages et leurs souvenirs. Ce traumatisme est lié par le *re-enactment* à la question de la possibilité de représentation d'événements tragiques collectifs, tels que le génocide. Les images d'archives qu'il a trouvées ne sont qu'une série d'images de propagande montrant la célébration de la révolution, la foule joyeuse, l'armée et les défilés. Toute trace de ce que cette révolution signifiait pour la plupart de la population cambodgienne (déportations, exploitations, exécutions) est invisible dans les archives, ce qui finit par être aussi un rappel de l'absence et de l'oubli. Michael Chanan affirme également cette dimension de la perte dans les archives : « les images d'archives sont plus que des documents historiques, mais des indicateurs de perte et de traumatisme, à la fois nationaux et individuels »<sup>696</sup>. La reconstruction des détails de ces souvenirs traumatiques est un moyen pour l'artiste de créer une représentation possible après toutes ces années, de donner une forme concrète à ces fantômes, mais aussi de tenter de s'en débarrasser et rendre moins effrayante l'obsession, dans une sorte d'effet cathartique donné par la réalisation de la 'mission' documentaire. Si Esther Mujawayo écrit que « à l'intérieur, il n'y a pas de fin à un génocide »<sup>697</sup>, la fonction de l'artiste est d'intervenir en tant que porte-parole des victimes pour démontrer la mémoire manipulée, la distinction entre la « mémoire vive », partagée par les individus, et la « mémoire officielle », construite publiquement par les institutions<sup>698</sup>.

De cette manière, nous pouvons remarquer que Rithy Panh, dans *L'image manquante*, fait face non seulement à un travail de deuil intime en tant que personne, mais également à un devoir de mémoire en tant qu'artiste. Les processus d'historicisation d'un passé collectif résultent souvent d'un traumatisme originel de l'individu qui déclenche une auto-exploration et un usage potentiellement

---

<sup>696</sup> CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, *op.cit.*, p.240.

<sup>697</sup> MUJAWAYO Esther, « Survivantes », citée par ROSOUX Valérie, « Mémoire et résolution des conflits » *op.cit.*, p.78.

<sup>698</sup> Termes de ROSOUX Valérie, *Ibid.*, p.57-58, que l'on peut associer à ceux de « mémoire vivante » et « mémoire historique ».

subversif de l'autobiographie afin de surmonter le trauma<sup>699</sup>. Le vide, comme la distance de l'exil, peut alors être un point de fracture d'où s'exerce une nouvelle créativité. Le réalisateur appelle au besoin de « reconstruction du soi », de résistance contre la répression : « ils peuvent voler une image, pas une pensée ». Le droit de s'autoreprésenter par la réappropriation de l'histoire, catalysée par un acte de créativité et d'imagination, est une possibilité de ré-humanisation du peuple cambodgien. En opposition aux efforts du régime communiste totalitaire visant à transformer la population en une masse anonyme de travailleurs, le cinéaste affirme l'individualité unique du peuple cambodgien vivant avant et pendant la révolution. Il parle de son frère, qui jouait de la guitare rock and roll, et qui a disparu en 1975 juste après l'arrivée des Khmers rouges. Il se souvient de la mémoire de son père et de sa mère, qui rêvaient d'un pays libre et qui sont morts dans le génocide. Il se décrit lui-même comme un enfant découvrant le monde du cinéma, ses couleurs, ses danses, ses rêves et son évasion.

Il existe de nombreux moments dans le film où les deux types d'images – images d'archives et reconstitutions de figurines – trouvent un dialogue, un chevauchement mutuel, lorsqu'un film ancien est par exemple projeté sur la façade d'une maquette de maison en terre battue. Imagination, souvenirs et histoire cohabitent dans le même « monde projeté ». La figurine alter-ego du réalisateur, regardant les avions militaires dans le ciel, exprime (par la voix off) la frustration de ne pas avoir un appareil photo pour enregistrer la réalité : « que le monde sache enfin... l'image manquante c'est nous ». Panh nous rappelle l'illusion de tous ces gens qui répètent les slogans de la révolution dans le monde entier sans connaître la réalité de la répression dans son pays, sans voir les images. C'est ainsi que le discours subjectif sur les images manquantes répond à la dénonciation politique du régime communiste au Cambodge. L'auteur compare les mensonges du système idéologique de la révolution à l'illusion de vérité de l'appareil cinématographique : « il n'y a pas de vérité. Il n'y a que du cinéma. La révolution c'est du cinéma ». Les Khmers rouges – et on le voit dans leurs films de propagande – ont construit un monde de fiction, une image de changement, qui n'a généré que de fausses promesses, de la misère, de la violence et de la destruction. Pouvons-nous comprendre ce régime en regardant ces images prises par des caméramans khmers rouges ? Que nous disent ces images ? Que manque-t-il ?

---

<sup>699</sup> Cfr. BURGELIN Claude, « Ecriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit », in Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, In Press Éditions, Paris, 1997, p.100.



*L'image manquante* (Rithy Panh, 2013)

Le film prouve que les images d'archives en tant que document historique ne suffisent pas. L'auteur ressent une responsabilité vis-à-vis de tous ceux qui manquent et qui sont invisibles dans la mémoire officielle : les pauvres, les défunts oubliés et bien sûr sa famille. Il veut compléter les archives, combler le trou, réparer « l'oblitération ». Cela nous amène à la raison principale du projet, très répandue parmi les artistes exilés : le sentiment de culpabilité. Sa distance, sa première tentative pour effacer les souvenirs de sa patrie, sa trajectoire d'homme intellectuel (il imagine dans le film que son village peut voir toutes ses interviews sur un grand écran et le juger) ne font que lui donner envie de se rendre utile pour son pays d'origine et sa communauté. La continuité nécessaire entre le passé de l'origine et le présent français – le passeur de l'origine en l'occurrence – est représentée par la figure de lui-même enfant, qui symbolise le retour des questions irrésolues. Le film lui permet de finaliser son deuil, de donner un nom à ce vide et de pouvoir enfin enterrer sa famille. Le plan large en plongée de sa famille ensevelie est encore une autre image 'impossible', comme le génocide, qui repousse les limites de la représentation de la mort à l'aide de l'animation, un acte de non-retour. Cette œuvre est alors un geste de survie et de régénération, elle peut constituer un autre document historique, une autre source d'archives (incomplète) et de mémoire, mais surtout une réparation symbolique de la condition d'exil. Exil distant et pour cela 'coupable', mais créateur et transnational, qui crée des ponts et rend justice à sa communauté d'origine : « le symbole de la fidélité est la mémoire », comme le dit Sibony<sup>700</sup>. La voix off clôture le film en nous rappelant la responsabilité politique de l'héritage de son action, un devoir de mémoire collectif : « bien sûr, je n'ai pas trouvé

<sup>700</sup> SIBONY Daniel, *Entre-deux*, op.cit., p. 131.

d'images manquantes. Je les cherchais en vain. Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors je fabrique cette image, je la regarde, je la chéris, je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher ».



*L'image manquante* (Rithy Panh, 2013)

L'image manquante fabriquée par Rithy Panh, par sa démarche combinant invention et reconstruction, fiction et histoire, mémoire vivante et mémoire manipulée, offre la double fonction que la politique de l'intime assure : l'adresse politique – « cette image manquante maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher » – à partir d'une 'réparation' affective et d'un pacte empathique – « cette image, je la regarde, je la chéris, je la tiens dans ma main comme un visage aimé ». Le travail sur l'image manquante causé par le manque de reconnaissance, le transfert émotionnel sur l'image qui remplace l'absence (pensons aux théories barthiennes sur la photographie) et rend justice à sa communauté, le partage de cette image avec le public afin de trouver de nouvelles alliances, tout cela représente un indice de comment la « mémoire prosthétique » constituée par le cinéma peut agir en fonction d'une « politique de la mémoire ». Nous pouvons citer à ce propos deux films réalisés par José Vieira (que nous retrouvons après *Le pays où l'on ne revient jamais*), *La photo déchirée-Chronique d'une émigration clandestine* (2001) et *Souvenirs d'un futur radieux* (2014), dans lesquels la « mémoire prosthétique » engendrée par le montage des images d'archives est finalisée non seulement à une commémoration du passé communautaire, mais aussi au tissage d'alliances intercommunautaires. Accompagné par un répertoire de chansons portugaises sur l'exil, *La photo déchirée* retrace l'histoire de l'exode portugais des années 1960 au temps de Salazar, en mettant en dialogue la chronique familiale racontée en voix off, les témoignages présents d'autres Portugais qui ont émigré en France à cette époque, les images d'archives de la télévision française et

des extraits de films portugais qui ont mis en scène cet exode. Le film se concentre notamment sur la première période de l'immigration portugaise en France, ce qui a été appelé « les années de boue », qui ont vu de milliers de familles de réfugiés portugais sans papiers être obligées de vivre dans les bidonvilles en marges des villes françaises, jusqu'à la fin de la dictature, en 1974. Cette année-là, la famille du réalisateur déménageait dans une maison, les bidonvilles étaient détruits, ce qui fait conclure à José Vieira : « pour nous le mensonge se dissipait, mais il persiste pour les millions de sans papiers qui continuent à débarquer dans nos pays ».



*La photo déchirée (José Vieira, 2001)*

La mémoire familiale du réalisateur s'élargit alors au-delà de la mémoire collective de la communauté diasporique portugaise, pour atteindre toutes les communautés transnationales des immigrés en France, d'hier et d'aujourd'hui. Ce passage à un Nous encore plus inclusif et pluriel, en l'occurrence fondé avant tout sur une condition commune de subalternité, d'exil et de marginalisation, est au cœur d'un documentaire plus récent de Vieira, *Souvenirs d'un futur radieux*. Dans ce film-lettre adressé à son père, l'auteur fait une comparaison explicite entre les bidonvilles où lui, sa famille, et la plupart des immigrés portugais d'il y a 50 ans ont passé la première période d'installation en France, et les bidonvilles des immigrés Roms. Des années 1960 nous passons ainsi aux années 2000, de la dictature au Portugal à la pauvreté et les persécutions en Roumanie (dans le cas des Roms venus en France), mais la ville est la même, Massy, au sud de Paris, où le cinéaste est revenu régulièrement pendant deux ans pour rester auprès des familles Roms. Une démarche militante et quasi ethnographique, qui dénote que l'objectif politique repose sur un travail long sur le terrain et sur une connaissance plus intime des autres personnages. C'est à quoi se réfère Marie-Christine de Navacelle lorsque, en discutant de la sélection du festival parisien « Cinéma du réel », elle décrit un cinéaste « du réel » comme celui qui « a pris le temps d'entrer dans son sujet, d'écouter les gens, de les

approcher, de les connaître, parfois même de les aimer »<sup>701</sup>. Mais pour Vieira, il s'agit également de plonger dans son passé, de s'identifier avec ces personnes qui sont en train de vivre (avec encore plus de discriminations, d'expulsions et de permanence dans les bidonvilles) ce qu'il a lui-même vécu quand il était petit : « j'ai l'impression de filmer les images de mon enfance », avoue-t-il en filmant les familles Roms d'aujourd'hui. Ces images prises sur le terrain sont montées avec les images d'archives de l'immigration et des bidonvilles portugais, afin de former une sorte de voix collective, une voix-je qui devient voix-nous, pour englober tous les invisibles qui vivent en marge de nos villes. Dans cet effort intercommunautaire, nous comprenons davantage les alliances des « politiques de la mémoire » décrites par Chanan, et tout le potentiel politique que le documentaire autobiographique diasporique peut générer.



*Souvenirs d'un futur radieux* (José Vieira, 2014)

#### 1.4 La mémoire du colonialisme français : contre-histoires postcoloniales

Mémoire : bruleuse affectueuse de frontières<sup>702</sup>.

La décision d'écrire son autobiographie était – et est encore dans une certaine mesure – moins un choix qu'une nécessité pour les auteurs postcoloniaux<sup>703</sup>.

Dans le domaine des études de psychologie cognitive, David C. Rubin a attribué trois composantes fondamentales à la « mémoire autobiographique » : la « narration verbale » (le récit autobiographique, l'identité narrative), l'« imagerie » (l'image-souvenir, l'imagination), et les

---

<sup>701</sup> DE NAVACELLE Marie-Christine, Interview, citée par PRÉDAL René, « Cinéma du Réel : vitrine du documentaire. Questions à Marie-Christine de Navacelle », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p. 49-50.

<sup>702</sup> Intertitre du début de la vidéo *Findings* (Julieta Maria, 2007).

<sup>703</sup> MOUZER Aurélie, « The Postcolonial Autobiography : Force majeure ? », in Benaouda Lebdaï (dir.), *Autobiography as a Writing Strategy in Postcolonial Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015, p. 162.

émotions (la remémoration dépend aussi de l'intensité des émotions liés aux souvenirs)<sup>704</sup>. Nous avons vu comment ces trois composantes finissent par se bloquer dans une situation post-conflit où les émotions sont refoulées par le trauma, l'imagerie par des images manquantes, la narration verbale par les non-dits. Une situation qui affecte naturellement la capacité de représentation et d'expression de l'individu impliqué, l'exactitude ou la possible altération des souvenirs traumatiques, mais aussi, la volonté de récupération, reconstruction et revalorisation du passé de la part des générations suivantes, à travers la postmémoire et une transmission qui plus ou moins se fait malgré les empêchements. Cette capacité du film à travailler avec les images manquantes – de les retrouver ou les fabriquer, leur donner forme, fonction et public – est ce qui pousse les sujets diasporiques à reconstituer les composantes de leur « mémoire autobiographique », par des quêtes qui unissent une archéologie de l'origine aux préoccupations du présent. Après un temps de latence pendant lequel les événements traumatisants restent inexprimés, chaque génération remanie sans cesse les souvenirs, peut les faire resurgir et assumer un rôle de porte-parole, ou bien ne pas réclamer aucune forme d'appartenance à un passé commun. La mémoire est le « présent du passé », comme le disait Saint Augustin<sup>705</sup>, et c'est à partir des transformations et des fluctuations historiques, politiques, sociales, culturelles et identitaires d'un présent changeant, qu'elle est à chaque fois associée à des nouveaux objectifs. « Étant rarement une fin en soi, la mémoire n'est ni positive, ni négative en soi, elle est fonction de sa finalité », rappelle Valérie Rosoux<sup>706</sup>.

Les films qui construisent leur discours mémoriel sur les traumas post-génocide ou ceux qui le font sur les traumas postcoloniaux – que nous allons voir maintenant –, agissent en relation à des conflits de pouvoir, à des régimes de représentation et à des manipulations de la mémoire, qui peuvent appeler à l'émergence de contre-mémoires. De l'activisme mémoriel contre-hégémonique des demandes de reconnaissance à l'édification symbolique et pédagogique du passé national, tout discours mémoriel est à voir dans ce que Hans Lauge Hansen définit un « espace agonistique », c'est-à-dire une pluralité de perspectives et une absence de consensus final qui marque la condition conflictuelle des sociétés<sup>707</sup>. L'expérience traumatique peut amener à la perte de capacité de construction de sens et d'explication, à une crise identitaire qui ne permet pas une stabilité apte à la transmission. Ainsi, le cinéma peut constituer un instrument thérapeutique pour exprimer le refoulé et pour essayer de redonner une cohérence et une unité à l'identité narrative, qu'il s'agisse d'une

---

<sup>704</sup> RUBIN David C., « Introduction », in David C. Rubin (dir.), *Remembering our past. Studies in autobiographical memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 2-3.

<sup>705</sup> SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, cité par ROSOUX Valérie, « Mémoire et résolution des conflits », *op.cit.*, p. 63.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>707</sup> HANSEN Hans Lauge, Presentation of research project, in *Memories in Motion: Transnational and migratory perspectives in memory processes*, 2018 International Congress, Stockholms Universitet, 04-05/06/2018.



expérience directe ou indirecte du trauma. Marc Ferro a, par exemple, beaucoup travaillé sur l'idée de construction cinématographique d'une contre-histoire :

Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience<sup>708</sup>.

Dans le cas postcolonial français, à ces obstacles de transmission dérivant directement des processus d'élaboration du trauma, s'ajoutent d'autres facteurs plus larges, car, selon Hajjat, « les conditions sociales et politiques de l'effort de rappel ne sont pas réunies »<sup>709</sup>. C'est dans l'ici et maintenant, dans un lieu et un présent, que la remémoration et la transmission peuvent s'effectuer. L'influence du contexte sur la mémoire est donc indéniable : afin de proposer le plus possible un modèle unique d'appartenance nationale, le processus d'intégration incite les sujets diasporiques à plusieurs niveaux de rupture – spatiale, culturelle, générationnelle, identitaire, et *mémorielle*. À l'intérieur de cet « espace agonistique » caractérisé par la « coexistence des contraires » et par un entre-deux tiraillé entre mémoires collectives conflictuelles, Hajjat parle des « héritages ambivalents » des « héritiers » (les descendants d'immigrés)<sup>710</sup>. Malgré une immersion depuis l'enfance dans un environnement familial lié à un passé migratoire et dans un quartier souvent habité par d'autres migrants (Hajjat étudie notamment l'exemple de la deuxième génération maghrébine dans les cités), les héritiers souffrent, remarque le sociologue, d'une ignorance générale concernant les « références mémorielles » du « bled » et du passé lointain<sup>711</sup>. Cela provient d'une possible indifférence individuelle, mais, comme déjà dit, également des non-dits familiaux et des ruptures culturelles et sociales. Pourquoi alors une centaine de documentaires autobiographiques essayant de récupérer ces « références mémorielles » a-t-elle émergé dans les vingt dernières années en France ?

Nous avons amplement discuté des besoins personnels du sujet par rapport au travail identitaire, mais il faut ajouter ici que si autant d'archéologies de l'origine se sont multipliées dernièrement c'est aussi à cause de la centralité que revête encore aujourd'hui la mémoire collective. Selon la formulation classique de Maurice Halbwachs, la mémoire collective se définit par rapport à la mémoire vivante d'un groupe : « c'est un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient »<sup>712</sup>. Les frontières de cette mémoire collective étant irrégulières et en transformation au fil des générations, c'est en fonction de la « conscience » du

---

<sup>708</sup> FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1993 (1<sup>o</sup> éd. 1977), p. 13.

<sup>709</sup> HAJJAT Abdellali, *Immigration postcoloniale et mémoire*, *op.cit.*, p. 74.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>712</sup> HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris, 1968, (1<sup>o</sup> éd. 1950), p. 71.

groupe que la continuité peut se perpétuer parmi les vivants. En dépit des vides de transmission et des amnésies politiques, il y a tout un environnement médiatique (un autre « espace agonistique »), servi par des technologies électroniques et numériques contemporaines, qui influence les modes nationaux et transnationaux de développement et de circulation de la mémoire culturelle, spécifie Paul Grainge<sup>713</sup>. Cette conception de la mondialisation, proche de celle d'Appadurai exposée dans le deuxième chapitre, s'accompagne donc d'une vision de la mémoire comme un phénomène culturel<sup>714</sup>, individuel et collectif, ancré également dans l'apparat discursif sur la diversité qui se diffuse de plus en plus de manière transnationale à travers le monde (non sans s'adapter aux différents contextes). Une conscience majeure de l'importance de la mémoire culturelle, cependant, n'est pas synonyme d'activisme mémoriel. Ce qui ensuite fait franchir le pas d'un acte mémoriel envers l'origine, comme la création d'un film, est la volonté d'interroger le rapport personnel à la collectivité, d'abord incarnée par la famille. Si la notion de postmémoire nous est utile, c'est parce que le trauma résonne dans le temps et dans l'espace en se détachant de l'événement déclencheur pour s'installer dans les représentations, dans les silences, dans l'imagination et dans les relations intersubjectives. « Un trauma culturel se produit lorsque les membres d'une collectivité se sentent victimes d'un événement horrible qui laisse des traces indélébiles sur la conscience de leur groupe, marquant à jamais leurs souvenirs et modifiant leur identité future de manière fondamentale et irrévocable », explique Jeffrey C. Alexander<sup>715</sup>. Tous les événements traumatiques, comme les génocides, les dictatures, la vie dans les camps, et toutes les circonstances violentes du colonialisme et de l'exil, deviennent un point de compréhension crucial des rapports que le sujet diasporique entretient avec ses collectivités – les nations, les communautés – et avec son origine. De l'instabilité collective provoquée par le passé, le cinéma tente d'en tirer un lien plus constructif pour le présent.

Questionner les ruptures mémorielles devient la mission du sujet diasporique qui sent la responsabilité de payer ces dettes invisibles et transgénérationnelles du passé, à travers la loyauté envers la famille et son histoire diasporique. Consciemment dans les formes les plus militantes, et inconsciemment dans les modes les plus indirectes, la voix autobiographique se fait voix collective, l'individu devenant métonymie de sa communauté<sup>716</sup>. Pour expliquer la prise en charge de cet héritage

---

<sup>713</sup> GRAINGE Paul, « Introduction », in Paul Grainge (dir.), *Memory and Popular film*, op.cit., p. 7.

<sup>714</sup> BAL Mieke, « Introduction », in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (dir.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover and London, 1999, p. VII.

<sup>715</sup> ALEXANDER Jeffrey C., « Toward a Theory of Cultural Trauma », in Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley, 2004, p. 1.

<sup>716</sup> Caractéristique évoquée par rapport au Black documentary, où la revendication communautaire est nettement plus forte que celle des immigrés en France. Voir BAKER Mark Frederick, BAKER Houston A. Jr., « Uptown Where We Belong. Space, Captivity, and the Documentary of Black Community », in Phyllis R. Klotman, Janet K. Cutler (dir.), *Struggles for Representation*. op.cit., p. 219.

de dettes, de traumatismes et de ruptures de la part du sujet diasporique, nous concluons cette réflexion en faisant référence à une dimension qui fait partie de notre manière de structurer et construire l'identité : la dimension éthique. Le philosophe Avishai Margalit décrit deux types de relations humaines : les « relations denses » (*thick relations*) – les relations avec les proches, enracinées dans une mémoire et un passé communs et basées sur le souci d'autrui et sur l'éthique – et les « relations ténues » (*thin relations*) – les relations avec les inconnus, enracinées dans le fait d'être humain et basées sur la cohabitation, le respect et sur la morale<sup>717</sup>. Dans leur façon de créer une continuité de sens entre le Je et le Nous, les « relations denses » sont fortement liées à la mémoire. « Le rôle fondamental que le souvenir joue dans la consolidation des relations denses explique pourquoi l'éthique, qui nous indique comment nous devrions conduire nos relations denses, se soucie tant de mémoire », continue Margalit<sup>718</sup>. Selon ce philosophe, se souvenir de quelqu'un ou de quelque chose signifie s'en soucier<sup>719</sup>, puisque la dimension éthique fonde nos liens avec nos proches. C'est alors dans ce que Margalit appelle « les communautés de mémoire »<sup>720</sup>, comme la famille, que le sujet peut nourrir et se soucier de ses « relations denses » qui l'ancrent dans le monde.

Nous allons présenter dans ce dernier paragraphe les documentaires autobiographiques diasporiques qui creusent dans la mémoire du colonialisme français pour continuer le combat de reconnaissance des communautés oubliées et interroger le rôle des membres de la famille dans cette période de l'histoire contemporaine peu transmis de la part de la France. Les Algériens ont encore une fois la place centrale dans la filmographie – en l'occurrence, harkis et pieds noirs –, mais nous allons démarrer l'analyse par le deuxième film – après *Nation. Place des Antilles* – qui traite des Antilles, et en particulier de la Martinique, *Gros sur mon cœur* (Chloé Glotin, 2011). L'histoire commence par une valise. « Qui sait pourquoi un jour on se décide à consulter les documents qui appartenaient à nos parents... » : la voix off de l'autrice amorce le prologue par la découverte d'une petite archive familiale qui a failli être jetée, une valise pleine de documents anciens. Par hasard, la réalisatrice accède ainsi à cet objet déclencheur, passeur de la mémoire, qu'elle réactive par son regard archéologique afin de mieux comprendre l'histoire oubliée et méconnue que la valise contient, celle de son grand-père martiniquais et des autres soldats antillais qui ont combattu pendant la Seconde Guerre mondiale pour la France. Les documents retrouvés relèvent d'une correspondance officielle entre son grand-père et la France, une série de lettres où l'homme insiste à maintes reprises et en vain durant des années pour obtenir son statut d'ancien combattant que le gouvernement français ne lui accorde pas. Une voix off (d'un homme noir âgé, car, comme c'est souvent le cas, les voix off

---

<sup>717</sup> MARGALIT Avishai, *L'éthique du souvenir*, trad. Claude Chastagner, Climats, Paris, 2006 (1<sup>o</sup> éd. 2002), p. 19.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 20.

documentaires simulent l'identité de l'émetteur) lit des extraits des lettres : « j'ai des choses qui restent toujours gros sur mon cœur. J'en ai plus que marre, je n'ai même pas ma carte d'ancien combattant. Alors, comment voulez-vous que les coloniaux restent attachés s'ils n'ont pas leur récompense et ce à quoi ils ont droit ? ».

Il est alors question d'une histoire collective et coloniale concernant le manque de reconnaissance du rôle des Antillais dans la Résistance et dans la Libération de la France entre 1943 et 1945, que la réalisatrice s'approprie afin d'en faire un combat personnel. À travers ce 'déterrement' de l'origine, l'autrice admet également avoir pris conscience de l'altérité culturelle et raciale de son ancêtre : « en revoyant ces lettres je me rends compte que je n'avais pas réalisé d'avoir un grand-père martiniquais... ». L'ancien combattant était arrivé à Nantes en 1945 avec un bataillon de soldats antillais, il avait formé une famille en France sans plus jamais parler de cette affaire (la honte peut inspirer un rejet traumatisant) et est mort lorsque sa petite fille, la réalisatrice, avait 8 ans. Les lettres d'après-guerre écrites par le grand-père sont alors un médium temporel et identitaire, car elles permettent une identification de ses potentiels lecteurs à un passé irrésolu, injuste et conflictuel, duquel découlent des questions historiques de domination coloniale.



*Gros sur mon cœur (Cholé Glotin, 2011)*

Se laisser investir par cette histoire signifie pour Chloé Glotin prendre en charge à la fois la culpabilité de son identité française et, par filiation et descendance – et donc par loyauté à la communauté de mémoire –, l'héritage de la résistance subalterne de son identité martiniquaise, en prenant la décision de poursuivre la responsabilité du devoir de mémoire<sup>721</sup>. Dans le but de

---

<sup>721</sup> Ambivalence transnationale également institutionnelle si nous lisons la liste des financeurs de ce film, car, comme nous le disions dans le deuxième chapitre à propos des minorités dans l'art contemporain, 'accusateurs' et 'accusés' figurent souvent ensemble dans les œuvres contestataires – en l'occurrence, la Région Martinique et le Ministère de la Défense français.

reconstituer tout ce que le grand-père n'a pas transmis au reste de sa famille et que la France n'enseigne pas, la cinéaste se lance dans une enquête (contre-)historique, de Nantes à la Martinique, dans les archives, à travers des documents privés et publics et des photos de famille et d'archives, et en recueillant tout au long de son voyage de retour les témoignages des anciens combattants martiniquais et des historiens. Dans les entretiens et dans les recherches, les photos de famille, et notamment les portraits du grand-père, deviennent un moyen de communication et d'interpellation pour tous ceux qui ont vécu cette histoire commune.

L'image métaphorique d'une « valise qui devient toujours plus lourde » a été employée par Laura Marks pour expliquer le travail archéologique de remémoration et de revendication de chaque migrant : « l'histoire postcoloniale est nécessairement une investigation de fossiles. Nous découvrons constamment des faits inexplicables à la surface de l'histoire représentée qui nous invitent à couper à travers les couches et à les relier à leur source, séparant le souvenir privé du discours officiel »<sup>722</sup>. La chercheuse américaine met en avant le pouvoir évocateur et créateur des « objets transnationaux » pour la quête de sens du migrant-« bricoleur »<sup>723</sup> : « le bricoleur est capable de trouver un potentiel créatif dans les ruines d'une autre culture car ces objets, entourés d'un champ de force de traduction imparfaite, acquièrent une qualité transformationnelle dans leurs voyages »<sup>724</sup>. Conservées dans la poussière de la maison familiale, les lettres du passé colonial de la France, notamment dans le cas des colons français, peuvent posséder cette qualité transformationnelle due à la traduction du temps et d'une autre culture. Retrouvées après plus de 50 ans, les lettres du grand-père du réalisateur Guillaume Mazeline, ex soldat enrôlé dans les colonies d'Indochine, expriment une culture coloniale construite sur un élan impérialiste et patriotique de « mission civilisatrice », qui ne correspond plus tout à fait à la culture actuelle, postcoloniale, avec laquelle son petit-fils les interprète. Ces lettres, écrites entre 1948 et 1950, sont donc le prétexte parfait pour un documentaire, *Chroniques vietnamiennes* (2005), réalisé conjointement par Guillaume Mazeline et Thi Bach, où la vieille Indochine française<sup>725</sup>, en l'occurrence le Vietnam actuel, est explorée avec le regard postcolonial d'aujourd'hui. Le voyage au Vietnam permet à Guillaume Mazeline, petit-fils du soldat colonial, de chercher les traces du récit de son ancêtre, et à Thi Bach, vietnamienne exilée en France en 1975, lorsqu'elle avait 15 ans, de vérifier la situation présente de son pays natal. En doublant la voix-je de l'énonciation subjective, le documentaire crée un pont entre l'histoire coloniale du grand-père de Mazeline et la diaspora vietnamienne postcoloniale dont Bach fait partie, déclenchée par une

---

<sup>722</sup> MARKS Laura U., *The Skin of the Film*, op.cit., p. 91.

<sup>723</sup> Expression tirée du film de *The Last Angel of History* (John Akomfrah, 1996).

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>725</sup> Le terme Indochine française regroupait, de 1887 au 1954, les colonies françaises de l'Asie de Sud-Est : Vietnam, Cambodge et Laos.

condition tragique dans laquelle le pays se trouvait, à cause d'abord de l'occupation française et de la Guerre d'Indochine, et ensuite de la guerre contre les États-Unis. Le terrain de confrontation de ces deux histoires liées par la mémoire postcoloniale est le Vietnam d'aujourd'hui, un pays qui tente de faire face aux conséquences difficiles des tragédies passées en essayant d'embrasser un modèle de modernité capitaliste occidentale. Quel lien établir entre la France et le Vietnam en 2005, lorsque les sujets diasporiques d'origine vietnamienne, comme Thi Bach, revendiquent désormais une appartenance au même pays qui, il y a très peu de temps, voulait soumettre et 'civiliser' leurs familles et leur peuple ?

Le récit conjoint des deux cinéastes, qui interviennent en direct avec leur présence sur place et en postproduction avec leur voix off alternée – Jim Lane parle dans ce cas d' « autobiographie partagée » ou « coopérative »<sup>726</sup> –, concerne à la fois le portrait du Vietnam et leur rapport personnel à ce pays. Dans les images du présent du Vietnam, il y a une résistance qui empêche aux souvenirs du passé colonial, évoqués par les lettres du soldat lues par une voix off masculine et par des images d'archives, de prendre vraiment forme. Les paroles des habitants rencontrés et interviewés vont vers une autre direction : l'oubli – les étudiants déclarent vouloir se former à l'étranger pour contribuer au progrès du pays –, de négociation – un écrivain affirme qu'au Vietnam, malgré l'influence occidentale, persiste une pensée bouddhiste –, ou le rejet – un groupe d'ouvriers rappelle que « c'est à cause des français toutes ces difficultés » et que « si on n'avait pas été des esclaves pour les Français, nous serions plus évolués qu'eux ». Dans la perception qu'elle développe au fur et à mesure de ce voyage de retour, Thi Bach démontre une identification ambivalente avec le présent. D'un côté, elle est contente que son pays cherche maintenant l'harmonie, la paix et le bien-être, qu'elle puisse parler sa langue d'origine avec son accent du Sud avec des Vietnamiens dans la rue, qu'elle puisse retrouver son quartier natal. De l'autre côté, la Ho-Chi-Minh-Ville de 2005 offre un paysage remarquablement contrastant par rapport au Saigon de 1975, ce qui laisse la réalisatrice désorientée et sans points de repère, car elle ne reconnaît plus aucun lieu et avoue être dans une position moins nostalgique que de découverte. En plus, c'est également elle qui a changé après toutes ces années d'exil qui lui ont fait adopter une double appartenance : elle n'hésite pas à se présenter aux autres Vietnamiens comme une « Vietnamienne de France », ainsi qu'à affirmer la biculture de son fils né en France (« si nous sommes clairs sur nos racines, nos enfants pourraient en être fiers », spécifie-t-elle).

De façon similaire, Guillaume Mazeline témoigne aussi d'une identification ambivalente, mais vis-à-vis de son grand-père. Ce dernier représente un troisième personnage invisible, que son petit-fils essaie de comprendre : nous voyons et écoutons les lettres (en voix off) qui racontent un

---

<sup>726</sup> LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, p. 84.

pays où « tout est excessif », de la somptuosité des paysages à la cruauté des indigènes, nous voyons passer des vieilles photos de ce soldat, et nous assistons à un entretien avec une amie qui le décrit comme un fervent patriote. « Il n'est pas loin le temps où la France croyait à son empire », admet l'auteur, qui, entre rejet et attraction, ne sait pas comment cerner le témoignage transmis par les lettres : « je me sens troublé, cet homme m'inquiète et me fascine ». Le statut de soldat colonial ayant commis des brutalités indéniables (certains passages précisent qu'il avait conservé la tête de son premier Viet-Minh abattu), ne peut pas totalement faire oublier qu'il s'agit de son grand-père, d'une partie de l'histoire familiale et du pays auquel il appartient. En suivant le récit épistolaire avec toute l'ambiguïté d'une identification compromettante, « comme si j'avais quitté ce pays il y a longtemps dans le passé », Mazeline cherche les traces du colonialisme français et de l'exotisme de la « perle d'Orient » dont la France se vantait et il semble presque déçu de ne pas en trouver dans les villes modernes vietnamiennes d'aujourd'hui. Néanmoins, même l'imaginaire à l'exotisation la plus refoulée, ne peut ne pas s'offusquer devant les histoires des tortures coloniales auxquelles le film laisse également place et devant une autre identification possible, celle avec son amie et coréalisatrice, qui a fui un pays ravagé par les conflits avec les forces occidentales. « Je ressens un certain malaise. Comme un sentiment de culpabilité. J'en veux à mon grand-père pour un crâne que la guerre a posé sur sa commode. J'en veux à mon pays pour une aventure dans laquelle il s'est leurré. J'en veux à mon occident pour son sentiment de supériorité. Mais je reste attaché à mon pays, je ne renie pas les miens. Je voudrais juste vivre en paix », conclut la voix off du cinéaste à la fin. Une véritable prise de position postcoloniale devrait-elle impliquer une désaffiliation qu'après plusieurs décennies les Français ne seraient pas prêts à assumer ? Partagée entre accusation et pardon, entre devoir de mémoire et mémoire manipulée, la culpabilité postcoloniale démontre la fragilité d'un discours interne à la nation, dont la mémoire collective doit intégrer à la fois la voix de ceux qui ont perpétué le colonialisme et la voix de ceux qui en ont payé les conséquences.



*Chroniques vietnamiennes* (Guillaume Mazeline, Thi Bach, 2005)

Le Vietnam est aussi au centre d'un autre documentaire, *Vietnam Paradiso* (2002), premier film de Julien Lahmi (qui ensuite s'est consacré notamment au cinéma expérimental de *mash-up*<sup>727</sup>), coréalisé avec Ali Benkirane. Il s'agit d'un film-journal sur le premier voyage de retour du réalisateur dans son pays d'origine maternelle, dans lequel la dimension postcoloniale n'est pas affrontée et où la recherche de l'origine se centre encore plus sur l'expérience du pays tel qu'il est de nos jours. Le cinéaste explique en voix off au début : « à 20 ans je me suis senti déraciné. J'ai soudain éprouvé le besoin d'aller voir de l'autre côté du miroir. Mais je ne souhaitais pas faire revivre le passé, en fouillant dans des caves poussiéreuses. Je veux rencontrer les vivants, le Vietnam d'aujourd'hui ». Cela se fait dans ce film à travers un projet monté par l'auteur, le Cyclo Ciné, qui amène lui et son équipe à parcourir le pays afin d'animer des ateliers de projection et de création de films d'animation à l'intérieur des orphelinats. L'œuvre alterne les films de famille de l'enfance du réalisateur et de la jeunesse de sa mère, les images en direct des ateliers et des déplacements dans le pays, la voix off qui ponctue les réflexions du récit et qui dans certaines séquences lit aussi les lettres qu'il envoie à sa mère pendant le voyage, ainsi qu'une confession en voix in du réalisateur dans des séquences en noir et blanc. Des lettres sont également lues en voix off pour raconter les échanges entre Lahmi et une étudiante vietnamienne rencontrée sur place et avec laquelle il s'instaure un rapport sentimental (c'est le seul documentaire de notre filmographie qui inclut une histoire d'amour née en cours de film). Cette digression romantique laisse comprendre que les Vietnamiens perçoivent l'auteur comme un Français, puisque la fille écrit à contrecœur dans les lettres que leur relation lui semble impossible à cause de « la différence entre un Européen et une Vietnamiennne », et parce que sa fuite avec un « homme étranger » serait mal vue. Dans *Vietnam Paradiso*, l'interaction avec la population locale ne procède pas dans le signe d'une récupération de la mémoire, mais dans l'optique d'un échange entre personnes qui expriment leur volonté d'accueil réciproque à partir d'un besoin. La métaphore de l'orphelin et de l'adoption est alors efficace pour montrer que la recherche d'une relation, y compris celle avec l'origine, ne peut se faire que dans la réciprocité et dans la complémentarité : « ma quête d'identité, mon histoire familiale me sont apparus très légers en égard des échanges avec ces enfants. Bizarrement, c'est comme si c'était eux qui nous avaient adoptés ».

Si les lettres ont une dimension transfrontalière indéniable (d' « objet transnational »), et une dimension archéologique remarquable lorsqu'il s'agit de se reconnecter avec les voix-je du passé, le réalisateur Farid Haroud commence par contre à chercher les traces de sa famille à partir d'un objet apparemment plus insignifiant : un mouchoir. Son film, *Le mouchoir de mon père* (2002), rend justice à une histoire souvent oubliée, celle des harkis algériens. Le cinéaste – aussi écrivain et journaliste –

---

<sup>727</sup> Technique qui consiste à créer des nouvelles œuvres audiovisuelles, telles qu'un clip ou une vidéo, à partir du recyclage des images d'archives, de films de famille, de matériel vidéo antérieur, ou de sons hétérogènes.



, avait déjà abordé le thème des enfants et petits-enfants des harkis dans son premier documentaire de 1998, *Fils d'harki*, mais dans *Le mouchoir de mon père* il plonge dans l'histoire autobiographique familiale, qui démarre par l'identité harki de son père. Une identité ambiguë et indéfinie, puisque la voix off de l'auteur entame son commentaire, sur l'image d'une ancienne photographie de son père, en décrivant ce dernier comme « nom et tête d'Algérien, uniforme de l'armée française », et soi-même comme « fils d'un paria, rejeté par l'Algérie, ignoré par la France ». Nous l'avons déjà mentionné brièvement dans le premier chapitre l'histoire des harkis : Algériens musulmans embauchés par l'armée française durant la Guerre d'Algérie pour faire face à l'insurrection algérienne. Après la guerre, les harkis ont été emprisonnés, torturés et exécutés par l'Algérie, et ceux qui ont fui et émigré en France, ont également été reniés et placés dans des camps isolés. Les harkis, étant au milieu des conflits internes qui ont mis en lutte Algériens contre Algériens, ont été le symbole d'une guerre fratricide, mais aussi d'un postcolonialisme français amnésique. « De cette histoire reste si peu, pourtant c'est la vie de ma famille » : comme d'habitude, le réalisateur n'a quasiment aucune trace et indice pour pouvoir mettre en place son enquête, et c'est là qu'intervient l'objet-passeur de la mémoire, l'objet de l'exil. Le mouchoir avait été brodé par son père en prison en Algérie, et reporte les prénoms de sa femme, de ses enfants, de ses parents, ainsi que la date d'emprisonnement, le 15 juillet 1962. Dans ce sens cet objet fonctionne comme rappel de l'absence (de sa famille) déjà pour le père en prison, et garde son aura à la fois traumatique et réconfortante, de présence-absence, jusqu'aux descendants, pour lesquels le mouchoir vient à incorporer par contre son créateur, le père. Dans le film, une sorte de séquence de *re-enactment* de la broderie du mouchoir (avec un très gros plan des mains qui reproduisent les gestes) apparaît à plusieurs reprises pour suivre l'exemple du père, mais le réalisateur affirme qu'il y dessinera une carte, « les grandes lignes d'un parcours entre mes deux pays, la France et l'Algérie. Si j'arrive à retracer le parcours de mon père, je retracerai en fait le parcours des harkis ». Le mouchoir devient le passeur non seulement entre le fils et le père, mais aussi entre l'histoire familiale et l'histoire collective de la communauté.

L'enquête historique et personnelle de Farid Haroud multiplie encore plus les points de vue par rapport à *Gros sur mon cœur*, et se fonde sur plusieurs sources. Nous trouvons d'abord les sources publiques : un bon nombre d'images d'archives tirés des actualités de l'époque qui, accompagnées par une deuxième voix off, féminine, en style reportage, fournissent les informations contextuelles et font avancer le récit historique. Ensuite, montées en parallèle, les sources privées. Premièrement, les témoignages de la famille de l'auteur – la mère, le frère et la sœur – qui reviennent « pour la première fois » sur leurs souvenirs de l'arrivée en France, de la période dans les camps (l'auteur est le fils cadet et n'a pas souvenir de cela), de ce que signifie être une famille harki, des discriminations subies, du sentiment d'abandon bilatéral et de mise à l'écart. La mère mentionne aussi la décision parentale de

ne pas transmettre ce trauma aux enfants, de « ne pas devoir les charger de ce poids », car « même si on vit avec une blessure dans le cœur, on la garde pour nous ». Ces entretiens familiaux sont réalisés de manière isolée, un par un, avec des plans fixes en intérieur sur fond noir et à l'éclairage classique, une mise en scène télévisuelle qui laisse transparaître le métier de journaliste de l'auteur. Deuxièmement, les témoignages des Français envoyés par le gouvernement dans la gestion de l'immigration des harkis et qui ont connu le père du réalisateur : un officier qui travaillait dans l'armée, le commandant du bateau qui a transporté les familles harkis en France, le gérant d'une caserne où les harkis ont dû rester longtemps, un employé de la Croix Rouge qui avait porté secours à ces « simples analphabètes ». De façon originale, le dispositif impose aux témoins une espèce de formule de reconnaissance et de pacte de vérité : en présence du mouchoir, chaque témoin déclare au début de son interview avoir bien connu à telle date et dans tel lieu « l'homme au mouchoir ». La dernière source d'information et couche discursive est naturellement représentée par la voix off de l'auteur, qui agit comme un collant entre les parties et fait avancer ses bilans personnels : « j'ai vécu aussi prisonnier d'un doute peu glorieux : mon père est-il un traître ou un héros ? Aux termes de mon enquête, je peux enfin dire qu'il est ni l'un ni l'autre et que s'il a fait un choix c'est celui de la survie. J'en sais suffisamment pour pouvoir te parler ». L'adresse à la deuxième personne du singulier introduit ainsi un dernier témoignage inattendu, celui de son père. Après 50 minutes de documentaire, un lent travelling horizontal révèle enfin le visage de ce vieil homme harki, mis en scène au bord d'une falaise. Lui aussi, comme les autres témoins, commence par l'attestation de vérité : « je suis Khelifa Haroud, c'est moi qui ai fait le mouchoir ».



*Le mouchoir de mon père (Farid Haroud, 2002)*

C'est depuis cet acte de matérialisation de la mémoire que son récit, en arabe, résume cette histoire de résistance : c'est un compagnon français de cellule qui a écrit les mots avec un stylo et, ensuite, le père les a brodés sur le mouchoir, car « ce mouchoir t'aide à ne pas perdre la mémoire ». Il parle des nombreux lieux de détention où il a été emprisonné, de son choix d'émigration à cause de l'impossibilité d'avoir un travail et de construire une famille en Algérie en tant que harki. Situé après tous les autres entretiens, les films d'archives et toutes les recherches du fils, ce témoignage acquiert alors le sens ultime d'attestation de vérité, à confirmer, par expérience personnelle, les traumatismes et les faits réels évoqués tout au long de l'enquête. *Le mouchoir de mon père* est en définitive construit sur ce besoin d'une attestation de vérité, et c'est ce qui le rend d'autant plus efficace pour parler de demande de reconnaissance. Cohérent avec son dispositif, Farid Haroud termine le film avec un travelling sur des photos imprimées (polaroid) des témoins avec le mouchoir, image qui, étant donnée la présence des figures institutionnelles françaises parmi les témoins, résonne comme un symbole de reconnaissance des harkis de la part de la France. Est-ce que cette image peut avoir une valeur de preuve ? Comme l'explique Plantinga, la photographie ne garantit pas en soi, de par son indexicalité, une force probante, mais il est certain que, sous certaines conditions, les photographies peuvent fournir des informations véridiques que nous voulons ou dont nous avons besoin<sup>728</sup>. Dans notre filmographie, les réalisateurs ne demandent pas aux images une valeur scientifique de preuve pour la loi, mais plutôt une valeur de preuve pour leur discours subjectif, fonctionnelle à la quête identitaire. Cette valeur subjective, cependant, n'empêche pas que, spécialement dans les documentaires sur le devoir de mémoire, la vérité historique puisse coïncider avec le discours personnel et avec le but politique : le film de Haroud se sert d'un mouchoir familial, d'ailleurs, pour faire dire publiquement à des témoins français 'complices' du gouvernement que la France a oublié les harkis.

La Guerre d'Algérie a été l'objet de représentations cinématographiques internationales (*La bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1967, par exemple), ainsi que de l'activisme d'un certain cinéma militant français (les documentaires de René Vautier par exemple), mais elle occupe une place forcément particulière dans la mémoire postcoloniale des documentaires autobiographiques diasporiques en France. Un autre film qui retrace l'histoire de la Guerre d'Algérie pour affronter la question de la reconnaissance des harkis est *Le choix de mon père* (2008), premier film de Rabah Zanoun. Nous avons déjà vu des cinéastes de la deuxième génération inclure leurs enfants dans le traitement du problème de la transmission identitaire, mais Rabah Zanoun est le premier qui fait de son identification au rôle paternel le prétexte principal de sa volonté de découvrir son origine familiale. « Aujourd'hui, parce-que je suis moi-même devenu père et que je ne veux plus vivre dans

---

<sup>728</sup> PLANTINGA Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, op.cit., p. 60-61.

le déni de mes racines algériennes, je peux et je veux comprendre comment mon père est devenu un harki » : l'auteur se sent enfin prêt pour enquêter sur les silences de son père, sur ses commentaires évasifs (il s'est toujours arrêté au « tu ne peux pas comprendre »). Même s'il avoue s'être « toujours senti Français », et n'avoir « jamais parlé kabyle », Zanoun sent le besoin de créer un pont générationnel entre son histoire personnelle et celle familiale : « je veux fouiller le passé de mon père, qui est aussi le mien ». Se rapprocher du père et de son origine signifie pour l'auteur une majeure compréhension de soi, et une meilleure capacité de construction de l'image de soi en tant que père, ayant une identité et une mémoire à transmettre à son enfant. Une réparation de la possibilité de transmission qui passe par le devoir de mémoire concernant l'histoire oubliée des harkis. Renforcé par des médias ajoutés en postproduction comme les images d'archives (INA) et les photos de famille, le récit autobiographique se libère avant tout en contact avec les lieux de la narration. L'auteur se fait guider par le père dans les quartiers parisiens où ce dernier a trahi le FLN – pour épargner la vie d'un homme qu'il était censé assassiner – et a dû s'enrôler dans l'armée française. La caméra suit – à travers le regard d'un opérateur – les balades des deux, et l'histoire se recompose dans les détails les plus personnels au gré des explications en direct du père. Il ne reste qu'à continuer cette remémoration dans le lieu-clé de cette histoire, l'Algérie, après 40 ans d'absence du père, et pour la première fois pour le réalisateur.

Cependant, ce voyage de retour conjoint s'avère empêché par les mêmes raisons historiques du manque de reconnaissance : l'Algérie refuse l'accès du vieux harki, les harkis ne sont pas les bienvenus à cause de leur haute trahison lors de la guerre, et, une fois arrivé à l'aéroport d'Alger, le père est obligé de rentrer en France. Comme le disent Corinne Maury et Philippe Rager, la frontière « est une matérialité dynamique et turbulente qui dialectise les tensions interétatiques, un isobare qui raconte en creux les échanges socioéconomiques et les mouvements migratoires du monde, dévoilant alors avec acuité la nature même des dispositifs de surveillance mis en place pour filtrer les candidats à la traversée »<sup>729</sup>. Le transnationalisme qui consigne l'émigré au réconfort de l'illusion de retour est effacé d'un coup par une conflictualité politique datant des années 1960. Ce traitement de terroriste vis-à-vis de son père après 40 ans donne à penser à l'auteur que « la réconciliation semble impossible ». Le rejet le met dans un état de confusion – « alors comment continuer ce film ? » (le montage garde réflexivement ces moments d'hésitation du tournage) –, mais renforce également l'exigence du devoir de mémoire et de justice envers les harkis. Le réalisateur choisit de rester en Algérie, et, aidé par la présence de sa mère et de son oncle, malgré l'entrave de nombreuses interdictions de filmer, réussit à visiter le village natal de son père, ainsi que certains lieux de

---

<sup>729</sup> MAURY Corinne, RAGER Philippe, « Introduction », *op.cit.*, p. 8.

détention des harkis. C'est pourtant au retour en France, dans la partie finale du film, que la 'mission' peut vraiment se compléter : dans une séquence où le documentaire démontre toute sa veine réflexive et métacinématographique, l'auteur montre les rushes prises en Algérie à son père, parce que lui seul peut guider ces images et cette narration. Par ses commentaires, le père fournit les éléments supplémentaires pour comprendre les séquences que nous venons de voir du tournage dans son village natal, avec ses vieux amis, près du figuier qu'il avait planté, ainsi que dans les lieux institutionnels où le fils n'a pu entrer. Cette séquence – où le moment de réception mis en scène correspond à un moment d'évolution narrative et au climax émotionnel de la réconciliation souhaitée – témoigne du besoin, pour le sujet diasporique, d'un passeur de l'origine, et, pour le documentariste, d'une participation active et complice des autres personnages. L'autoportrait et le portrait se fondent dans un seul mouvement dans ces récits diasporiques. À cause du double déni – français et algérien – des harkis, l'acceptation de l'origine de leurs descendants est à considérer comme un fait personnel, ancré dans l'histoire familiale et privée. Comme une appartenance communautaire et non pas nationale. Ni du côté de la France, ni du côté de l'Algérie, les fils d'harkis doivent prendre une position relativement apatride afin de pouvoir revendiquer une filiation identitaire.

Le déracinement des harkis peut pousser les descendants à revenir sur le passé du trauma, sur les causes des silences qui pèsent encore sur un héritage difficile. Ces thèmes sont abordés aussi par la dernière œuvre qui concerne la mémoire et l'identité harki, *Le chant des invisibles* (2009), premier et unique film de Mammour Benranou. Il s'agit d'une vidéo expérimentale, autoproduite, de 30 minutes et en noir et blanc, qui constitue la deuxième version du précédent *Aux temps du silence* (2006), qui était simplement plus long de quelques minutes et en couleur. Plutôt que la métaphore du « silence », Benranou a donc choisi finalement celle de l'« invisibilité », mais la référence est toujours faite à la mémoire 'ingrate' liée aux harkis, oubliée par toutes les parts concernées, sauf par les familles impliquées. Le retour au passé et l'assimilation du trauma sont véhiculés dans le film par l'image-souvenir de la caméra Super-8 que l'auteur utilisait quand il était petit, une image qui lui permet de mettre en dialogue le « silence » de la pellicule de l'enfance au « silence » de sa famille dans le camp de détention. « Je me souviens d'une petite caméra Super-8. J'avais 9 ans. Un cadeau offert par l'usine où travaillait mon père. Je filmais tous les jours...ou presque. Sans bobine. Je me souviens du son qui faisait le moteur de la caméra. J'aimais bien ! Cela me donnait l'impression de vivre dans un film muet », commence la voix off à la première personne. L'œuvre garde alors ce silence de la pellicule pour simuler les « films muets » familiaux, le silence de la représentation de l'enfance correspondant à celui de l'effacement de la mémoire et des images du camp. Par contraste, le son off fait émerger des bruits isolés qui viennent à submerger les silences du passé : celui du moteur de la caméra, celui de l'oud arabe, celui des coups de feu, mais aussi de la prière, du chant et des voix des femmes. Cet

univers sonore qui reproduit les sensations de l'enfance liées à l'héritage familial harki, résonne sur un montage émotionnel alternant des médias différents, tels que les films de famille en Super-8 mentionnés, les photographies de famille, et les images d'archives sur la Guerre d'Algérie. Une archéologie de l'origine qui remet en lumière l'emprisonnement des harkis et à travers laquelle le passé traumatique crée une suture avec la prise de conscience privée de l'appartenance communautaire de l'auteur : « identité meurtrière... fils d'harki... je déteste ce nom », répète plusieurs fois la voix off. Les images du passé communiquent avec celles du présent (il emploie de nombreux fondus enchaînés et des surimpressions), car une vidéo actuelle montre le réalisateur dans un train, des très gros plans de ses yeux, qui mettent en avant sa volonté de témoignage et de récupération des images manquantes. Les enfants d'harkis sont comme ancrés dans cette passerelle entre les vivants et les morts, le monde visible et le monde invisible, la visite au camp constitue une manière de parcourir cette mémoire familiale qui laisse encore des traces sur sa conscience d'héritier. Afin de se réapproprier la transmission culturelle, son retour à l'enfance passe par des images d'enfants assistant à une cérémonie où domine le chant des anciens, mais aussi par des scènes domestiques, où, avec une caméra épaule, il filme les femmes dans la cuisine, qui dans ses souvenirs ont toujours été « les gardiennes du temps passé ». Il est ainsi important de comprendre que l'effort de remémoration et du montage conséquent des images du passé s'élabore à partir de la conscience actuelle de la continuité et de la descendance, de la souffrance mais aussi de la responsabilité de s'adresser à son Je enfantin pour lui dire d' « écouter le silence du peuple en exil », et redevenir « une ombre dans le monde des invisibles ». À travers la fragmentation visuelle – visible/invisible – et sonore – silence/voix isolées – des sources utilisées pour l'autoportrait, ainsi que par l'effet film de famille de ses images du passé et du présent, Benranou fait de son cinéma « muet » un important témoignage public sur le devoir de mémoire de sa communauté d'origine.



*Le chant des invisibles (Mammar Benranou, 2009)*

Dans l'interaction constante entre mémoire et oubli, la mémoire familiale est « le présent d'un passé, gardienne des souvenirs de l'enfance et servante zélée des désirs, des intérêts, mais aussi des revendications et des regrets d'aujourd'hui », selon Anne Muxel<sup>730</sup>. L'étude de cette sociologue est très éclairante par rapport à la dualité entre parenté/affiliation/extériorité et individualité/personnalisation/intériorité<sup>731</sup>. Le sujet reconstruit les fragments épars et kaléidoscopiques de la mémoire familiale afin de recomposer son histoire personnelle, en contribuant ainsi à la continuité transgénérationnelle et au renouvellement de la mémoire historique. Entre différenciation et attachement, l'individu exprime ce besoin d'animer son identité narrative par cette imagerie de l'origine, dont font partie le « repérage topographique » (ancrage territorialisé), l'« intériorité constitutive de la personnalité » (ancrage identitaire), l'« appartenance à une histoire commune qui fait lien » (ancrage mémoriel)<sup>732</sup>. Selon Muxel, étant donné « l'extrême spécificité individuelle de l'énonciation d'un souvenir et de sa remémoration »<sup>733</sup>, il y a inévitablement une grande composante de mise en scène dans la recomposition du souvenir qui se transfère et accentue dans l'énonciation. L'archéologie de l'origine est un processus de remémoration qui, dans notre filmographie, ne peut se construire qu'à travers à la fois une mise en récit subjective et une adhésion aux codes documentaires. Nous pouvons remarquer que dans l'autoportrait de Benranou, l'énonciation documentaire de la mémoire joue explicitement avec ces effets d'apparition et disparition d'images, de croisement et superposition temporelle, une mise en scène qui, grâce à un montage conscient, tente de réadapter un inconscient mental et privé. Comme tous les films le donnent à voir, la mémoire familiale intervient dans une négociation personnelle entre reconstruction historique et fabrication intime de sens : selon Muxel, « il y a du roman en elle. Une fiction vraie à travers laquelle l'individu, mobilisant son passé, se donne du sens. Cela plus ou moins volontairement et bien entendu plus ou moins consciemment, mais l'inconscient est aussi un fécond romancier »<sup>734</sup>. Observons alors quelles fonctions principales la sociologue attribue à la mémoire familiale<sup>735</sup> :

- Une fonction de transmission, s'inscrivant dans la continuité d'une histoire familiale et s'attachant à en perpétuer les particularismes.
- Une fonction de reviviscence, liée à l'expérience affective et au vécu personnel.
- Une fonction de réflexivité, tournée vers une évaluation critique de sa destinée.

---

<sup>730</sup> MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, op.cit., p. 7.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 13.

Le besoin de transmettre la mémoire familiale s'organise à partir du désir de restituer l'ensemble des liens symboliques et généalogiques de l'appartenance à un Nous correspondant à une mythologie collective : « l'affiliation est désignée par la reconnaissance d'une inscription générationnelle, dans le temps long de l'existence d'un groupe familial et par la volonté de perpétuation d'un certain nombre d'attributs d'une identité propre à celui-ci »<sup>736</sup>. Pour nos réalisateurs, le défi est aussi celui d'identifier ces attributs identitaires, et souvent le désir de les trouver précède la conscience de son inscription individuelle dans un sillage commun, aidée par les témoignages des passeurs de l'origine qui dirigent l'intention documentaire. Dans notre filmographie, la recherche de l'origine se lie avant tout à ce que Muxel appelle une « mémoire archéologique », qui « situe le sujet dans la profondeur généalogique et dans le contexte historique d'une histoire familiale. Elle s'énonce comme un récit des origines. Le travail de cette mémoire répond à une question : d'où vient-on ? La temporalité de cette mémoire inscrit l'individu dans un espace antérieur à son existence propre »<sup>737</sup>. La postmémoire, comme nous venons de le voir pour les héritages traumatiques, signe un certain « déterminisme » dans la trajectoire du sujet, que ce dernier peut éventuellement remettre en question et recadrer par ses exigences actuelles. Les descendants d'immigrés ont une tendance plus probable à vouloir entamer ce travail archéologique vers un passé à intégrer dans leur propre identité, à cause de leur position d'entre-deux qui les pousse à devoir interroger leurs appartenances multiples, comprendre leurs signes d'identité/altérité vis-à-vis de ces dernières, et s'inscrire dans le passé diasporique pour mieux se définir dans le présent et transmettre plus consciemment aux nouvelles générations. La mémoire familiale est en même temps culturelle – la « mémoire référentielle » comme ensemble des signes, expériences, valeurs, références et croyances qui ont été héritées et assimilées auparavant – et affective – la « mémoire rituelle » comme forme de sacralisation et « fétichisation » du vécu ensemble, qui donne une « âme » au groupe par l'évocation de tout ce qui ramène au partage intime et émotionnel et « organise un véritable folklore familial »<sup>738</sup>. En outre, si dans la transmission il est fondamental de lutter contre l'oubli, il est pourtant impossible de transmettre sans opérer une sélection, un écartement et une transformation de la mémoire, qui fait donc un tri, par l'intervention plus ou moins consciente de l'oubli, des éléments à garder ou à éloigner (comme dans *Les funérailles de mon père*). L'héritage n'est pas toujours porteur de fierté, mais aussi de douleur, de blessures qui contaminent l'histoire présente, et d'une diversité lourde à porter, qui peut frustrer et faire éloigner l'héritier. Dans ce processus, Muxel y voit « la dialectique paradoxale de l'impératif de transmission : transmettre pour durer, mais aussi s'adapter pour durer. La

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 17-19.



transmission familiale n'est jamais une reproduction à l'identique. (...) Pour transmettre, il faut être capable tout autant de se souvenir que d'oublier »<sup>739</sup>.

La deuxième fonction décrite par Muxel, celle de reviviscence, est moins attachée à l'extériorité collective et archéologique de la transmission, et plus à la remémoration intime et « égocentrée », mais existant dans un réseau de relations et d'échanges, d'images et d'émotions. Se rappeler signifie revivre le passé, avec toutes les connotations émotionnelles qui en dérivent et toute la dimension visuelle de l'image-souvenir, qui réapparaît afin de « ressentir à nouveau »<sup>740</sup>. La reviviscence établit alors des liens multi-temporels, tenus ensemble par leur continuité due au fait que les émotions restent encore vives et intenses à chaque fois qu'elles sont évoquées : « le souvenir devient alors garant d'éternité »<sup>741</sup>, écrit Muxel, et ce n'est pas sans convoquer la mémoire involontaire de Proust. La contribution de l'oubli pour la reviviscence est celle d'être un moyen de sauvegarde. C'est le cas de tous les exemples des traumatismes qui sont refoulés comme mécanisme de protection, un savoir qui se sédimente dans l'inconscient et qui invite à l'oubli pour favoriser la sauvegarde d'une stabilité personnelle. Les silences des migrants jalonnent les récits des familles diasporiques et s'amplifient entre les murs de leurs maisons, où le refoulement des traumatismes est une règle de survie. Si la fonction de transmission est associable à la motivation de base – reconstruire le passé pour se l'appropriier et le transmettre – énoncée dès le début des films, et celle de reviviscence est présente notamment dans le recueil des témoignages, des archives, et dans les souvenirs qui guident le voyage de retour, la troisième fonction, celle réflexive, représente le fil qui conduit le discours à son bilan final. Il s'agit du mode de lecture le plus intellectualisé et rationalisé, qui essaie de tirer de la mémoire une évaluation critique, une prise de conscience, un bilan provisoire. Le regard rétrospectif adopté pour recomposer les souvenirs nécessite ainsi une projection non pas inconsciente mais consciente vers l'avant : la réflexivité comporte une négociation et une interprétation des éléments trouvés dans le passé pour en faire une leçon pour l'avenir<sup>742</sup>. Le bilan induit par la fonction réflexive peut amener vers un affranchissement majeur du Je vis-à-vis d'une mémoire familiale « encombrante » et d'un Nous normatif (les exemples des films sur le refus de l'origine qui terminent par la réaffirmation de l'appartenance à la France), ou bien vers une perspective réconciliatrice qui privilégie la « reconnaissance d'une dette » envers la famille<sup>743</sup>. Dans ce chapitre, les documentaires analysés partent tous d'une reviviscence impossible ou empêchée – des ancêtres inconnus, un oubli

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 36.

de sauvegarde – afin de construire une transmission de la mémoire familiale à travers un bilan qui valorise la reconnaissance de cette dette historique, au niveau privé et public.

Après avoir observé ces fonctions mémorielles dans les films concernant les minorités vietnamiennes, antillaises et harki, nous allons conclure ce chapitre avec les documentaires autobiographiques diasporiques qui ont traité en France d'un autre groupe postcolonial : les pieds noirs. Le terme pied noir dénomme les Européens – une grande majorité française (avec une minorité juive), mais aussi des groupes d'origine notamment espagnole, puis italienne, et maltaise – qui ont vécu en Algérie (sur la côte entre Alger et Oran) pendant toute la période coloniale. En tant que communauté d'origine algérienne, mais de nationalité française et de descendance européenne, les pieds noirs sont un exemple intéressant pour observer la distinction entre appartenance identitaire et nationalité. En plus, en tant que groupe qui a pour la grande majorité été « rapatrié » en France à la fin de la Guerre d'Algérie, il constitue une communauté de mémoire ayant un point de vue idéologique partagé sur les relations (post)coloniales. Entre ceux qui ont appuyé l'Algérie française, ceux qui ont milité pour l'indépendance algérienne, ceux qui voulaient répartir le territoire algérien et les descendants qui formulent des revendications postcoloniales, les pieds noirs représentent des sujets diasporiques qui ont un rapport particulièrement contrasté avec leur passé. L'entre-deux de la première génération découle de l'image propre à la colonie : une société où les « colonisateurs » n'étaient pas seulement les officiers et les représentants du pouvoir, mais aussi les habitants qui, tout en vivant dans une division nette de race et de culture entre Européens et Algériens musulmans, avaient développé naturellement des formes d'ancrages au pays où ils étaient nés. Dans ce sens, les pieds noirs témoignent d'une approche coloniale quasiment 'inconsciente', dérivant d'un état de choses apparemment 'normal', c'est-à-dire la hiérarchisation de l'Algérie française. Cet entre-deux – ni Français de métropole, ni Algérien musulman – n'a pas facilité une transmission claire de cette origine fantasmée, d'autant plus que le rapatriement a été également vécu comme un exil. Passons alors en revue quatre œuvres qui montrent comment les descendants pieds noirs ont interrogé leur mémoire familiale afin de comprendre un héritage identitaire parmi les plus ambivalents, ainsi qu'un morceau d'histoire coloniale souvent passé sous silence.

Dans le court-métrage de Simon Serna, *Or Oran* (2016), documentaire étudiant réalisé dans le cadre de la formation de La Femis, le réalisateur cherche la mémoire de l'origine dans les mains de sa grand-mère. « Ses douces mains blanches qui ne disent pas ses pieds noirs. Sur son lit d'hôpital, je les serre. Pour essayer de penser encore une fois à ce pays fantasmé qu'elle m'a transmis, à cet eldorado construit dans la mémoire pied noir : l'Algérie française », la voix off, intime et poétique, fait tout de suite référence au pays colonial comme un fantasme. Avec un plan en plongée sur un lit d'hôpital en France, au ralenti, la caméra restreint son point de vue sur les

maines de la femme malade, métonymie de son corps mourant, trace de ce qu'il reste des racines familiales, passeur de la mémoire. Muxel intègre la mémoire du corps dans les marqueurs identitaires qui signent ce qui a de commun à l'intérieur de la famille – un « corps de famille », un « corps mimesis »<sup>744</sup> – et de différent par rapport à l'extérieur du groupe. Le corps d'un membre familial est la manifestation d'une reconnaissance mutuelle et d'une identification à une image ressemblante, car sa présence est présence de l'histoire, une histoire unique mais transmissible : « le corps dit une histoire, son histoire incorporée. Il montre la force, la souffrance, les pleins et les manques, l'aisance mais aussi la honte, le plaisir tout autant que la douleur. Se souvenir dans son corps c'est retrouver les péripéties de cette histoire, retrouver les contours d'une empreinte », explique Muxel<sup>745</sup>. En particulier, le thème de la maladie et de la mort suscite également un besoin de récupération de la mémoire, d'hommage aux ancêtres, et de bilan « réflexif » sur nos liens avec les proches. L'archéologie de l'origine peut débiter de la blancheur des mains de la grand-mère du réalisateur afin de retrouver des couches temporelles plus anciennes, qui témoignent de l'histoire de l'immigration en France. À partir du lit d'hôpital, l'esprit peut voyager dans le temps et dans l'espace, à Oran, où elle enseignait et où elle n'est plus rentrée depuis qu'elle a été rapatriée en France après la Guerre d'Algérie. « Tu quittes l'Algérie et commence pour toi ce souvenir insouvenable qui ne te quittera plus. Tu choisis de ne jamais y retourner pour garder intacte l'unique chose possible : la mémoire », « mais si l'Algérie française n'existe pas, où est ta mémoire ? », continue la voix off. Ces gros plans des mains – serrés par d'autres mains qui entrent dans le champ – sont alors alternés et parfois superposés à des plans larges de la mer, de la côte algérienne. Mais la caméra ne dépasse pas cette frontière, la mémoire coloniale des pieds noirs n'a plus de lieu où s'ancrer, l'esprit qui voyage trouve une résistance de l'histoire. Comme la Yougoslavie d'*Avec Ivan*, l'Algérie française est désormais inexistante, ensevelie dans un passé qui a subi des transformations trop radicales. Pour le pied noir c'est donc une origine irrécupérable : l'auteur s'interroge sur son lien vers cette histoire familiale d'où il est « censé couler » (et où il n'est jamais allé, fait comprendre la voix off), mais sait bien qu'un voyage vers l'Algérie d'aujourd'hui, postcoloniale, ne pourrait pas vraiment être un voyage de retour vers le pays de sa grand-mère.

Un autre court-métrage documentaire de La Femis (mais plus long que le précédent, 25 minutes au lieu des 7 minutes d'*Or Oran*) réalisé par un descendant des pieds noirs (de la deuxième génération au lieu de la troisième génération de Serna), est *Mère Patrie* (2004), d'Albertine Lastera. Il s'agit d'un portrait de la mère de la réalisatrice, qui, interviewée dans sa maison, raconte le moment où elle a dû quitter l'Algérie, la douleur de l'émigration, la solitude de l'arrivée en France et une

---

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 116.

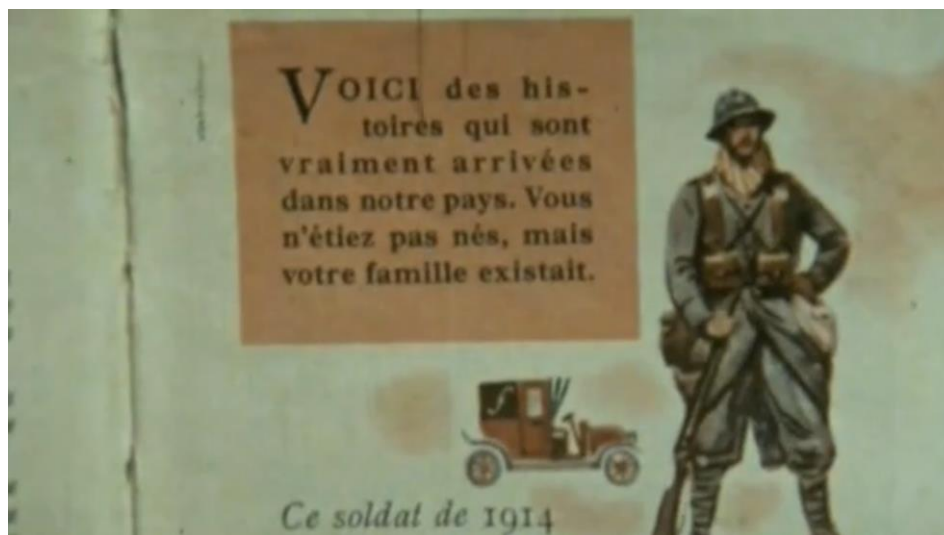
intégration qui « profondément » ne « s'est jamais faite » et est toujours restée un « mythe ». Ce récit personnel est intégré à un montage d'images d'archives sur le colonialisme français, sur Alger et sur les Algériens tels qu'ils étaient décrits par les médias français – la « race algérienne » –, sur le FLN et l'indépendance après la guerre. Une image de conquête, de fascination exotique, de domination de l'altérité est véhiculée par ces archives de l'Histoire officielle française. Au temps de la guerre, la mère était une petite fille et c'est à cette 'inconscience' enfantine que le film se confronte. La mère traite de la relation ambivalente due à son déracinement, car elle garde un attachement émotionnel très fort envers son pays d'origine et à son identité pied noir, mais cela est en contraste avec certaines positions patriotiques des pieds noirs qui pensent que les Algériens ont volé les terres des Français et qui maintenant se rapprochent du Front National. La reviviscence affective de l'émigrée évoquant les souvenirs de son enfance dans la Méditerranée ainsi que ses tentatives déclarés de venir en contact avec les Algériens de France, démontre ce qu'il a été appelé la « piednoiritude » ou « nostalgie » (nostalgie de l'Algérie française) de la communauté pied noir rapatriée<sup>746</sup>. La mémoire de la mère de la cinéaste témoigne d'une 'naturalisation' de l'idée de colonie : « nous pieds noirs on pensait que l'Algérie était la France, on n'avait pas une petite idée qu'on pouvait être des colonisateurs », avoue la mère. La remémoration du passé ne peut que se faire au présent, dans un temps où la conscience postcoloniale invite les témoins à reformuler leur discours personnel et historique, et à détourner leur regard rétrospectif de l'ancienne et 'naturelle' idéologie colonialiste.

Cette conscience postcoloniale est le point de départ d'*Ici là-bas* (1988), qui est chronologiquement l'un des premiers films de notre filmographie, et qui est le deuxième film de Dominique Cabrera, réalisatrice qui a une place de premier ordre dans le documentaire autobiographique en France, notamment connue pour ses journaux intimes. *Ici là-bas* est un court-métrage de 13 minutes, filmé en noir et blanc et en 16 mm, autoproduit, qui présente le point de vue de la deuxième génération (ou « 1.5 » étant donné que la réalisatrice est arrivée en France à l'âge de 5 ans) sur le passé de sa famille pied noir. La jeune Cabrera, qui en 1988 avait 25 ans, revient sur l'origine de ses parents et questionne les ambiguïtés de sa descendance : comment accepter une identité et une appartenance liées à la mémoire des colonisateurs et à la connivence implicite avec leurs violences ? Le film, tourné entièrement dans la maison familiale du Val de Loire, commence par une identification involontaire de la réalisatrice avec sa mère, avec un plan – répété presque deux fois de suite – où cette dernière entre par la porte avec une tarte d'anniversaire et dit à sa fille en regardant la caméra : « tu vois ? Tu as aujourd'hui l'âge que j'avais quand j'ai quitté l'Algérie ». L'ancrage identitaire avec l'Algérie est alimenté par une mémoire sensorielle – « en fermant les yeux

---

<sup>746</sup> RIPOLL Hubert, *Mémoire de là-bas*, op.cit., p. 21.

l'odeur des champs d'orangers me revient » dit au début la voix off de l'autrice – et par une mémoire visuelle – la caméra montre une photo d'Oran accrochée au mur de la maison. Être quelque part, chez soi, mais se sentir parfois encore ailleurs, dans un autre chez soi : « chez nous, je me demande si c'est en France ou là-bas, en Algérie ». Cependant, cet autre chez soi, ce « là-bas », sombre dans une incertitude historique et identitaire. La réalisatrice explique qu'elle a essayé de trouver des informations sur l'Algérie dans les livres, mais elle montre à l'écran qu'un livre illustré français, perpétuant le récit national dans l'adresse aux nouveaux enfants, ne propose que l'éloge de l'intervention militaire de la République dans la colonie : « ce soldat de 1914 est peut-être votre grand-père », récite un texte à côté de l'image d'un soldat. Est-ce qu'il faut vraiment inscrire sa propre histoire dans celle du colonialisme français qui faisait de l'Algérie l'une des régions hors-métropole ? Sur l'image de ses mains qui tiennent une carte géographique recoupée en papier avec les régions françaises, la voix off de la cinéaste esquisse un premier bilan : si les Français ont occupé l'Algérie de 1830 à 1962, « alors je pourrais dire sans hésiter que je suis née en France, parce qu'à la date de ma naissance, l'Algérie c'était la France. Mais ça ne marche pas ». Qu'est-ce qui ne marche pas ?



Ici là-bas (Dominique Cabrera, 1988)

N'ayant pas une longue expérience directe, Cabrera s'adresse à ses parents pieds noirs afin de connaître l'Algérie coloniale représentant son origine. Sur un plan fixe de ses parents face à la caméra, elle se dit « pétrifiée » : « est-ce que je peux leur demander : est-ce que vous vous êtes battus contre les arabes ? Est-ce que vous avez tué quelqu'un ? ». Cette confession faite en voix off comme un *a parte* qui implique les spectateurs sur le jugement d'une situation présente sur scène (ou dans le champ), est son début d'aveu concernant les doutes identitaires des descendants des pieds noirs. Des doutes basés sur l'ambiguïté morale et politique des Français d'Algérie, qui, sans contester le pouvoir en place, se rendaient implicitement complices des violences de l'armée, des tortures subies par les civils arabes. Des doutes qui se transforment en accusation envers ses parents : « pourquoi vous

n'avez rien compris ? », pourquoi ne pas admettre qu'ils étaient du mauvais côté ? L'entretien avec la mère, d'abord dans le jardin, puis dans sa chambre (mais sans voix hors-champ, à l'inverse de ses films suivants, qui sont plus clairement des journaux), exprime justement cette ambiguïté des pieds noirs. La mère parle d'une société clairement divisée entre la communauté européenne et la communauté arabe. Au début elle explique que le mot « raciste » n'est pas applicable au contexte de l'Algérie française, parce que même si « on ne souhaitait pas un mélange de race », « on s'entendait bien avec nos voisins ». Mais ensuite elle se corrige : « il y avait cette distance qui était nette et qu'on ne voulait pas franchir, et si c'est ça être raciste, c'est vrai qu'on était racistes ». Comme nous l'avons clarifié dans le deuxième chapitre, c'est la construction de la distance qui cause toute posture discriminante et raciste. La justification que la mère ajoute par la suite concerne, comme dans *Mère Patrie*, la 'naturalisation' du colonialisme : l'histoire s'écrit après-coup, dans le présent « on vit la vie de tous les jours », « on ne pensait pas être dans une colonie ». La violence existe lorsqu'on la nomme, lorsqu'il y a quelqu'un qui sait la reconnaître et la dénoncer. Le colonialisme est devenu synonyme de violence principalement *a posteriori*, lorsque la décolonisation a amené les sociétés à incorporer une conscience postcoloniale et donc un regard retrospectif différent. Celui revendiqué par la génération de Cabrera, par exemple. Un plan large frontal des parents assis sur le canapé du salon laisse apparaître d'abord des flammes à l'intérieur de la pièce, puis en bruit de fond, en off, les cris des femmes algériennes, le hurlement de la torture de l'occupation coloniale, un passé qui résonne encore dans la maison familiale française.

Cette représentation visuelle et sonore de la violence coloniale constitue un rappel non seulement de l'accusation postcoloniale aux parents pieds noirs, mais aussi de la culpabilité de l'héritage de cette mémoire, à cause de la filiation à la diaspora familiale. La tentative d'une désaffiliation est freinée par l'identification personnelle avec les parents (et par leur implication 'involontaire' au colonialisme), même si cette partie de la transmission identitaire n'est pas souhaitée. Sur ce plan des parents dans le salon, la voix off avoue qu'elle regarde ces visages qu'elle connaît depuis toujours, qu'il s'agit de ce qu'elle connaît le mieux dans le monde, qu'elle est inévitablement « le produit de ces visages, de ces corps, de cette histoire ». Nous remarquons comment dans le discours autobiographique, le Je, même en situation de conflit, ne peut pas éviter de s'intégrer dans « le corps de famille », quitte à expliquer pendant tout le film les raisons de ses négociations identitaires. La séquence finale ouvre effectivement un espace de confrontation transgénérationnelle et de relativisme dans la considération de l'histoire et de la contre-histoire, grâce à une conversation en voiture avec la sœur. Cette dernière affirme que, même si « ce n'est pas une histoire dont on peut être vraiment fiers », elle ne se sent pas « d'assumer la culpabilité des pieds noirs », car elles ne peuvent pas reprocher à leurs parents d'avoir fait comme presque tous les autres Français d'Algérie,

de ne pas avoir lutté contre la libération et de ne pas avoir été des « héros ». Les pieds noirs ont leur part de responsabilité dans le colonialisme et dans la guerre, mais ce sont « à la fois des oppresseurs et des opprimés », d'abord colonisateurs et puis exilés, en regret constant d'un « paradis perdu », dit la sœur. Selon elle, ils ont été des parties passives d'une histoire plus complexe, de laquelle ils n'ont finalement pas tirés autant d'avantage. C'est alors la condition-même de sujet diasporique, attribuable aux pieds noirs et partagée avec les autres Algériens (musulmans), qui semble réhabiliter la mémoire de la communauté et de la famille.

Quel est donc le pas successif pour une réalisatrice à la recherche de son origine ? Quatre ans après *Ici là-bas*, Dominique Cabrera réalise un autre documentaire autobiographique, *Rester là-bas* (1992), dans lequel l'autrice se rend directement dans ce « là-bas » mythique, l'Algérie. Nous avons dit que le voyage de retour dans le pays d'origine familiale – l'Algérie française – est techniquement impossible pour les descendants de pieds noirs (et cela est effectivement valable pour n'importe quel voyage de retour après des années d'absence, à cause des transformations inévitables du pays, comme nous le verrons notamment dans le prochain chapitre). Nous devons néanmoins notifier que Cabrera filme son voyage de retour, mais elle le fait moins dans le but de chercher ce qu'il reste des traces familiales que de reconstituer l'autre part de la mémoire collective et communautaire : les pieds noirs qui n'ont pas suivi la diaspora et qui ont décidé de rester en Algérie. Le documentaire s'ouvre sur le souvenir de l'arrivée familiale en France (donc la contrepartie diasporique), évoqué par un film de famille dans lequel la réalisatrice enfant et sa sœur jouent pour la première fois dans la neige. En sous-fond sonore, on entend une berceuse chantée en français, le bruit du vent, et la voix off d'introduction qui rappelle l'émigration : « nous les enfants, on est impuissant contre l'exil et contre le froid, contre tout ce qu'on ne comprend pas. Les adultes étaient devenus faibles, friables, chassés du paradis ». L'expression « rester là-bas » pourrait se référer alors également à cette permanence mentale et affective des émigrés dans le pays d'origine, mais la séquence suivante nous fait comprendre qu'il s'agit bien de vérifier ce « paradis perdu ». L'autrice filme les rues d'Alger depuis une voiture, avec sa caméra 16 mm portée à l'épaule, et communique au spectateur son étrangeté : « je suis dans le pays où mes parents ne reviendront pas », « je ne reconnais rien, je ne retourne pas chez moi, je ne suis pas émue. Une ville étrangère... ». Ainsi, son objectif est une réappropriation alternative de l'origine : ses passeurs ne sont pas ses parents – dont le récit colonial a provoqué une volonté de désaffiliation dans *Ici là-bas* –, mais la minorité de la communauté pied noir qui a continué sa vie en Algérie, et qui peut ressusciter une envie d'affiliation. Le film construit un réseau de témoignages de descendants de pieds noirs qui finalement seront dénommés « cousins » par la réalisatrice, en soulignant le besoin de nouer des communautés affectives. Avec sa caméra épaule, Cabrera discute avec un jeune homme et son père des bouleversements des années 1960 et du fait

d'être « fille de pieds noirs », avec une jeune fille de la volonté ou pas de la part de la nouvelle génération de rester en Algérie et d'être perçue comme une Algérienne, avec une femme des horreurs de la guerre et de l'exigence de prendre la nationalité algérienne pour « mettre une frontière entre ces crimes et moi ». Toutes ces discussions, et particulièrement cette dernière – la culpabilité morale de l'héritage, « tracer une ligne entre le juste et l'injuste » – font remonter à la surface la question hypothétique fatidique du sujet diasporique : « et si j'étais restée ? Et si j'étais comme eux ? Algérienne d'origine européenne ? ». Ces nouveaux rapports permis par le voyage, ces nouvelles complicités instaurées, constituent une prise de conscience pour Cabrera : son origine pied noir n'est pas tout à fait limitable à la complicité avec le colonialisme, et, en outre, un retour en Algérie, dans l'Algérie postindépendance et pas exactement celle de la « nostalgérie », est encore envisageable. Une réconciliation totalement aboutie ? Peut-être, mais, comme pour les autres sujets diasporiques, il est déjà trop tard. Le bilan réflexif de la voix off de l'autrice, sur un plan final de l'autoroute, décrète un retour impossible : même si elle a pensé pendant un instant « pouvoir changer de place », finalement la distance demeure, « je suis ce que je suis. Quelqu'un à qui l'Algérie manque. Qui a manqué l'Algérie ». Chercher l'origine perdue peut aider à l'acceptation de soi, mais ne peut pas transformer l'hypothèse du « paradis perdu » en réalité.



## CHAPITRE II

### Le présent du passé : retour dans les lieux de mémoire



*Mare Mater* (Patrick Zachmann, 2013)

## 2.1 La conscience de la distance : le retour entre nostalgie et critique

Le futur vient du passé<sup>747</sup>.

Le passé ne meurt jamais. En fait, il n'est même pas passé<sup>748</sup>.

Nous concluons cette deuxième partie analytique dédiée à la mémoire avec un chapitre plus bref, qui se détache de la postmémoire liée à l'héritage communautaire, pour discuter d'un dernier groupe d'œuvres des documentaires autobiographiques diasporiques en France qui traite du lieu d'origine à partir de la relation entre la situation présente trouvée par le sujet dans son voyage de retour et les souvenirs du passé ancrés dans sa mémoire. Dans ces œuvres, il n'est plus question d'invention de l'origine et de vérification de l'image transmise par la mémoire familiale, mais d'un regard critique, et pour autant nostalgique, porté sur l'histoire du pays d'origine, à cheval entre le passé qui a précédé l'émigration et le présent qui voit l'émigré retourner dans un territoire transformé. Il s'agit donc de films réalisés par la première génération – faite exception pour les deux derniers, tournés par les descendants –, une génération qui redécouvre après des années d'absence son lieu natal et se confronte avec les personnes et les problèmes laissés derrière elle. Dans tous les cas, les réalisateurs font face en effet à une situation de crise, qui ne se situe plus seulement dans leurs doutes intérieurs et dans leur possible reconstitution identitaire, mais aussi, et avec encore plus d'emphase, dans l'histoire collective de tout le pays. Une histoire caractérisée par la guerre, les conflits, ou par des graves problèmes internes, qui ont lieu au moment du film ou qui constituent un passé récent et bien visible. Le discours mémoriel, cette fois-ci, ne sert alors pas à faire émerger une revendication communautaire vis-à-vis d'une politique transnationale, ou à tenter de réparer à une absence de transmission familiale. Ce que le réalisateur prend en compte ici est avant tout sa propre absence, avec le recul que des années d'émigration ont forcément matérialisé dans un regard qui pose des questions différentes à partir d'une autre position relationnelle. Enchevêtrant le présent et le passé, c'est la transformation du sujet diasporique et celle de son lieu d'origine que ces derniers documentaires mettent en avant. Nous allons procéder à l'analyse d'abord des films dans lesquels les cinéastes retournent dans leur pays afin de rendre compte de la situation présente de ce dernier, ensuite de ceux où le focus principal est représenté par les souvenirs de la guerre, et, en conclusion, de ceux qui se concentrent sur un voyage au cœur d'un territoire encore en conflit. Cette partie finale de l'analyse du corpus nous permettra de terminer le parcours filmique autobiographique du sujet diasporique en France, qui de l'individu s'est élargi au fil des chapitres aux collectifs – la famille, les

---

<sup>747</sup> Réplique d'un griot dans *Niaye* (Ousmane Sembène, 1964).

<sup>748</sup> FAULKNER William cité par STHOFF Simone, *Performing the Archive : The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Atropos Press, New York, 2009, p. 177.

liens de transmission, les communautés d'appartenance, le pays d'origine – en mettant toujours au centre de ses préoccupations les lieux de sa mémoire personnelle et familiale.

Selon la définition de Pierre Nora, les lieux de mémoire surgissent comme coexistence du « matériel, symbolique et fonctionnel »<sup>749</sup>, en tant que « restes », « moments d'histoire arrachés au mouvement de l'histoire », rituels sacralisés dans une société « sans rituels »<sup>750</sup>. Lieux réels ou symboliques à observer dans leur contexte signifiant et évolutif, les lieux de mémoire témoignent de leur relation non seulement aux événements passés qui les ont rendus uniques, mais aussi aux personnes qui les rappellent et à leurs pratiques de mémorialisation – par exemple les historiens, les artistes, les médias, les différentes collectivités, les institutions. Comme le souligne Nora, si d'un côté les lieux de mémoire, étant une trace d'un moment spécifique du passé, ont une fonction d'archivage et de commémoration, de l'autre côté, sujets aux bouleversements du temps et aux changements de réception et d'interprétation, ils sont également enclins à une métamorphose et à une ramification incessante.

(...) s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est la seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications<sup>751</sup>.

La mémoire autobiographique est caractérisée par le primat de l'espace sur le temps, de la topologie sur la chronologie, à cause de la plus grande facilité de visualiser le décor et spatialiser l'action dans l'image-souvenir plutôt que d'en déterminer la temporalité exacte. Se localiser dans la mémoire signifie attribuer aux lieux une dimension à la fois réelle et symbolique, objective et subjective. Visualisé et chargé d'autres sensorialités à l'intérieur de son décor, le souvenir a tendance à se confondre avec le lieu et à prendre son sens dans les contours de ce dernier, et, vice-versa, le lieu acquiert une certaine forme et connotation en relation aux souvenirs que nous lui associons. D'où, selon Anne Muxel, la formation d'un atlas de repères topographiques, d'une géographie intérieure aux frontières fluctuantes, qui signe progressivement une cartographie de notre histoire : « dans notre mémoire, chaque lieu est plus qu'un espace. Il résulte d'une appropriation puis d'une transfiguration. Ainsi définie, la mémoire des lieux permet de saisir le travail d'incorporation que chacun fait de son histoire »<sup>752</sup>. Attaché aux expériences et aux mythologies d'un individu, autant que d'une famille, d'une communauté et d'une nation, un lieu est un espace de signification plurielle aux nuances

---

<sup>749</sup> NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>752</sup> MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, *op.cit.*, p. 44.

multiples et parfois contradictoires, vécues et évoquées différemment, et renvoyant sans cesse à des histoires, à des anecdotes, et à des traces sensorielles et émotionnelles. Le lieu est donc une source perpétuelle de sensations en éveil, qui recouvre pleinement notre expérience existentielle, tellement imprégné de valeur symbolique qu'il peut souvent arriver qu'un individu ne veuille pas y retourner à cause d'un mauvais souvenir, ou qu'il veuille absolument s'y rendre avant de sa mort ou y demeurer après celle-ci.

Nous pouvons comprendre aisément à quel point les lieux de mémoire, dans leur configuration spatiale de tous les moments d'une vie, sont fondamentaux pour l'autobiographie, et encore plus spécialement pour l'autobiographie diasporique, guidée par la narration, la représentation, la remémoration et la symbolisation des ancrages territorialisés ainsi que d'autres repères topographiques. Dans la ligne inexorable du temps de l'exil, le moment du voyage de retour du sujet diasporique est pris dans la conscience de la transfiguration nécessaire à comprendre les enjeux de la construction de l'image de soi et de l'image de l'origine. Si nous avons largement parlé du voyage de retour filmé par les deuxièmes générations et de leur manière de transfigurer le lieu d'origine à travers l'imaginaire et les représentations d'autrui, nous pouvons par contre constater que les voyages d'autoreprésentation des premières générations de migrants se focalisent avant tout sur le décalage – temporel, spatiale, identitaire, culturel – entre le moment du départ et le moment du retour. L'exilé qui revient dans sa terre natale ressent un déchirement encore plus amplifié si à la distance et à l'intervalle qui l'a séparé de ce lieu d'origine se rajoute également la cognition des causes qui l'ont poussé à partir. Son absence – rappelée par la différente perception de soi vis-à-vis du lieu et des autres, et par le regard que ces derniers lui restituent – implique ses responsabilités en tant que membre de la communauté et en tant que citoyen. Nous avons vu comment le sentiment de culpabilité fait partie de la double absence développée par l'exilé, traduite par l'impression d'avoir 'abandonné' son groupe d'appartenance et sa nation d'origine à leur destin. C'est le cas par exemple de Rithy Panh, qui, même au-delà de ses films basés sur le devoir de mémoire, a beaucoup travaillé afin d'améliorer la situation dans son Cambodge natal et remédier ainsi à la distance. « On ne quitte pas un pays impunément », affirme Sayad, en faisant référence aux conséquences de toute rupture de lien<sup>753</sup>. Le voyage de retour consiste donc d'une part à revivre de manière subjective et affective le rapport nostalgique qui attache le sujet diasporique à l'origine, d'autre part à s'intéresser de façon plus distante, comparative et critique à tous les aspects qui font de cette origine un univers distinct. Cette double connotation des lieux de mémoire, suscitant un regard à la fois interne et externe, se lie

---

<sup>753</sup> SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, op.cit., p. 150.

au rapport traditionnellement établi entre mémoire et histoire. Pierre Nora, encore une fois, nous aide à cerner la différence :

Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus<sup>754</sup>.

Or, entre mémorialisation et historisation, entre la vulnérabilité du présent et la reconstruction du passé, le travail du documentariste opère une médiation entre ses soucis autobiographiques et son adresse à un plus large public, entre le Je et le Nous. N'ayant pas les mêmes outils et les mêmes objectifs que l'historien, le cinéaste écrit l'histoire avec une caméra gardée au plus près des personnes impliquées. Son récit autobiographique s'ouvre ainsi à une lecture plurielle et à un ensemble de points de vue singuliers rarement mobilisés par d'autres sources, avec le but, comme le dit Françoise Parfait, de « créer de nouvelles visions »<sup>755</sup>.

Dans son voyage à rebours dans son pays natal, Jean-Marie Teno, pour le film *Vacances au pays* (2000), délivre un commentaire personnel sur l'histoire postcoloniale et postindépendance de l'Afrique, et du Cameroun en particulier. Toute l'œuvre documentaire de l'auteur, souvent autoproduite grâce à sa société de production Les Films du Raphia, est d'ailleurs un questionnement constant des enjeux critiques présents sur son continent et dans sa nation d'origine, à l'image des autres artistes engagés de cette thèse. Dans son documentaire autobiographique *Vacances au pays*, de retour pour la première fois après une longue période en France, où il vit et travaille, Jean-Marie Teno retrace, caméra à la main et à l'aide d'une voiture, l'itinéraire de ses lieux de mémoire : son village natal, la petite ville où il passait ses grandes vacances, la capitale où il a fréquenté le lycée. Cette exploration de ses repères topographiques vise, comme il l'explique en voix off, à « confronter mes certitudes et mes espérances d'hier aux réalités du présent ». Son objectif comparatif et son voyage commencent dans la capitale – « 33 ans plus tard me voici de retour à Yaoundé, la ville a bien changé. Moi aussi d'ailleurs », dit-il – et se poursuit au milieu de la forêt, dans un *road trip* qui ne laisse aucune place pour d'autres types d'images ajoutées en postproduction. Tout au long du film, Teno développe une réflexion sur ce qu'il appelle la « modernité tropicale » de l'Afrique : une course vers l'« impasse » de la modernité, un idéal inventé par les colons et entièrement repris du modèle occidental, mais confronté aux nombreux problèmes économiques, politiques et sociaux de la période postcoloniale des nations africaines, et difficilement adaptable à un contexte encore largement dominé par des cultures plus anciennes. L'auteur détecte alors plusieurs points de fracture entre cette

---

<sup>754</sup> NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, op.cit., p. 24-25.

<sup>755</sup> PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p. 331.

obsession de la modernité et la réalité du Cameroun. À Yaoundé, il visite son ancien lycée français, « qui porte toujours le nom d'un général de France », le Lycée Général Leclerc, où les adolescents africains sont formés « à une guerre fratricide en Europe » à travers un système d'apprentissage « d'un savoir européen, qui se prétendait universel et qui se confondait avec la modernité, idéal à atteindre ». Il revient avec l'esprit aux années de l'indépendance et aux promesses de faire les « premiers pas vers la modernité » – l'éducation française, l'aspiration au capitalisme, les premiers immeubles plus élevés –, mais toujours avec un ton ironique, glissant vers le sarcasme. Après avoir filmé un nouveau quartier de la capitale qui a remplacé la culture du cacao par la réparation et la revente des voitures démontées, la voix off affirme que le slogan « l'eau courante et la santé pour tous en l'an 2000 deviendra bientôt l'eau courante et la santé pour tous en l'an 3000 », en faisant comprendre que les promesses de « modernité » sont encore loin d'être appliquées. Après avoir pris la route, Teno nous fait observer les efforts fournis au niveau des infrastructures, tel qu'un pont construit sur un lac, mais aussi les péages officieux, les pêcheurs qui se lamentent sur la misère de la population, et un sous-préfet local, un « homme important, très occupé », qui vante une « évolution » des zones rurales.



*Vacances au pays (Jean-Marie Teno, 2000)*

Entre souvenirs personnels – la récolte des arachides dans les champs, l'annonce de son départ à son grand-père – et moments saisis dans le présent – de nombreuses conversations avec les gens locaux, un festival important qui inclut une compétition de course dans un village –, le réalisateur, sans jamais entrer dans le champ (sauf un caméo dans le reflet du rétroviseur de la voiture), conduit sa réflexion sur le lien entre le temps où il est parti et le temps présent. Sa prise de position, en tant qu'émigré, est critique : si lorsqu'il était adolescent il ne s'en rendait pas compte, ces 33 ans de distance lui ont fait prendre conscience des contradictions de cette « modernité tropicale », de

l'éloignement des anciens et de la culture locale, et d'une « autodestruction » collective au nom d'un faux idéal. Les « vacances » mentionnées par le titre de l'œuvre sont donc, certes, un retour nostalgique dans les lieux de mémoire de son enfance, mais constituent surtout une occasion pour exprimer son point de vue sur l'avancement de son pays. Son regard postcolonial est alors visible dans son hommage final à tous les Africains qui sont morts dans le colonialisme, dans les guerres européennes, et dans les « indépendances fictives » des états africains : « le retour dans cette terre est mon hommage à tous nos morts ».

À l'opposé du documentaire de Jean-Marie Teno se situe le premier film de Romaric Mienan, *Au beau milieu du noir* (2017). Le réalisateur souligne également les problèmes actuels de l'Afrique – en l'occurrence les délestages électriques dans la République du Congo –, mais il les présente comme un frein au progrès et à la modernité du continent, concepts que Teno avait durement critiqués. En tant que Congolais émigré tout jeune en France, le voyage de retour de Romaric Mienan est plus un voyage de découverte que de confrontation avec ses souvenirs du passé. Son statut est aussi différent, car il se perçoit comme un Occidental et, à cause de ce « privilège », il ressent un sentiment de culpabilité : il a vécu toute sa vie dans le confort parisien, alors que sa ville natale, Brazzaville, plongeait dans l'obscurité. *Au beau milieu du noir* se construit alors comme un reportage qui, pour la première et unique fois dans notre filmographie, emprunte tous les codes du spectacle télévisuel : un style sensationnaliste et un ton misérabiliste qui pousse vers la dramatisation de chaque séquence et vers la victimisation de l'Afrique. Une musique orchestrale omniprésente et emphatique accompagne les interviews réalisés avec des jeunes congolais plutôt bien éduqués, ou avec la « Société Nationale d'électricité du Congo », dans une structure argumentative classique d'où ne manque pas non plus des images satellitaires, des images aériennes, des graphiques chiffrés, ainsi que des images d'archives. La voix off laisse entendre au début de vouloir affronter les préoccupations identitaires de son origine, mais, au fur et à mesure, l'énonciation de son appartenance congolaise s'avère plus un prétexte pour dénoncer le scandale du manque d'électricité. « Je suis donc venu m'approprier, me réapproprier ma ville natale, pour être chez moi et me laisser engloutir par une problématique qui, à cet instant, me dépasse », précise pourtant l'auteur. Mienan lit l'histoire congolaise sous le prisme de la modernité et du modèle que lui, en tant que Congolais qui a vécu en France, peut représenter : le pays est encore en « retard », la population en état de « survie », et l'électricité se présente comme la première étape basique pour « faire du Congo un pays émergent ». Dans ce sens, l'émigration apparaît comme une sorte de tremplin vers le progrès occidental, et le temps passé en France comme une unité de mesure de ce progrès, de comment les choses 'devraient aller' aussi ailleurs. La note positive finale demeure ainsi dans un appel au gouvernement pour qu'il puisse rattraper ce « retard » et lutter pour l'avenir de son peuple. En quittant son lieu d'origine, le cinéaste déclare se sentir « chanceux » pour

avoir vécu dans un pays illuminé jour et nuit, « triste » à cause des problèmes qu'il y a encore au Congo, mais content d'avoir fait ce voyage pour connaître l'espoir de ces gens qui croient en un avenir meilleur. En formulant l'inévitable hypothèse du « et si j'étais resté », il est alors clair que le sujet diasporique puisse se présenter comme une espèce d'alter ego de n'importe quelle personne restée dans son pays d'origine. L'émigrant, conscient de la modernité, retourne au pays pour en mettre en lumière ses problèmes. Son exil se configurerait alors comme une alternative souhaitable pour fuir ces problèmes en offrant un modèle pour accéder au développement tant désiré. Dans cette logique d'une identification exclusivement temporaire, son voyage de retour ne serait qu'une parenthèse utile à nourrir une compassion dont l'écho se ferait de plus en plus lointain une fois retourné sur le sol diasporique européen.

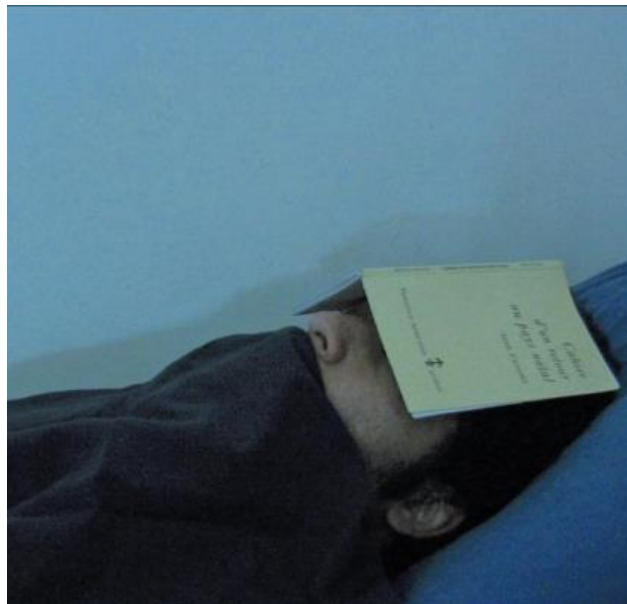
La filmographie française esquisse ainsi différentes postures de la première génération vis-à-vis de son pays d'origine et du rapport entre son histoire personnelle et l'histoire collective, telle que la désillusion de l'engagé (Teno), ou la compassion du reporter (Mienan). Dans *Demande à ton ombre* (2012), gagnant du Prix Premier au Festival international du cinéma de Marseille, Lamine Ammar-Khodja exprime par contre toute la frustration de la jeunesse face à la situation politique de l'Algérie. Après 8 ans passés en France, le réalisateur fait un voyage dans sa ville natale, Alger, et se retrouve à être témoin d'un mouvement de contestation éclaté en février 2011 dans les principales villes algériennes à la suite des révolutions des printemps arabes en Tunisie, Egypte et au Yémen. Malgré la participation massive des jeunes, l'Algérie ne parviendra pas, comme nous le savons, à éradiquer son régime, et ce documentaire autobiographique montre bien ce sentiment de frustration, mélange de rage et d'impuissance, qui s'empare des Algériens à ce moment-là, spécialement de ceux appartenant à la diaspora. L'un des commentaires finaux de la voix off aide à comprendre à rebours toute la démarche du film : « faire un film à Alger est comme remettre ensemble les morceaux d'un verre cassé ». En adoptant un ton humoristique à l'ironie amère, Ammar-Khodja compose effectivement un grand collage d'images et discours différents. De manière générale, *Demande à ton ombre* est un film-journal : du début à la fin, nous observons le jeune auteur enfermé dans son appartement – allongé dans son lit, faisant la cuisine, lisant un livre, écoutant de la musique, arrosant ses plantes, recoupant les pages des journaux, regardant la télévision, écrivant sur des feuilles –, ainsi que des images des manifestations (des successions de photogrammes notamment), et quelques rares conversations en groupe avec ses amis sur place. À ces moments quotidiens qui démontrent l'état d'attente et d'indécision du cinéaste, s'ajoute une couche discursive plus proche de l'essai filmique, au style poétique et politique, qui crée un montage de matériaux hétéroclites. Ammar-Khodja montre ou cite en voix off des livres d'écrivains postcoloniaux, tels qu'Aimé Césaire et Edouard Glissant, ou algériens, tel qu'Albert Camus, chez qui pourtant, comme le dit Kateb Yacine dans une interview



montrée à l'écran, « le peuple algérien est pratiquement inexistant ». Le peuple algérien est par contre présent dans ce film dans les vidéos et photos prises durant les manifestations, alternées – avec parfois des cadres carrés incrustés, ou des fondus, ainsi que des accélérés et des ralentis – à des images télévisuelles des manifestations tunisiennes, à des extraits de films muets, et surtout à des photogrammes d'animaux du zoo (notamment une chouette blanche), qui fonctionnent comme des contrechamps ironiques donnant l'idée d'une sauvagerie apprivoisée, et d'un certain voyeurisme et immobilisme.

Ces derniers aspects s'attachent non seulement à l'incertitude du réalisateur qui observe avec sa caméra les événements chaotiques, mais aussi aux médias locaux, qui font un portrait de cette jeunesse plein de méfiance et de mépris. Nous assistons à des images d'un journal télévisuel local où une vieille dame et une autorité religieuse condamnent les émeutes (des jeunes ont mis à feu plusieurs lieux de la ville), ainsi que de France 24 qui montre également les protestations contre le gouvernement, et une série de journaux internationaux que l'auteur a achetés. Sa voix off s'exclame alors : « on dirait un pays de vieux et de barbus. Où sont les jeunes ? Vous leur avez demandé pourquoi ils brûlent ? ». La frustration des jeunes algériens relève donc de la distance avec les autorités et les médias, de la censure et de la répression, du fait que leur voix n'a pas été entendue. Cependant, pour Ammar-Khodja la distance est aussi celle de l'émigration : il essaie de se concentrer sur ce qu'il peut faire pour ce mouvement de lutte, mais tous ses lieux de mémoire – son vieil appartement, son vieux quartier – ne semblent plus communiquer les mêmes sentiments du passé : « je suis revenu dans mon quartier, mais je crois que c'est du temps perdu. Car rien en moi revit de mes rêves, de mes désespoirs, de ce que j'ai fait à 18 ans ». Après les 8 ans d'absence, et devant la complexité et la fragmentation de son pays d'origine, l'auteur préfère l'inaction à l'intervention directe : « au milieu des hurlements à la mort, finalement je me suis dit que garder le silence c'était la bonne solution ». Son inaction, bourrée de citations intellectuelles et d'un répertoire musical très varié (du jazz à l'opéra, du blues aux chansons françaises et algériennes), est pourtant la clé de compréhension de la figure de l'auteur diasporique telle qu'elle est mise en évidence par ce réalisateur et de l'humour que ce dernier mobilise. Ammar-Khodja observe et commente la lutte à distance, comme quelqu'un qui n'en fait partie que partiellement, et choisit une forme d'expression allégorique : il raconte à la fin une petite histoire des évolutions politiques algériennes sans donner de noms et en employant des images et des dénominations comiques, surtout tirées d'animaux. Artiste à la recherche de l'origine, de l'inspiration créative dans les livres de la résistance ou dans la résistance des gens dans les rues, il résume sa position politique dans son décalage et dans sa distance à la société algérienne, qui voit tous ses jeunes émigrer à l'étranger, projeter de partir, ou rester sans pouvoir changer les choses. Même dans cette claustrophobie apparente, le documentaire représente finalement

un témoignage direct d'une histoire en cours d'écriture, qui met en stricte relation la mémoire des luttes et la mémoire de la diaspora.



*Demande à ton ombre (Lamine Ammar-Khodja, 2012)*

Le cinéma peut constituer, en tant que « mémoire prosthétique », un moyen de connaissance du pays d'origine non seulement, comme nous l'avons vu, pour la formation d'un fantasme mythique de la terre familiale de la part de la deuxième génération, mais aussi comme point d'ancrage pour la première génération. Néanmoins, nous le savons bien, le cinéma est par excellence également un medium idéal pour les évasions de l'imagination, et pour les rêves d'autres mondes. Dans *L'Algérie, son cinéma et moi* (2006), la cinéphilie de l'auteur, Larbi Benchiha (documentariste prolifique en France, qui a traité, parmi d'autres thèmes, de l'histoire de l'Algérie), sert à créer cette suture des capacités du medium, entre l'accès à l'histoire du pays (et à son rapport avec l'histoire personnelle) et l'accès à l'imagination de l'ailleurs (et à la possibilité d'émigration). Le réalisateur, émigré en France depuis longtemps – « j'ai quitté l'Algérie il y a une trentaine d'années... » –, n'a pas pu voir sa famille pendant 10 ans à cause des attentats qui ont opprimé l'Algérie dans les années 1990, mais pour ce film il s'est décidé à passer un mois, armé de sa caméra, dans son pays d'origine, afin de « comprendre ce présent qui m'échappe », explique-t-il en voix off. Le présent en question est alors à mettre en lien avec le passé que le cinéaste a vécu à la première personne et en générale à tout ce qu'il a appris de l'histoire du pays à travers les films : « l'Algérie m'a toujours été racontée par le cinéma ». Depuis l'adolescence, la fréquentation des salles en Algérie lui a ouvert les portes à la fois aux univers lointains des films étrangers et à aux cinéastes locaux, véritables héros de sa jeunesse. Son documentaire autobiographique fait comprendre comment chaque film regardé créait un pont avec sa vie privée : *L'Opium et le Baton* (Ahmed Rachedi, 1971) parlait indirectement de son village sous la menace des soldats pendant la guerre, alors que la thématique de *Le vent des autres*

(Mohammed Lakhdar-Hamina, 1967) touchait à l'histoire de sa famille, où il y avait aussi des cousins qui avaient disparu sans laisser aucune trace. Le voyage de retour est alors une manière de se reconnecter avec cet univers cinéphile de la jeunesse, et les extraits de films, ainsi que les entretiens avec les réalisateurs, les acteurs, le directeur de la cinémathèque, et avec ses vieux amis cinéphiles, se multiplient tout au long de l'œuvre. Il s'agit notamment de mettre l'accent sur la fin de cette pratique cinéphile, car, si dans son adolescence ce monde était très actif, aujourd'hui, comme l'atteste une série d'interviews qu'il fait avec des passants algérois au début, les Algériens préfèrent regarder les films piratés chez eux, ou bien la télévision européenne. Dans son itinéraire présent – il se rend à Alger, dans son village natal de l'Oranie, et à Sidi Bel Abbas –, l'auteur n'arrive plus à trouver des salles de cinéma, et toutes les personnes interpellées dénoncent une décadence du cinéma local. Les souvenirs personnels de l'auteur fonctionnent donc comme une sonnette d'alarme pour l'histoire du pays, qui vieillit et s'éteint face à l'émigration des jeunes et à la disparition des artistes : « l'Algérie d'aujourd'hui ne ressemble pas à celle de ma jeunesse. L'Algérie que j'ai connue était belle et joyeuse, celle d'aujourd'hui est abîmée et triste ». Le monde mythique qui l'avait tant stimulé pendant l'enfance et l'adolescence semble aujourd'hui disparu. Larbi Benchiha se représente alors l'amertume de la première génération qui, après des longues années d'émigration, doit se confronter avec un pays d'origine qui a perdu les repères jadis connus et appréciés. Dans son bilan final, le réalisateur cite Gramsci pour synthétiser ce qui selon lui est la situation actuelle de l'Algérie : « l'ancien n'est pas encore totalement parti et le nouveau n'est pas encore totalement arrivé ». Un entre-deux temporel qui n'est qu'en réalité le reflet de l'entre-deux du sujet diasporique, qui affronte toujours son voyage de retour comme une fenêtre qui s'ouvre dans le temps de son autobiographie, et comme une immersion temporaire dans un monde qui ne lui appartient qu'à moitié, avec un regard déjà adressé vers l'autre frontière, vers sa famille en France.

Est-ce que nous pouvons encore parler de *homeland* lorsque tous les liens les plus forts – les mémoires, les ancrages, les lieux de mémoire, les personnes – qui nous attachaient à cette terre ont désormais disparus ou sont visiblement affaiblis ? Dans notre filmographie, ce que ces archéologies de l'origine nous apportent est une interrogation de la distance, de l'absence, de la perte et de la mutation. La mémoire y figure comme possible voie de passage à travers chaque couche de ce voyage de retour, mais plus le sujet diasporique creuse en direction de cette origine, plus il se rend compte qu'il s'agit d'une « patrie imaginaire » (*imaginary homeland*), pour employer le terme de Salman Rushdie<sup>756</sup>. Un miroir brisé à reconstruire, une mémoire qui a besoin de retrouver ses images-souvenirs, une terre qui ne cesse pas de trembler sous les pieds du sujet. Ce n'est qu'à partir d'un

---

<sup>756</sup> Cfr. RUSHDIE Salman, *Patries imaginaires. Essais et critiques*, 1981-1991, Christian Bourgois, Paris, 1993 (1<sup>o</sup> éd. 1992).

sentiment de nostalgie que les cinéastes de la première génération peuvent s’imaginer le présent du passé. Une nostalgie temporelle, comme le dit Sayad, « qui appellerait à un retour non pas à un autre lieu, à un lieu ancien, mais à un retour dans le temps, à un retour dans le passé, comme si le temps était réversible et pouvait être parcouru en sens inverse »<sup>757</sup>. Être à la fois ici et là-bas, dans le présent et dans le passé : le rêve d’ubiquité du migrant s’accompagne de l’entre-deux temporel, réactivé par la nostalgie et par le voyage de retour. Une posture utopique qui condamne le migrant à la désillusion et à la position souvent inconfortable de l’entre-deux. Puisqu’ « il ne peut pas y avoir vraiment retour (à l’identique) », rappelle Sayad<sup>758</sup>, le migrant erre dans cette double relation au temps et à l’espace, dans un espace nostalgique chargé de fantasmes, contradictions, illusions, sacralisations et ruptures. Pour sa dimension créative, réflexive et relationnelle, la nostalgie peut effectivement, croit Dennis Walder, constituer une source de compréhension de soi : « non seulement la nostalgie est profondément impliquée dans la vie politique des gens, mais elle fait partie du sens historique d’eux-mêmes. La nostalgie commence dans le désir, et peut bien finir dans la vérité. Elle peut servir, et sert souvent, de clé aux multiples passés qui font de nous ce que nous sommes, pour le meilleur et pour le pire »<sup>759</sup>. Au sein des passerelles entre mémoires et espaces dont le rapport est souvent oublié ou effacé, l’artiste transnational transforme son archéologie de l’origine en instrument d’expression politique.

## 2.2 Le chez soi : du paradis perdu aux traumatismes de guerre

Les formes de détachement ou d’attachement à l’origine que les sujets diasporiques démontrent dans leurs documentaires autobiographiques se réfèrent toutes à l’idée problématique de ‘chez soi’. Être diasporiques signifierait appartenir au moins à deux endroits différents. Un dédoublement qui est loin d’être sans conséquences : les 91 films que nous sommes en train d’analyser ici sont construits sur l’urgence de comprendre les dynamiques sous-jacentes à cet écart, à cette pluralité, à ce risque de fragmentation de l’unité, à cet avantage d’un point de vue transculturel, à la douleur de l’éloignement et à la joie de la réconciliation. À quel moment un lieu peut-il être nommé ‘chez soi’ ? Quelle articulation peut-elle s’instaurer entre ‘chez soi’, ‘chez nous’, ‘chez eux’ ? L’idée de ‘chez soi’ implique certainement un foyer plus ou moins partagé et connoté affectivement – renvoyant au privé, comme dans l’anglais *home* ou l’allemand *heim*, ou au public et collectif, comme dans l’allemand *heimat* – afin d’indiquer une maison, un quartier, une ville ou une communauté. Le ‘chez soi’ n’est pas forcément matérialisé dans un lieu spécifique, mais peut se

---

<sup>757</sup> SAYAD Abdelmalek, *L’immigration ou les paradoxes de l’altérité*, op.cit., p. 150.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>759</sup> WALDER Dennis, *Postcolonial Nostalgias. Writing, Representation, and Memory*, Routledge, New York-London, 2011, p. 3.

présenter comme un état d'esprit, mental. Sa forme collective peut atteindre au sommet le sentiment d'*amor patriae* – qui selon Benedict Anderson reste un attachement « naturel » « où entre toujours une part d'affectueuse imagination »<sup>760</sup> –, ou, encore au-delà, des foyers virtuellement plus élargis et abstraits, tels qu'un continent, une civilisation, ou même toute l'humanité, en accord au degré d'universalisme et de cosmopolitisme à vanter. Plus concrètement, Avtar Brah a distingué deux aspects du terme *home* : *home* comme origine, lieu de naissance et d'appartenance, « signifié simultanément flottant et enraciné » ; *home* comme « site d'expérience du vécu quotidien », espace de construction de soi, du sentiment et de l'habitude d'être chez soi<sup>761</sup>. Le premier cas marque un « espace mythique du désir » pour le sujet diasporique, la ligne d'horizon et de tension qui pousse vers le voyage de retour. Un désir qui demeure insaisissable en tant que tel, puisqu'en même temps il s'agit d'un « lieu de non-retour », une fois l'émigration accomplie, « même s'il est possible de visiter le territoire géographique qui est vu comme le lieu d' 'origine' »<sup>762</sup>. Le deuxième cas, la seule possibilité d'expérience continue du 'chez soi' pour le sujet diasporique, n'existe qu'en relation dialectique avec le premier, comme éloignement ou transformation de l'origine. Un troisième cas que nous pourrions ajouter est propre aux descendants d'immigrés, celui du 'chez soi hérité', où l'*home* n'est pas un lieu de naissance, mais plutôt une idée d'appartenance transmise. Nous pouvons donc remarquer à quel point le sujet diasporique se construit sur l'ambivalence de fond de l'origine : une marque identitaire omniprésente – dans sa famille, son nom, ses caractéristiques physiques, son accent (pour la première génération), ainsi que dans le regard des autres – mais signée par l'éloignement inévitable de cette origine, et par une double appartenance difficile à penser et à faire accepter.

Une ambivalence qui est donnée également par ce que Brah appelle *politics of location*, dans le sens d'un rapport et d'un sentiment du lieu qui, dans les identités diasporiques, assume à la fois un caractère local et global, pour un processus de *multi-locationality*<sup>763</sup>. Le concept de diaspora, selon Brah, renvoyant en même temps à un discours sur l'origine et sur la dispersion, permet une « tension créative » entre le désir d'un 'chez soi' (*homing desire*) et la critique d'une origine fixe (*homeland desire*)<sup>764</sup>. C'est dans ces ambivalences que s'inscrivent les documentaires autobiographiques diasporiques. Les voyages de retour que nous observons dans les films ne sont souvent qu'une confusion du sujet diasporique entre le *homing desire*, le désir et le besoin d'un sentiment

---

<sup>760</sup> ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, op.cit., p. 158.

<sup>761</sup> BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op.cit., p. 3-4.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>763</sup> Nous gardons ces termes en langue originale, car nous ne trouvons aucune formulation française qui pourrait rendre précisément la même signification.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 180 et p. 193.

d'appartenance, d'attachement à une idée de 'chez soi', et le *homeland desire*, le déplacement effectif dans une terre natale ou dans ce qui est considéré comme le lieu d'origine. Cette confusion est le symptôme de tout ce que nous avons dit concernant les illusions unitaires de l'identité, le déni de reconnaissance du multiculturalisme et du postcolonialisme, et l'exigence de mettre au clair les appartenances multiples du sujet. C'est à travers le rappel réitéré d'une supposée appartenance préexistante – un 'chez soi' comme ailleurs prédéfini et abstrait, déconnecté des expériences personnelles de l'individu – que le sujet diasporique subit le processus d'« altérisation » et toutes les possibles discriminations. Cependant, un retour concret et définitif 'chez soi', provoqué par exemple lorsque le président Giscard d'Estaing a perpétué les soi-disant « rapatriements », équivaut plutôt dans la réalité à une expulsion et à un exil pour un émigré ou pour un descendant. Les deux, comme nous l'avons vu dans la filmographie, peuvent être jugés comme des étrangers dans le pays d'origine : la première génération a construit une famille et un autre type de vie dans le pays d'accueil et a souvent des liens détériorés avec le pays de départ, la deuxième génération n'a pas dans la plupart des cas les moyens – culturels, linguistiques, etc. - pour s'identifier à (et pour être identifié par) la communauté d'origine familiale. Pour le sujet diasporique, comme le dit bien Helga Ramsey-Kurz, le 'chez soi' est alors finalement défini par des « coordonnées continuellement changeantes » :

Plutôt que d'être une question de navigation scientifique, la détermination des coordonnées de ces lieux relève du souvenir privé et de la narration personnelle, de la subversion discursive et de l'affirmation de soi. L'articulation elle-même peut ainsi devenir une quête et son accomplissement un état de résidence, au moins temporaire, dans un paradis, même si ce paradis est susceptible de disparaître dès que l'articulation – le texte – prend fin<sup>765</sup>.

Ce passage rend compte de la quête nostalgique d'un paradis perdu (ou jamais trouvé) non seulement dépendante de la subjectivité et de l'histoire personnelle de l'individu (comme nous l'avons vu et continuerons à le voir pour les cas de trauma et d'oubli volontaire, pas tous les sujets diasporiques ne regardent vers l'origine avec nostalgie), mais aussi ancrée dans la temporalité et dans le processus de l'œuvre artistique. Idéalisée ou pas, cette quête est une manière de s'inscrire dans le monde, de s'imaginer à partir des récits et des images de soi. Or, voyons comment, à cause des conflits qui transforment les lieux de mémoire et le rapport à la terra natale, le paradis perdu peut considérablement être éloigné de la notion de *homeland desire*, tout en continuant à susciter une forme ambivalente de nostalgie. Nous allons alors maintenant nous focaliser sur un dernier groupe de films où les impressions du voyage de retour dans le pays d'origine sont principalement marquées par les traces et les traumatismes d'une guerre récente ou encore en cours.

---

<sup>765</sup> RAMSEY-KURZ Helga, « Introduction: Some Uses of Paradise », in Helga Ramsey-Kurz, Geetha Ganapathy-Doré (dir.), *Projections of Paradise. Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011, p. XIX.

Les deux premiers films naissent dans le contexte qui a suivi la Guerre du Liban, qui s'est combattue de 1975 à 1990 entre les chrétiens libanais soutenus par Israël et par les forces occidentales, et les musulmans libanais en coalition avec les Palestiniens, la Syrie et l'Iran (pour simplifier extrêmement). Née au Liban et émigrée à Paris dans sa jeunesse pour étudier le cinéma, Randa Chahal Sabbag<sup>766</sup>, connue notamment pour ses films de fiction tels que *Le Cerf-volant*, Lion d'Or à Venise en 2003, est la réalisatrice d'un documentaire autobiographique diasporique sorti juste après la fin de la guerre civile, *Nos guerres imprudentes* (1995), produit par Archipel 33 avec le soutien d'ARTE, le CNC, la Procirep et le Ministère de la culture. Le film, accompagné par une alternance de musique classique et chansons libanaises, se compose d'images d'archives, de films 16mm tournés par elle-même pendant la guerre (« voilà des images vraies » commente-t-elle), de photos et films de famille, et d'images prises dans le présent (surtout des longs travellings sur la ville de Beyrouth en ruine). Le sujet de la guerre est abordé à travers des souvenirs personnels d'elle et des membres de la famille et par des critiques sur les effets de la guerre, les rivalités, la reconstruction. Les entretiens avec les membres de sa famille s'alternent en format classique – chacun est assis dans son appartement, filmé en plan fixe rapproché – et dans plusieurs endroits indiquant l'augmentation de la diaspora libanaise à cause de la guerre : sa sœur est à Tripoli, sa mère à Beyrouth, son frère à Paris. D'origine sunnite, mais d'empreinte marxiste, sa famille évoque son engagement militant et intellectuel durant les conflits, sa liaison avec le parti communiste libanais, l'incarcération des parents, la division des membres, le désastre civil. La mémoire de la guerre et la remémoration du traumatisme sont indivisibles : « la vie à Beyrouth était tragique » dit la mère. À l'implication directe de la famille au Liban, l'autrice intègre sa distance, son impuissance, due à ses longues absences en France : « moi je regardais la télé à Paris et je pleurais ». Dès le début du film, elle déclare avoir une relation ambivalente avec Beyrouth, à partir de la dédicace initiale – « à Beyrouth, que je n'aime plus et que je ne finis pas de quitter » – et des commentaires en voix off – « j'ai toujours regretté mes départs de Beyrouth, mais aussi mes retours ». Par les biais de ces témoignages réunis par le retour de la réalisatrice, le passé tragique récent est ainsi mis en connexion avec un présent à repenser, à reconstruire. La guerre dévastatrice rend le retour encore plus vide et amnésique, déjà plein d'absence, des sujets diasporiques : la ville d'origine apparaît comme un « terrain vague », une énorme ruine, et les proches sont également égarés, la sœur se définit « très perdue », la mère avoue qu'elle n'a pas vécu la vie qu'elle voulait. L'appartenance du sujet doit alors repartir de ces ruines, de cette blessure élargie par l'exil, et refonder une mémoire commune collective, une proximité familiale, malgré toutes les divisions et les fragmentations aggravées par la guerre.

---

<sup>766</sup> Morte en 2008 à l'âge de 54 ans, à Paris, des suites de cancer, c'est la seule cinéaste de notre corpus à ne plus être vivante.



*Nos guerres imprudentes* (Randa Chahal Sabbag, 1995)

Le deuxième film sur la Guerre du Liban, *Maman, le Liban et moi* (2009) a été réalisé par une cinéaste, Olga Nakkas, qui, née en Turquie d'une mère turque et d'un père libanais mais élevée à Beyrouth, après avoir étudié et travaillé à Paris et avoir vécu également à Rome, est revenue s'installer au Liban. Son voyage de retour ne coïncide donc pas avec le projet filmique mais le précède de cinq ans. Ce documentaire autobiographique n'aborde pas directement le thème de la diaspora et ne fait presque aucune référence aux interrogations identitaires et mémorielles de l'autrice, mais il nous est utile pour observer deux points de vue originaux relatifs au rapport du sujet diasporique à son origine. Le premier est la superposition entre l'histoire d'un membre de sa famille et l'histoire de son pays d'origine. Nous avons déjà vu comment, dans tous les portraits de famille, les chroniques privées des parents suivent forcément une narration plus large nationale et transnationale dérivant des *push factors* de l'émigration. Dans ce film, la superposition n'a pas à voir avec la migration, mais avec la décadence : la maladie de la mère, montrée désormais mourante entre l'hôpital et la maison, et en contraste avec sa vitalité et son ancienne beauté (l'œuvre intègre des vieux films de famille), est explicitement reconduite, aussi en termes de dates, à la 'maladie' du Liban, c'est-à-dire la guerre que le pays a enduré et dont il subit fatalement les conséquences. En 2015, l'artiste Shahram Entekhabi, Iranien immigré à Berlin, a réalisé également un documentaire, *My Mother – The History of Iran* (2015), où la vie de sa mère iranienne entre en dialogue direct avec l'histoire de son pays. Le deuxième point original est la prise de position politique radicale de l'autrice. De façon très surprenante pour une artiste, mais compréhensible si insérée dans le contexte des divisions violentes existantes au Liban, Olga Nakkas n'hésite pas à condamner les fautes d'Israël, le manque d'aide de la part des alliés, l'entrée dans le territoire des islamistes. En adoptant un discours nationaliste et militariste rarement affiché dans un documentaire d'auteur, elle fait l'éloge de la « démunie » armée



libanaise qui a défendu les frontières contre les occupants. Un bon exemple de comment l'idéologie s'empare clairement de l'énonciation subjective du documentaire autobiographique.

Le voyage de retour de la première génération saute à pieds-joints par-dessus les frontières géopolitiques du monde et réunit les lignes de vie des auteurs. Des lignes qui, loin de suivre des chemins parallèles, ne font que s'entrecroiser constamment. La diaspora étant l'une des conséquences d'un ensemble de facteurs problématiques frappant un pays à un moment donné de l'histoire, nous comprenons combien le retour à l'origine soit autant un ressourcement dans la sphère familiale et affective qu'une réouverture de blessures anciennes, et une réimmersion dans les traumas économiques et politiques du pays. Il faut alors nuancer notre propos sur le retour : il est vrai que le voyage dans le pays d'origine peut se configurer comme une parenthèse, un défi, un projet temporaire qui s'évanouit à l'idée de rentrer en France, mais il faut rappeler qu'une grande quantité de cinéastes diasporiques font de ces défis le fil rouge de leur carrière, puisqu'ils construisent leur filmographie principalement sur les thèmes qui affectent leur pays d'origine ou leur communauté (et des aspects et zones adjacentes). L'artiste transnational fait souvent de son entre-deux identitaire le terrain de son art. Le rappel de l'origine est d'autant plus magnétique et important pour le sujet diasporique, même après une ou deux générations, que les enjeux liés à son pays, sa communauté et ses appartenances sont fragiles et constamment menacés par des conflits, des discriminations et des manques de reconnaissance. Traversant ses crises identitaires, affrontant ses obsessions mémorielles, le sujet diasporique transforme son lien vers l'ailleurs et sa diversité en raison de combat politique, d'engagement et d'implication parfois constante. Il est donc utile d'observer, comment nous sommes en train de le faire, quel type de regard les réalisateurs diasporiques portent sur leur pays d'origine afin de comprendre les différents positionnements transnationaux et transculturels adoptés par les artistes vivant et travaillant en France. La production cinématographique française reflète pleinement ce bouillonnement et ce croisement de mémoires collectives réanimées par les autobiographies diasporiques. Avec quel esprit tourner la caméra vers les traumas qui ont marqué violemment le pays d'origine avant et durant l'immigration en France ?

Gulya Mirzoeva, Tadjikie qui a étudié à Moscou et s'est ensuite installée à Paris, retourne dans son Tadjikistan natal à cause de la mort de son oncle, journaliste exilé tué par l'opposition. En 2000, elle tourne *Retour à Douchanbé* lorsque son pays vient de sortir d'une guerre civile, qui, après la fin du régime soviétique en 1991, a éclaté de 1992 à 1997, en laissant la population, déjà l'une des plus pauvres au monde, en forte crise économique, sociale et politique. Comme dans les autres films de ce dernier groupe d'œuvres, à la base de *Retour à Douchanbé* il y a la volonté, à travers le retour filmé, de donner une image aux rêves et aux illusions que le sujet diasporique a nourri à distance par rapport à l'origine, et de remettre en dialogue les deux temporalités – pré- et post- migration – : « puis-

je enfin réunir l'avant et l'après ? Je ne sais pas », se demande la réalisatrice. Les allers-retours dans l'histoire ont une stratification variée dans le montage filmique. Une partie du discours est consacrée à la période soviétique : les images d'archives tirées de la télévision de propagande soviétique vantent la construction et le développement d'une ville nouvelle, « la plus jeune capitale soviétique ». Cette radicale transformation urbaine est mise en contraste avec la fin du communisme et le début de la guerre civile en 1992, avec les crises politiques, les difficultés du marché, et l'émergence des islamistes : « Douchanbé était une ville soviétique, désormais c'est une ville orientale », affirme la voix off de l'autrice. Une autre couche temporelle est naturellement celle du présent tadjik, montré par une caméra qui parcourt les rues de la capitale et par la voix hors-champ de la cinéaste qui conduit les entretiens avec sa famille, avec ses amis, ainsi qu'avec d'autres habitants de son quartier. Il émerge une situation de crise qui pousse tout le monde à émigrer – nous suivons le moment de départ d'une de ses amies –, un présent empoisonné par le passé récent, par le « poison de la guerre », duquel il faut guérir. Un groupe d'amis cinéastes explique sa tentative de créer un cinéma tadjik sans censure politique, mais toute forme de résistance semble être écrasée par le système, à l'image de l'endroit de son quartier où elle avait l'habitude d'aller voir des films, qui est devenu un terrain militaire. Un projectionniste raconte aussi le projet de la mairie de transformer un vieux cinéma en un musée dédié au roi. Ces trois volets de l'histoire nationale sont mis ensemble grâce à l'histoire personnelle et familiale de Gulya Mirzoeva, qui délivre également son récit autobiographique à partir de la famille restée là-bas, de sa formation russe et de son exil en France au début de la guerre. Fierté familiale à cause de sa renommée en tant que poète national, le père de l'autrice termine son entretien avec les vérités les plus brûlantes de ce témoignage documentaire : la priorité du lien affectif envers l'origine – « tu reviens ici parce que nous sommes encore en vie, et non pas parce que le Tadjikistan existe... » –, et l'expression artistique comme seule forme de résistance – « je ne cesserai pas d'écrire, tu ne cesseras pas de filmer. Jusqu'à la mort... ».

Un autre pays profondément dévasté par les conflits contemporains est évidemment l'Irak, sur lequel se concentrent les deux prochains films de notre filmographie. Les deux sont sortis en 2002, après la guerre Iran-Irak qui a duré de 1980 à 1988 et la première Guerre du Golfe de 1991, mais juste avant la deuxième Guerre du Golfe éclatée en 2003. Au lieu d'utiliser l'archive afin d'évoquer et reconstruire le passé du pays, les deux films de notre corpus sur l'Irak se basent entièrement sur la quête des traces. Entre visible et invisible, présence et absence, la trace reformule et refigure le passé par sa capacité à se positionner entre la subjectivité du sujet regardant (avec son histoire et sa mémoire) et la codification du contexte (avec ses discours collectifs et sa propriété matérielle). Comme l'affirment François Caillat, Laure Delessale, Jean Lassave et Nicolas Stern :

Au cœur du lieu de mémoire, il y a la trace. Celle qui subsiste lorsque tout est détruit. Celle qui retient un fragment de passé, exhibe un bout de preuve, signale que quelque chose a eu lieu ici. La trace, meilleure alliée du temps... (...) est moins un vestige qu'un moyen d'accès au passé recomposé. Elle nous met sur la piste et, peu à peu, aboutit à un récit complet<sup>767</sup>.

On peut parler aussi de métonymie « quand la trace est à la fois fragment et totalité, quand elle conjugue détail et synthèse »<sup>768</sup>. La métonymie est partie essentielle du profilmique, en fonction du discours activé par la représentation, elle est le point de départ de toute démarche documentaire procédant par un montage et une sélection d'exemples. Dans sa qualité métonymique, la trace rend le lieu de mémoire à son histoire, et la « transformation d'un lieu de mémoire en un lieu d'Histoire » est justement ce que l'opération du cinéma permet, selon le documentariste Edgardo Cozarinsky<sup>769</sup>. Un regard rétrospectif et archéologique, à la première personne, qui ne peut s'aider que par l'imagination, à la base de toute reconstruction narrative et mémorielle. Étant donné que « les lieux de mémoire s'accommodent du vide aussi bien que du plein »<sup>770</sup>, il faut reconnaître à ces films post-guerre une manière particulièrement exemplaire de traiter l'origine perdue par le biais de l'absence et de sa conséquence, la quête des traces. C'est cette vision active, magmatique, initiatique de l'absence que Robin Hunzinger souligne aussi dans la même publication : « l'absence n'est ni le point culminant d'un acte historique violent, ni le contrecoup résiduel d'un vide, mais plutôt une entité immensément active. L'absence constitue le moteur de toute recherche critique. Elle doit être au cœur d'un film qui la traverse »<sup>771</sup>.

*Retour à Babylone*, format classique de 52 minutes, produit en 2002 par Agat Films & Cie, est le premier film d'Abbas Fahdel, qui a ensuite réalisé une sorte de suite de ce documentaire, avec *Nous, les Irakiens* (2004), focalisé sur certains personnages déjà rencontrés ici. Sa présentation en voix off est faite sur un plan détail de sa carte d'identité, suivi par des vieilles photographies de famille en noir et blanc représentant l'auteur petit et adolescent : « je m'appelle Abbas. Je suis né à Babylone, en Irak, pays que j'ai quitté à l'âge de 18 ans. En choisissant de transplanter ailleurs ma destinée, j'ai échappé à des années de guerre et de malheur qui ont frappé ce pays, transformant les habitants en herbacées piétinées ». Et il continue, en rappelant comment dans toute situation de guerre dans le pays d'origine le soulagement personnel de la distance est inévitablement accompagné par la conscience de la souffrance de ses proches : « aujourd'hui, après un quart de siècle d'exil, habité par ce sentiment de culpabilité propre aux survivants, je retourne en Irak ». L'exposition classique de son

---

<sup>767</sup> CAILLAT François, DELESSALE Laure, LASSAVE Jean, STERN Nicolas, « Des cinéastes devant l'Histoire », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 14-17.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>769</sup> COZARINSKI Edgardo, dans une « mise en conversation », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>770</sup> CAILLAT François et al., *op.cit.*, p. 17.

<sup>771</sup> HUNZINGER Robin, « L'idée d'une juste mémoire. Notes pour un projet de film sur le camp du Struthof », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, *op.cit.*, p. 99.

projet filmique, de son intention de voyage, met en avant la nostalgie – le retour à l'enfance –, et le besoin de clarifier certains aspects de sa conscience : « j'y retourne aussi pour faire la paix avec cette part de moi-même restée attachée à cette terre natale » (la guerre dans son pays est doublée par la guerre intérieure de l'exilé). Mais aussi le besoin affectif des retrouvailles, de savoir ce que sont devenus ceux qui sont restés, de rattraper le plus possible le temps perdu. Tout le film se construit alors sur ce désir de retrouver, après la guerre et son exil, les traces des proches et des lieux de mémoire, dans un voyage entre Bagdad, la capitale où il passait toutes ses vacances, et Babylone, sa ville natale.

À partir de son arrivée à l'aéroport, nous suivons tous les déplacements du réalisateur, qui interagit avec la population locale en voix hors-champ, en arabe (doublé en français), et se sert d'une série de vieilles photos en noir et blanc qu'il avait ramenées avec lui en exil et que maintenant il exhibe à ses amis afin de faciliter la remembrance nostalgique. Entre souvenirs d'enfance, rires et prise de nouvelles de leur vie actuelle, les retrouvailles se succèdent et alimentent les visites, en révélant une humanité vivante et accueillante qui sort de l'image médiatique occidentale d'un Irak terroriste, dominante à l'époque. Les images véhiculées par les médias sont également la seule base sur laquelle l'auteur a pu garder un contact à distance avec le pays. Si le paysage apparaît encore intact malgré tout – « aujourd'hui il me semble reconnaître chaque palmier. Les images de la guerre m'avaient fait craindre de les retrouver déracinés, décapités... » –, tout le reste est par contre délabré et méconnaissable – « rien n'est comme il était dans mes souvenirs ». Il n'y a pas de correspondance entre sa mémoire du passé et son expérience du présent, ainsi qu'entre sa connaissance de la réalité et la réalité qui se propose à ses yeux. Dans la rue, il lui semble apercevoir un ancien professeur qu'il croyait pourtant mort : « voilà que je commence à voir des fantômes », commente-t-il hors-champ. Un pays de fantômes, une mémoire faussée ? Accompagné par sa caméra et par ses proches, Abbas Fahdel retrouve un pays détruit par la guerre, où la plupart de ses lieux de mémoire ont disparu. Sa maison familiale a été remplacée par une boulangerie, son école est en ruine, les places où il jouait dans son enfance sont désertes. D'autres ruines, celles du fameux site archéologique de l'ancienne Babylone, que pendant l'enfance il ignorait quasiment dans ses visites avec l'enseignant d'histoire, assument maintenant une connotation historique plus importante à ses yeux, et surtout plus affective, représentant la splendeur antique qui « blesse la mémoire des Irakiens ». Le voyage de retour finit ainsi par devenir le prétexte pour reconstruire une mémoire collective, un ancrage plus puissant qui puisse refonder ses liens avec l'origine à travers la reconnaissance d'un Nous commun. C'est l'état d'esprit de l'exilé qui revient dans sa terre natale : consommé par l'amertume et par la frustration d'une distance et d'un attachement vis-à-vis d'un pays en crise, il ne souhaite pourtant que remettre en valeur cet attachement et retrouver une certaine fierté envers son origine. Toujours préoccupé par

la menace de la désaffiliation, à cause de l'émigration et de l'acculturation dans le pays d'accueil, l'exilé profite du voyage de retour afin de se réconcilier avec la communauté d'origine. La réconciliation avec l'origine passe par deux opérations principales possibles dans le voyage. Premièrement, la recherche d'une priorité affective : « j'ai besoin de retrouver la chaleur et les rires de la vie familiale », avoue l'auteur, en remontant l'Euphrate en voiture avec son frère, dans le but de voir sa sœur et poursuivre ses retrouvailles. Deuxièmement, la tentative de reconfirmation de son appartenance : si, en rigolant avec un vieil ami irakien, Fahdel explique « je suis revenu avec un passeport français. Je suis devenu français, tu dois me parler en français », une fois interpellé par un commerçant du souk avec l'appellatif « mister » (normalement réservé aux touristes), il réagit avec indignation : « ne m'appellez pas 'mister', je suis Irakien ! ».

Ces séquences témoignent de la difficulté de mettre en accord exil et retour, double appartenance et réconciliation avec l'origine. Comment se sentir chez soi si les autres vous regardent désormais comme un étranger, en perpétuant un processus d'altérisation qui concerne aussi bien la première génération que la deuxième, et aussi bien le pays d'origine que le pays d'accueil ? Dans le retour filmé dans l' « imaginary homeland », les documentaires autobiographiques diasporiques démontrent que l'expérience de la proximité, le rappel de la présence, le partage des valeurs communes, comme dans toute (ré)intégration d'un groupe, peuvent aider le sujet à se sentir faire partie d'une collectivité. Dans *Retour à Babylone*, dans le noir de la maison familiale sans électricité, éclairé seulement par la faible lumière d'une petite lampe, le cinéaste profite du moment de partage avec la famille réunie pour redécouvrir la « douceur de vivre de la Babylone de mon enfance ». Malgré le sentiment de culpabilité ineffaçable, de s'être échappé à la guerre, d'avoir vécu dans la sécurité et dans le privilège en France, Fahdel sent qu'il peut encore formuler son appartenance au peuple irakien. Cela est dû non seulement à ses liens de sang, familiaux et affectifs, à sa mémoire personnelle, mais aussi à son estime envers une population qui, nonobstant les guerres et la misère, garde toujours une vitalité qui lui fait se demander : « d'où vient la force morale des Irakiens ? ». C'est alors dans ce sentiment d'union collective, de résistance et de force que son ancrage se revitalise à la fin du film. Devant un ami devenu un acteur connu, entouré par d'autres passants qui l'ont reconnu, situation apparemment anodine qui lui donne pourtant l'impression d'une collectivité encore existante, le réalisateur affirme : « voilà que je pense pour la première fois : nous les Irakiens » (et d'ailleurs son deuxième film s'appellera *Nous, les Irakiens*).



*Retour à Babylone (Abbas Fahdel, 2002)*

De 1980 jusqu'à 1988 l'Irak s'oppose à l'Iran dans une guerre de tranchées qui cause un demi-million de pertes d'une part et d'autre, la crise internationale du pétrole, le durcissement des relations internes au Proche-Orient et externes avec les forces occidentales, et, naturellement, de nombreux flux d'exilés et réfugiés. Dans cette guerre, et dans ses conséquences sur le pays et sur l'exil, nous plonge ce qui est sans doute le film le plus célèbre de notre filmographie, *Persepolis* (Marjane Satrapi, 2007). Comme nous l'avons expliqué par rapport à *Irinka et Sandrinka*, l'animation n'exclut en aucune manière la dimension documentaire, autobiographique et diasporique, et cette œuvre, pour son traitement de l'exil et de la relation de la cinéaste avec son origine, pour sa référence explicite et déclarée aux éléments autobiographiques de l'autrice, rentre bien dans le genre filmique que nous présentons ici<sup>772</sup>. *Persepolis*, avec ses 95 minutes, est le seul long-métrage d'animation de notre corpus, et avec son prix du jury à Cannes et ses nominations aux Oscars, est le seul à avoir atteint une renommée véritablement internationale. À cause de son ton laïque et critique (et féministe), le film a connu cependant des fortes censures et suscité des polémiques et des interdictions dans tout le monde musulman. Premier film de Marjane Satrapi, *Persepolis* est tiré de la bande dessinée homonyme de la même autrice, qui a été publiée en France en quatre tomes entre 2000 et 2004 et qui a eu également un énorme succès. Cet aspect « transmédiatique » est théorisé par Sébastien Fevry, qui souligne comment les réalisateurs du cinéma d'animation opèrent très souvent un passage d'un médium à l'autre<sup>773</sup> et se font parfois épauler par un co-auteur afin d'aboutir au mieux à la transposition

---

<sup>772</sup> Rappelons que la présence de la voix off à la première personne n'est pas un gage de 'vérité' documentaire, car elle est aussi employée bien souvent par le narrateur fictionnel. En l'occurrence alors, dans *Perspepolis*, le doute fiction/documentaire serait à associer surtout à l'absence, au contraire de nos autres exemples, d'un caractère réflexif (ou d'autres éléments d'authentification comme les images d'archives) qui puisse détacher le spectateur de l'univers diégétique pour rappeler la démarche du film et les hésitations mémorielles de l'autrice. Cependant, toutes les informations données sont facilement vérifiables et correspondent véritablement aux faits autobiographiques de la réalisatrice.

<sup>773</sup> FEVRY Sébastien, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », *op.cit.*, p. 18.

cinématographique (dans le cas de Satrapi, il s'agit de Vincent Paronnaud, un autre dessinateur qui avait cependant déjà travaillé comme réalisateur sur quelques courts-métrages). Poussé par le succès éditorial de l'œuvre graphique, soutenu par la production de TF1, par un budget important et par une équipe de stars – Chiara Mastroianni et Catherine Deneuve interprètent les voix principales –, *Persepolis* s'est présenté tout de suite comme un projet gagnant, et le public lui a donné raison. Suite à ce film, Satrapi s'est donc lancée dans la carrière cinématographique, mais en quittant le documentaire animé, avec *Poulet aux prunes* (2011), *La Bande des Jotas* (2013) et *The Voices* (2014).

À différence de sa version BD, tout le film est un flashback, mais dans son récit chronologique il parcourt les quatre tomes, en reproduisant fidèlement leur esthétique en noir et blanc, dans leur large éventail temporel, de l'enfance de l'autrice dans le Téhéran prérévolutionnaire en 1978 jusqu'au départ pour la France en 1994, en s'attardant particulièrement sur la période d'adolescence des années 1980. Le début et la fin se situent par contre dans un présent narratif qui est non pas celui de la réalisation de l'œuvre (les années 2000) mais celui de la fin du récit, l'arrivée à l'aéroport d'Orly à Paris en 1994, seule séquence en couleurs du film. Tout au long du documentaire, la voix off de l'autrice, qui intervient ponctuellement en complément des informations contextuelles et personnelles, est interprétée, aussi bien que la voix in de la protagoniste Marjane (la réalisatrice), par Chiara Mastroianni. Cet usage d'une actrice connue, absent dans les documentaires en prise de vue réelle, fait partie des stratégies de transfert référentiel opérées par le documentaire animé, qui passe par la fiction et par un imaginaire commun ou mis en commun (le dessin, la graphique, le décor, les interprètes) pour arriver au réel, et dans ce cas, à l'écriture autobiographique. En ce qui concerne l'esthétique, le dessin reste toujours assez épuré, aux forts contrastes, avec un noir envahissant et des nuances de gris, et offre une continuité visuelle tout au long du film. À plusieurs reprises, un abondant emploi de vignettes sert à isoler des actions et à enchaîner un montage qui parfois, par le biais d'apparitions/disparitions intermittentes d'épisodes et d'illustrations d'états d'esprit, semble suivre le fonctionnement de la mémoire. La musique est très présente et orchestrale, et la réalisatrice a même inséré une séquence musicale où son alter ego animé chante *Eye of the Tiger* pour symboliser, durant un entraînement parodique de Rocky, sa combattivité retrouvée après la dépression. Revenons donc au contenu de *Persepolis*.

En se concluant avec le départ pour la France, tout le film suit à rebours, à travers le point de vue subjectif de l'autrice pendant 16 années de vie, l'évolution de ses raisons d'exil. La première partie est consacrée à l'enfance de Marjane, en faisant de celle-ci une sorte de prélude à la construction d'un esprit critique et anticonformiste. Toutes les séquences la montrent engagée à écouter et à absorber les situations et les discussions familiales, dans un héritage générationnel – du grand-père, à l'oncle, au père, en passant par la mère et la grand-mère, qui constituent ses modèles héroïques et

‘illuminés’ – d’une certaine attitude rebelle, progressivement communiste, révolutionnaire, punk, et féministe. Cette formation à la contre-pensée l’amène à avoir toujours des ennuis par rapport à la condition féminine, au port du voile, à l’interdiction de toute tendance occidentale, à la limitation des libertés quotidiennes les plus basiques. La petite Marjane s’approprie l’idéologie familiale et ses histoires de résistance face aux aléas de l’histoire iranienne. Le film tient à faire comprendre le contexte décisif aux prises de conscience de sa protagoniste : la chute du dernier Shah, la révolution islamique, l’exaltation collective initiale, puis les arrestations, l’état militaire et de police, les exécutions, pour arriver à la guerre contre l’Irak, la dévastation de Téhéran, les pertes massives et une période post-guerre très difficile pour tout le pays. C’est justement l’installation du régime islamique – et le comportement toujours effronté et sans retenue de la fille – qui pousse les parents à éviter tout risque et à envoyer Marjane pour la première fois en Europe, dans un lycée français de Vienne. L’expérience européenne du premier exil de l’autrice de 14 à 18 ans est représentée comme une parenthèse de décadence, signée par une précarité de logement, une intégration difficile, des déceptions amoureuses et enfin une période tragique dans la rue. À Vienne, Marjane se rend compte à travers les réactions des autres d’une identité iranienne compliquée à porter, à cause des camarades d’école à tendance nihiliste qui s’intéressent à elle pour ses expériences ‘exotiques’ de guerre, des dames de la bourgeoisie viennoise qui pensent que les Iraniens n’ont pas d’éducation, ou des autres jeunes filles qui se moquent de son allure.

Ce dernier point mérite un approfondissement. Partie avec la recommandation familiale sur l’origine – « n’oublie jamais qui tu es et d’où tu viens » –, Marjane essaie quand même d’apprendre à travers les livres la pensée occidentale, mais son appartenance à un pays en guerre lui pèse dans chaque regard de ses interlocuteurs. En démontrant la déjà citée « identité à géométrie variable » (adaptable au contexte) décrite par Pap Ndiaye, pendant une fête elle se présente à un garçon en tant que Française, ce qui cause d’un côté la moquerie des autres filles, et de l’autre côté l’amertume de sa conscience intérieure, incarnée par la figure omniprésente de la grand-mère. Cette dernière, à la sortie de la fête, dans une obscurité éclairée seulement par un lampadaire, lui fait une réprimande – « je ne savais que tu étais Française » – à laquelle Marjane répond : « tu crois que c’est facile d’être Iranienne ici ? » en lui faisant remarquer le poids de la diversité et de la discrimination. Le rappel de la grand-mère (qui revient constamment dans le film et dans sa vie) est en revanche toujours le même : « reste intègre à toi-même ». Une intégrité, similaire à la « fidélité à soi », qui synthétise bien le besoin identitaire de la quête de l’origine, lié à un souci de continuité et de rester dans la ‘bonne voie’ (ce qui inclut l’hommage aux ancêtres comme réconciliation et guidance). C’est l’intégrité que le sujet cherche, pour ne pas perdre une partie de soi, pour ne pas se dissoudre dans un néant incontrôlé, privé de volonté : l’intégrité est un impératif moral qui invite à une volonté vigilante et constante, à une



vision globale de soi en relation à son environnement, à la construction d'une image sans taches. La recherche de l'origine se lie donc non seulement à la dimension éthique du rapport avec les autres, de l'aspect relationnel de l'identité, mais aussi à la morale dérivant de cette pensée de l'intégrité – 'n'oublie jamais qui tu es' – qui est depuis toujours fonctionnelle à la préservation des cultures, des mémoires collectives, ainsi que d'une orientation individuelle qui valorise les apports du passé et se protège des transformations de l'extérieur. Il peut paraître contradictoire dans un monde actuel en transformation, échange et globalisation perpétuelle, mais ces rappels de la 'voix de la conscience', qui invitent systématiquement les sujets diasporiques à revenir vers leur origine, sont au contraire l'une des voies qui ont tendance à les orienter dans tous ces croisements interculturels et qui semblent alors 'justes' pour alléger le sentiment de 'crise identitaire' (d'où l'effet de mission et de responsabilité).



*Persepolis* (Marianne Satrapi, 2007)

Ce qui nous intéresse notamment dans l'histoire de l'autrice de *Persepolis*, dans l'optique de ce chapitre dédié au retour aux lieux de mémoire, est cependant la partie entre son retour d'Autriche et son départ pour la France. Si durant son exil à Vienne Marjane vivait le sentiment de culpabilité à cause de son abri européen loin de sa famille sous les bombes, au moment de son retour à Téhéran son sentiment de culpabilité se lie à sa légitimité de souffrir. D'une part, elle souffre car à la suite d'une déception amoureuse elle a vécu dans la rue à Vienne et elle est tombée dans une dépression nerveuse alimentée par la nostalgie due à l'exil. D'autre part, cette souffrance ne lui semble pas comparable à celle des Iraniens qui en même temps ont vécu des pertes innombrables et des dévastations irréparables. Comme ses parents lui racontent, après 8 ans de guerre et un million de morts, les gens ont oublié pourquoi ils ont fait la guerre, la misère et la méfiance se sont emparés du quotidien, et marcher à Téhéran est comme « marcher dans un cimetière ». À la recherche d'un aide

chez le psychologue, l'autrice avoue alors : « ce que j'ai vécu me pèse trop, mais à qui en parler ? », « je suis entourée des gens qui ont tellement souffert », « j'ai envie d'être seule ». Son repli sur soi est dû également au sentiment d'étrangeté qu'elle éprouve à son retour en Iran face à tous les locaux qui lui posent des questions sur l'Europe : dans une séquence on la voit assise sur un fauteuil, visiblement déprimée, recevoir la visite de toutes ses connaissances curieuses d'écouter des histoires excitantes sur Vienne et l'Europe, les boîtes, les garçons, les sorties et les modes du moment. Cet état dépressif post-exil est cependant dépassé par un nouvel élan de vie, symbolisé par l'une des séquences surréelles du film. Comme dans d'autres moments précédents, Marjane – qui pendant son enfance rêvait de devenir une prophète – est représentée dans son sommeil flottant en dessus des nuages, rencontrant Dieu, et, en bonne prophète, appliquer la parole divine. En l'occurrence, pour reprendre sa vie en main, à côté de Dieu, apparaît aussi une figure reconnaissable en celle de Marx – justifiée par les enseignements communistes familiaux – qui, de manière humoristique, l'incite à sa manière : « n'oublie pas, la lutte continue ! ». Son retour à l'origine se présente alors comme une voie de réconciliation avec ses valeurs passées, avec ses convictions et ses luttes, et avec son lieu de mémoire, sa ville natale en ruine qui devient une table rase d'où pouvoir recommencer sa vie. Néanmoins, malgré ses efforts, le manque de liberté, un mariage décevant, et un accident mortel dû à une intervention policière durant une fête, l'amènent à vouloir enfin divorcer, quitter l'Iran et émigrer en France. Au moment du triste départ avec les parents à l'aéroport, la mère, qui a toujours représenté une inspiration filiale de liberté et émancipation, l'encourage à un exil définitif : « cette fois tu pars pour toujours, tu es une femme libre. L'Iran d'aujourd'hui n'est pas pour toi. Je t'interdis de revenir ». Convaincue de l'exigence du départ, la cinéaste apparaît encore triste à l'aéroport parisien (le présent du début, de 1994), lorsqu'elle prend un taxi et répond à la question de routine sur la provenance du passager, « Iran ».

### **2.3 Voyages au cœur du conflit**

Les trois derniers films de cette thèse vont ajouter au voyage de retour plus d'adrénaline. Cela car, au moment où les cinéastes vont tourner leur documentaire, le conflit armé est toujours présent et alarmant dans leur pays d'origine, et rentre parmi les préoccupations centrales de la démarche filmique. Dans ces œuvres, la dimension d'urgence de la 'mission' est d'autant plus amplifiée que le projet de tournage comporte des risques concrets et des dangers collectivement reconnus pour le réalisateur. Il en résulte un défi majeur qui rend encore plus consciente la volonté de franchir la frontière et d'affronter le rapport avec le lieu d'origine. Reprenons alors le focus sur l'Irak, avec un film sorti également en 2002, à la veille de la déclaration de guerre des États-Unis contre le régime de Saddam Hussein, *Baghdad On/Off*, réalisé et autoproduit par Saad Salman. Nous plaçons ce

documentaire dans cette dernière catégorie en raison de son lieu de tournage, puisque le cinéaste, pour achever son film à Bagdad, a dû traverser clandestinement la frontière invisible entre le Kurdistan irakien, une région au nord de l'Irak protégée par les Nations Unies à partir de la première Guerre du Golfe, et le reste du pays, sous contrôle de l'armée du régime. L'objectif ne fait que nourrir l'image héroïque de la mission documentaire : Salman veut retourner en Irak pour la première fois après son exil à Paris en 1976 et atteindre Bagdad afin de rejoindre sa mère malade et désormais mourante. « Dans toute ma vie, je n'ai jamais vu quelqu'un risquer sa vie pour voir sa mère ! », exclame (en anglais) le conducteur de la voiture, initialement méfiant face à cette entreprise filmique. Pendant tout le trajet, le conducteur sera également son guide, intermédiaire très actif dans la recherche du réalisateur et fondamental pour la narration, à condition que la caméra ne le filme pas : « c'est trop risqué », explique-t-il, car il a de la famille. Interdiction de filmer que nous avons déjà rencontrée dans certains films de ce corpus, et qui dans ces trois derniers documentaires devient la règle à contourner.



*Baghdad On/Off (Saad Salman, 2002)*

De manière similaire à *Vacances au pays*, le voyage se fait toujours en voiture et en caméra subjective, épaulement, sans révéler le corps de l'auteur, mais, en l'occurrence, il n'y a aucune voix off pour accompagner le spectateur sur la route et à ponctuer de réflexions l'expérience itinérante. Prise au vif et dénouée de commentaires, la matière filmique surgit devant l'œil de la caméra sans qu'il y ait une direction apparente dans le regard de l'auteur. En réalité, malgré le voyeurisme emphatisé par ce seul point de vue subjectif et souvent claustrophobe (de l'intérieur de la voiture), qui oblige le spectateur à ne s'approprier le monde que par cette perspective limitée, le réalisateur fait un choix précis de direction du regard. En s'effaçant le plus possible, tout en gardant son point de vue explicite et son interaction en voix hors-champ, il fait entrer plus de vie dans son cadre, il accueille toute la

population qui traverse le champ de sa vue depuis la fenêtre de la voiture et qui se rapproche de son champ d'action lorsqu'il est sorti de cette dernière. Tout au long des 86 minutes du « voyage documentaire », nous assistons à différentes situations émergées par hasard durant le trajet dans les paysages arides du nord du pays et auxquelles le cinéaste prend en quelque sorte part : des repas, des moments musicaux et dansants, une visite au plus grand supermarché de la zone, aux camps de réfugiés kurdes. Une vaste série de rencontres qui donne dans son ensemble un aperçu du contexte irakien de l'époque et qui restitue l'intention du réalisateur de se réunir non seulement avec sa mère, mais aussi avec tout le peuple de son pays. Sans oublier l'Histoire, côtoyée à travers toutes les mosquées, les anciennes forteresses, les villes, ainsi que toutes les manifestations des cultures du territoire que la route présente au regard omnivore de la caméra. La responsabilité familiale du projet filmique personnel se transforme en responsabilité civile, humaine, individuelle, face à tout ce que l'auteur affronte dans son voyage de retour clandestin. Finalement, ni la mère ni Baghdad ne seront jamais montrées et leur rencontre finale avec le réalisateur sera laissée à l'imagination d'une mission accomplie, malgré les tensions d'un retour en temps de guerre.

Nous terminons ce chapitre et ce groupe de films avec deux autres contextes de guerre, mais cette fois-ci du point de vue des descendants, une deuxième génération qui décide de défier le péril et les avertissements des proches pour s'aventurer à n'importe quel prix à la découverte du pays d'origine. Le contexte du premier film, *Sous le soleil d'Algérie* (Djamel Bekkis, 1999), est celui de la guerre civile algérienne, celle que nous avons déjà mentionnée avec l'appellatif plus connu de « décennie noire », qui de 1991 à 2002 a vu s'opposer le gouvernement algérien à divers groupes armés islamistes, avec de nombreux attentats et affrontements qui ont causé la mort – et l'exil – de dizaines de milliers de civils. Premier et unique film de Djamel Bekkis, *Sous le soleil d'Algérie* est un journal de voyage qui, au contraire de *Baghdad On/Off*, privilégie une voix off dominante et omniprésente qui, en reportant chaque élément au discours subjectif de l'auteur, exclut pratiquement toute possibilité de portrait des autres. Cette focalisation exclusive sur soi en voix off, fréquente rhétorique de la subjectivité, dérive notamment de la prémisse du voyage. S'agissant d'une première visite pour le réalisateur de 34 ans, né à Marseille, dans le pays où ses parents sont nés et où passent toutes leurs vacances, mais en même temps d'une visite dans une période encore riche en tensions (1999), le projet naît d'un mélange de curiosité et de peur, et se présente comme une autoanalyse concernant sa propre capacité à dépasser ce défi. Nous sommes pleinement dans les enjeux de l'autoethnographie, ancrée dans la seule légitimité de l'analyse de soi, de ses doutes, de sa vulnérabilité, et des relations que le sujet entretient avec ce qui l'entoure. Nous sommes également en plein style journal, qui articule la confession du sujet sur la base de ses changements progressifs d'humour et sur ses réactions variables vis-à-vis des événements extérieurs. Dès le début du film, le

projet du voyage en Algérie rencontre l'incrédulité et la ferme opposition des collègues du cinéaste : c'est un « suicide », « tu pouvais pas trouver une autre idée pour passer tes vacances ? ». Sa copine aussi, au moment de lui dire au revoir à l'aéroport, le prévient qu'aller en Algérie avec une caméra « c'est de la folie ». Hésitant et alarmé face à un risque qui semble évident pour tout le monde, Djamel Bekkis choisit pourtant de prendre l'avion, désireux de se confronter avec cette partie de soi inconnue et de respecter ses parents qui ont toujours voulu qu'il découvre son origine. « On verra, inch'allah », conclut-il, et ainsi il part. Il faut rappeler que, même si dans les années 1998-1999 la guerre civile commençait à diminuer son intensité, il était normal qu'un voyage en Algérie soit encore perçu comme un acte imprudent, puisque des turbulences et des attaques persistaient dans tout le territoire.

Pendant tout le documentaire, la caméra – déclarée à la douane sous prétexte de devoir filmer le mariage de son cousin – suivra un itinéraire, comme d'habitude très mouvementé, en Kabylie, entre Constantine et le village natal de ses parents, en alternant des séquences en intérieur dans toutes les maisons familiales et des séquences de transition en extérieur révélant les paysages sur un fond musical. Considérée la quantité de rencontres que le réalisateur fait avec des branches inconnues de sa famille algérienne, il est encore plus surprenant que le film ignore presque systématiquement le son in des dialogues, mais l'intention de l'auteur est à chercher ailleurs. C'est sa voix-je qui dirige l'attention du spectateur et fait avancer la narration, en détaillant l'évolution émotionnelle de ses impressions relatives au voyage et à l'expérience de découverte. Afin de décrire le sentiment de peur, d'anxiété et de préoccupation qui tenaille son esprit, l'auteur utilise la métaphore de la « boule dans la poitrine », une expression physique de son état émotionnel qui tout au long de l'œuvre ne fait qu'apparaître, disparaître et réapparaître, indiquant ainsi de manière originale son amalgame de réactions. À l'arrivée dans la maison familiale, devant l'accueil de la mère, de la tante, et d'un bon thé pris ensemble, la voix off affirme : « je commence à me sentir chez moi », « je suis heureux d'être parmi eux, mais j'ai encore cette boule dans la poitrine ». Pendant ses déplacements et ses visites, la voix-je commente tout ce que l'auteur découvre et confronte souvent avec la France : la fréquence des réunions familiales, la conduite « folle » du taximan, le salaire faible des Algériens, les conditions de vie difficiles, etc. Son ignorance des ancêtres est nuancée par son objectif identitaire, de « savoir d'où je viens ». « La boule que j'avais ce matin a disparu », dit-il à la fin de la journée, lorsque la sensation d'être accueilli parmi les siens dépasse de manière temporaire son malaise. Temporaire, car tout ne se déroule pas dans le calme. Tout d'abord le réalisateur raconte les problèmes du tournage, liés aux contrôles des routes de la part des militaires et aux interdictions qui lui font cacher la caméra à plusieurs reprises. Ensuite, lors de son déplacement à la montagne, vers le village natal de ses parents, la caméra se fait nettement plus incertaine, ses mouvements plus tremblants, ses plans plus rapides et furtifs, car les groupes armés sont plus actifs dans ces zones-là et « c'est trop dangereux ».

Le point culminant de cette peur est alors enfin la tuerie qu'il entend à côté de chez lui. Soudain, il sent « sa boule réapparaître », le fantasme de la mort et du péril fait à nouveau surface et lui fait passer une nuit blanche, en renforçant l'ambivalence de ses sentiments envers ce pays. Malgré la découverte paisible des beautés du territoire et de l'accueil des gens et de sa famille, le cinéaste est découragé par l'état constant de tension qu'il doit endurer et qui se transmet inévitablement sur le tournage. En outre, il se démontre visiblement gêné par des habitudes extérieures à son contexte, comme le chant de l'imam pendant la nuit. La nostalgie s'empare de lui – « Marseille et les gens que j'aime me manquent » –, il sent que sa place est de l'autre côté de la mer, dans sa ville natale. À la fin de ces 26 minutes de documentaire, l'auteur n'a donc pas complètement effacé sa « boule dans la poitrine » et pas non plus développé un sentiment d'appartenance communautaire. Si d'un côté, son bilan final annonce une inclusion des individus rencontrés dans sa sphère privée et intime – « tous les êtres que j'ai rencontré défilent dans ma tête, ils font désormais partie de ma vie » –, de l'autre côté, l'insistance-même sur l'expression « ces êtres », sur l'image conclusive du coucher de soleil avant le départ, laisse entendre une certaine compassion extérieure (il prie pour que « ces êtres retrouvent la paix »). Impliqué temporairement dans les risques concrets de la guerre qui frappe son pays d'origine, le sujet diasporique, qui rentre après le projet filmique dans une France lointaine des fracas des conflits du Sud, trouve plus difficile la formulation d'une véritable affiliation qui puisse unir le Je et les autres dans un Nous unique.

Encore plus dangereux est par contre le voyage de retour de Chloé Mazlo, issue de la seconde génération de la diaspora libanaise en France. En été 2006, la jeune réalisatrice décide de célébrer le trentième anniversaire de l'arrivée de ses parents en France – exilés au début de la Guerre du Liban, qui est au cœur de *Nos guerres imprudentes* et de *Maman, le Liban et moi* – en partant comme ils l'avaient fait eux-mêmes, par voie terrestre, mais dans le sens inverse, de Paris à Beyrouth. Quelques jours avant son départ, cependant, éclate une nouvelle guerre opposant le Liban et Israël, qui durera un mois, de juillet à août 2006. Malgré les hésitations compréhensibles, le projet du film est lancé, et la cinéaste nous délivre finalement un film-journal très original, qui va conclure notre filmographie : *Deyrouth*, court-métrage de 15 minutes, sorti en 2010, produit par Les Films Sauvages, soutenu par le CNC et par France 2, et sélectionné dans plusieurs festivals internationaux. Un film-journal parce que le documentaire est né, pour beaucoup après le retour de l'autrice à Paris, à partir d'une idée du producteur, auquel la réalisatrice avait donné à lire le journal qu'elle avait rédigé pendant ce voyage au Liban. Chloé Mazlo est autrice de court-métrages qui mêlent *live action* et animation, et, dans ce cas aussi, elle crée une esthétique très personnelle, une scénographie composée d'un décor fabriqué en intérieur où elle met en scène des figures humaines (surtout la sienne, aussi actrice), des figures papiers, des images photographiques ou vidéos, et des textes. Ces derniers prennent différentes

formes graphiques sur de nombreux supports, mais notamment la forme d'intertitres entre un plan et l'autre, et remplacent entièrement la voix off dans toutes ses fonctions, à la façon d'un film muet. L'impression d'être face à un film muet est emphatisée également par la présence constante d'une musique d'accompagnement, jouée par un piano. Dans cet univers aux couleurs vives, la cinéaste oppose ainsi à un thème possiblement tendu et tragique, un ton humoristique, ludique et quasiment enfantin. Le film commence la présentation du lien diasporique et l'exposition alternative de ses intentions filmiques – aller découvrir ses origines – avec un texte qui explique : « mes parents ont quitté leur pays grâce/à cause de la guerre civile ». En laissant les deux options (grâce/à cause), cette phrase démontre non seulement la dimension ludique de l'énonciation, mais aussi le double caractère de l'exil – possibilité de créer une nouvelle vie/fuite douloureuse d'un problème – et une possible reconnaissance positive de la part de la fille. Père et mère sont représentés en papier fuyant Beyrouth à bord d'une voiture, à leur côté une boîte en carton d'où sort la fille (la réalisatrice). Cette dernière attrape les racines vertes qui la tiennent au sol et se laisse guider par elles, lorsqu'un texte apparaît : « en 2006 je veux aller voir ce que mes parents ont quitté ». Une fois la volonté de voyage affirmée, la cinéaste met en place l'ensemble des vides de connaissance et des doutes. Sa tête est insérée dans une télévision qui, placée sur ses épaules, montre des images du conflit au Liban, alors que par conséquent elle se met à écrire : « ce n'est pas une blague ! ». Au texte « mon père essaie de m'expliquer l'histoire de la guerre civile au Liban », elle fait suivre une animation d'un scacchiera où les pions se déplacent d'un front à l'autre de manière confuse afin de mettre en scène les affrontements des troupes adverses. Conclusion : « je n'ai rien compris. Lui non plus je crois ».

L'humour se construit sur des questions/réponses illustrées par textes et/ou animations, qui soulignent l'état de confusion et de complexité du contexte libanais affectant tous les acteurs impliqués, y compris les sujets diasporiques. Par exemple, au texte « je me demande comment est la situation au Liban aujourd'hui », l'écran télévisuel sur sa tête affiche une réponse sarcastique : « c'est toujours la merde ». L'autoreprésentation joue donc avec l'absurdité et avec les risques de cette situation conflictuelle afin d'introduire les réactions contrastantes de l'autrice face à son voyage vers l'origine, mêlant peur, détermination, dépaysement, moquerie et curiosité. La datation du film-journal aide à situer le projet en plein milieu de la guerre et à suivre les hésitations de Mazlo : habillée dans un costume vert très enfantin, elle fait le jeu des pétales de fleur jusqu'à la réponse affirmative – « vendredi 21 juillet : je pars...je ne pars pas...je pars ». Ses consolations rentrent aussi dans le ton léger et sarcastique : « je ne dépasserai pas les frontières avec la Syrie, mais au moins je ne passerai pas le mois d'août à Paris ». Sur le fond des nouvelles dramatiques de l'augmentation des morts au Liban annoncées par la télévision, elle se dote d'un costume de soldat. Le défi du voyage de retour dans un pays d'origine en guerre nécessite un combattant. Afin d'inclure tous les éléments

graphiques, décoratifs, textuels et humains dans l'image, la réalisatrice opte la plupart du temps pour des plans moyens frontaux et fixes, descriptifs mais toujours dynamiques à cause du rythme interne et de la tension déclenchée par le contenu. Elle continue l'humour noir en écrivant une lettre à ses parents dans laquelle elle les prévient qu'elle pourrait mourir au cours du voyage. Sur une carte géographique, une animation trace son itinéraire à partir de son départ de Paris, qui, au dépassement des frontières, trouve des obstacles dans des figures masculines qui lui disent : « mais pourquoi tu voulais partir au Liban ? Ce n'est pas ton histoire, c'est celle de tes parents ». Découragée par ses proches et par les nouvelles qui au quotidien indiquent la condition extrême de famine du peuple libanais durant ces jours-là, l'autrice veut rentrer chez elle, mais finalement elle endosse un masque de poule (référence ironique à l'expression « être une poule mouillée », qui dénote une personne lâche) et arrive à destination. Nous la voyons frapper à la porte du Liban (il s'agit d'éléments de décor qui, de manière symbolique et métonymique, illustrent l'univers diégétique créé par l'artiste) et enfin entrer à Beyrouth.



*Deyrouth* (Chloé Mazlo, 2010)

Par un montage qui, comme pendant toutes les séquences du film, exploite la technique du *stop motion*, la réalisatrice montre sa 'mutation' en Libanaise : « avant de sortir j'essaie de ressembler à mes cousines libanaises », écrit-elle, et elle s'habille avec une robe rose et des gants blancs, très maquillée, en imitant une certaine mode à la fois retro et provoquante typique de la capitale. Dans ce déguisement, elle reste frontalement en pieds face à la caméra (le regard-caméra est constant tout au long de l'œuvre), pour indiquer à son côté une série de photographies prises dans son voyage dans les lieux de mémoire de sa famille, tels que l'église où ses parents se sont mariés, l'immeuble où sa mère vivait. Ensuite, la plan suivant la trouve penchée sur deux tombes, l'intertitre précisant qu'elle



voulait rendre visite à ses grands-parents, mais que c'est « trop tard ». « Je me sens seule » avoue-t-elle, en mettant l'accent sur le côté confessionnel du journal. Dans la ville, elle fait la rencontre d'un autre Français qui, là-bas depuis plus longtemps, lui explique qu'il ne faut pas essayer de comprendre le Liban. En témoignant du besoin de garder une image attractive au niveau international, malgré les événements contemporains, une dame libanaise recommande à la cinéaste de dire aux Français que le Liban est « toujours joli ». Mais Chloé Mazlo est en réalité préoccupée : « au Liban, j'ai peur des bombardements », précise un intertitre. Elle ressent des sentiments partagés envers ce pays des contrastes et de la diversité, une origine envers laquelle elle ne cesse d'alterner empathie et solitude, rapprochement et éloignement, amour et haine : « j'aime le Liban. Je déteste le Liban. J'aime le Liban ». Masquée encore comme une poule, elle danse sur e la musique électronique avec d'autres figures masquées dans un décor de boîte de nuit : « ton cœur est libanais, mais ta langue est française ». C'est la fin d'une aventure qui ne peut que se terminer dans l'inachèvement et l'incertitude, comme toute entreprise de recherche identitaire. Sauvée des bombardements, nous la voyons rentrer en France, en toquant à la porte nationale comme elle avait fait pour le Liban : « je crois que je n'ai toujours rien compris, mais ce n'est pas grave », admet-elle.

Cette admission finale de Chloé Mazlo résume bien quasiment tous les bilans que les réalisateurs nous ont restitués au fil de la filmographie des documentaires autobiographiques diasporiques en France. Est-ce que le voyage de retour au pays d'origine peut vraiment répondre aux questions identitaires des sujets diasporiques ? La recherche de l'origine perdue n'assure aucune voie certaine pour 'se trouver' soi-même. Si dans le reste de l'analyse nous avons observé les raisons identitaires et mémorielles de tel inachèvement de la quête, à voir dans l'articulation changeante entre le Je et ses appartenances multiples, dans cette dernière partie nous avons constaté avec quelle difficulté les sujets diasporiques construisent et entretiennent leur relation avec le pays d'origine. Un voyage ne suffira jamais à comprendre un pays, même si à l'analyse de la situation présente le réalisateur peut ajouter ses liens avec le même lieu dans le passé. L'exil, la distance, les transformations du sujet et des lieux de mémoire, ainsi que les événements qui peuvent frapper sa communauté d'origine, font constamment évoluer le rapport entre un côté et l'autre de la frontière. Cependant, est-ce qu'il y a une vraie alternative ? L'origine reste l'horizon d'une recherche de soi pour tous les sujets impliqués dans une diaspora, et les nombreux films produits en France que nous venons de présenter au lecteur témoignent de l'exigence relationnelle que tout transnationalisme impose en termes d'appartenances, mémoires, cultures, et histoires. Alors, comme le dit simplement Chloé Mazlo, « ce n'est pas grave ». Ce n'est pas grave si, après des longues années d'exil, d'émigration, ou après toute une (jeune) vie passée dans le pays qui a, d'une manière ou d'une autre, accueilli la diaspora familiale, l'individu ne peut pas s'approprier comme le souhaitait l' « imaginary

homeland ». Rêvée, ignorée ou crainte, l'origine est toujours le moteur d'un changement, si ce n'est que dans le doute d'appartenir également à un ailleurs qui pousse sans cesse à un déplacement et à un élargissement, dans tous les sens du terme. Après l'avoir induit à intégrer la frontière dans son horizon, à se voir dans les multiples passages que cette frontière nécessite, même sans être vraiment 'trouvée', l'origine est déjà partie intégrante du sujet diasporique.

## CONCLUSION



La table verte (Aïcha Berrouba, 2013)

En 1994, le cinéaste Abbas Kiarostami évoquait la force du cinéma dans la construction d'une croyance faite d'illusions et dans le pouvoir d'inventer des liens et des relations entre le réel et ces illusions afin de créer la « vérité de la famille » :

Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. On en prend un ici, d'autres là, on loue une maison et on dit : voici ta maison et tes parents. Tout est entièrement mensonge, rien n'est réel mais le tout suggère la vérité de la famille<sup>774</sup>.

Cette belle métaphore est aisément transférable du domaine du cinéma à celui des représentations et des régimes discursifs tout court, y compris évidemment les processus identitaires et mémoriels que nous avons traités ici. Dès qu'il y a de la vie il y a de la fiction, et la vie donne à cette fiction une place aussi réelle que la réalité, car la fiction prend sa matière de la réalité et en même temps lui construit une maison où habiter, des formes à regarder, des ponts où se rencontrer, un sens qui n'en est pas un. La continuité entre la fiction et la réalité est ce qui assure progressivement la cohésion des fragments mis ensemble par nos expériences et nos perceptions, et ce qui fait que nous pouvons nous sentir faire partie d'une famille, d'une nation, d'une culture, etc. Autant de passages fictionnels, vitaux et donc réels vers les ensembles des relations, que l'individu ne pourrait pas atteindre sans (re)partir à chaque fois de lui-même, de sa place, de sa narration, de son image, de sa représentation. Se construire et se représenter en tant qu'individu implique les passages relationnels aux différents Nous que nous avons analysés, qui se jouent dans les dynamiques entre diversité et identité, être

---

<sup>774</sup> KIAROSTAMI Abbas cité par GAUTHIER Guy, *Le documentaire, op.cit.*, p. 111.

unique et être commun, être un et être plusieurs. Comme le disait Michel Beaujour, « alors que pour les autres la culture est un instrument de normalisation, l'autoportraitiste en fait l'occasion d'inventer une différence dont, tour à tour, il se réjouit et se désole »<sup>775</sup>. Inventer une identité signifie également inventer une différence. Toutefois, dans ces processus fictionnels agissant sur l'ensemble des fragments identitaires, il n'y a rien de plus sincère que l'énonciation d'une altérité individuelle qui se reconnaît à l'intérieur d'une altérité commune, « dans le projet d'une parole adressée dans le face-à-face avec l'altérité d'autrui », comme l'écrit Chiantaretto. On ne peut négocier notre identité que dans la reconnaissance réciproque de ce face-à-face entre altérités qui se regardent l'une l'autre comme dans un jeu de miroirs : toute la valeur communicative et testimoniale, la vérité, la sincérité de cette parole incarnée dans la représentation reposera sur la relation de confiance et de reconnaissance instaurée dans l'adresse à l'autre. C'est pour donner une place à ces relations essentielles que nous avons construit une maison pour ces représentations, ces documentaires autobiographiques diasporiques, et que nous avons inventé un genre comme une fiction ultérieure qui est déjà réalité.

Or, les films que nous avons pris en compte mettent en scène des individus qui cherchent à se définir dans le but d'éclairer une « pluralité de visions » qui « donne lieu à une prise de conscience de dimensions simultanées », comme l'écrit Edward Saïd, qui définit cette conscience diasporique « contrapuntique »<sup>776</sup>. Faire un film n'est qu'une des manières possibles pour mettre en forme ce processus de définition de soi, mais c'est sans doute l'un des meilleurs moyens pour intervenir dans l'« espace diasporique ». Ce dernier concept a été proposé par Avtar Brah afin de mettre en valeur l'interrelation et la confluence de toutes les communautés présentes dans une société, les immigrés autant que les natifs<sup>777</sup>. Dans notre société plurielle, décider de prendre la parole, ainsi que la caméra, pour parler de soi en tant qu'autre, est un geste moins de description que de réparation : l'énonciation part d'un besoin de se concentrer sur ce que nous percevons comme un manque, une absence. Les sujets diasporiques – y compris les enfants d'immigrés pour lesquels, comme l'explique Marie Rose Moro, « le voyage est déjà là, c'est une donnée de leur existence, que ce voyage et l'avant aient été racontés ou pas »<sup>778</sup> – incorporent parfaitement la crise identitaire que l'on a accusé d'avoir dissolu les liens collectifs contemporains et incité l'envolée des nationalismes actuels. « Pris entre la verticalité des transmissions conscientes et inconscientes et l'horizontalité de l'ici et maintenant, ces enfants d'aujourd'hui tentent parfois de gommer leur inscription verticale, ils se perçoivent alors comme des êtres en quête d'auteur, à la manière des personnages de Pirandello », affirme Moro, toujours par rapport aux descendants d'immigrés. Les autobiographies diasporiques sont alors des

---

<sup>775</sup> BEAUJOUR Michel, *Miroir d'encre*, op.cit., p. 220.

<sup>776</sup> SAID Edward W., *Reflections on Exile and other literary and cultural essays*, Granta Books, London, 2000, p. 186.

<sup>777</sup> BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora*, op.cit., p. 208.

<sup>778</sup> MORO Marie Rose, *Enfants d'ici venus d'ailleurs*, op.cit., p. 19.

tentatives de combler le sentiment de manque par une quête originelle : le sujet diasporique cherche son origine perdue – ses parents, ses ancêtres, ses lieux de mémoire – afin de reprendre les fils de son histoire et acquérir une existence propre, c'est-à-dire le plus possible marquée par des points d'ancrage reconnaissables. Atteindre cet équilibre dans la conscience contrapuntique, une mémoire heureuse à la Ricœur, est aussi ce que Nietzsche indiquait comme le besoin d'appropriation et de transformation des racines – et donc de l'histoire – pour devenir « homme » :

C'est seulement quand il est assez fort pour utiliser le passé au bénéfice de la vie et pour refaire l'histoire avec des événements anciens, que l'homme devient homme : trop d'histoire en revanche, tue l'homme, et sans cette enveloppe de non-historicité, jamais il n'aurait commencé ni osé commencer à être<sup>779</sup>.

La recherche d'une historicité diasporique prend sa place dans l'espace social, toujours plus diasporique, où ce nouveau genre documentaire se transforme en « lieu cinématographique »<sup>780</sup> : un espace de sens, de repères culturels de l'identité et de l'altérité, un espace de reconnaissance et de symbolisation, un espace relationnel, lié aux différentes pratiques des acteurs sociaux. Les films deviennent des lieux de mémoire dans lesquels s'inscrivent les expériences des sujets derrière et devant la caméra, un ensemble de mémoires prothétiques avec un grand potentiel pour la constitution de nouvelles alliances et prises de consciences. Lesquelles ?

Il est indéniable que l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de nous focaliser sur ce corpus filmique est que ce dernier représente un exemple tangible d'une bonne partie des paradigmes courants de l'ère contemporaine : les migrations globales, l'obsession identitaire, le militantisme mémoriel, le spectacle de l'intime, l'amateurisme audiovisuel, la reconnaissance des marginaux, le défi des frontières, la croissance du transnationalisme<sup>781</sup>. À travers l'analyse de ce corpus, le présent travail a essayé en particulier de mettre en avant certaines lignes de réflexion à continuer au sein de la recherche académique, ainsi qu'à l'extérieur de celle-ci :

- L'importance de l'autoreprésentation des individus issus des minorités visibles dans les arts et médias.
- La prise en compte de la forte présence des sujets diasporiques et de leur intervention dans l'espace public en France comme ailleurs.

---

<sup>779</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et l'inconvénient des études historiques pour la vie*, trad. Henri Albert, Paris, Flammarion, 1988, p. 78

<sup>780</sup> MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, *op.cit.*, p. 182-183.

<sup>781</sup> Les nouveaux moyens de communication et de transport qui ont amené à l'augmentation des liens transnationaux ont également favorisé l'incrément de ces documentaires grâce à la possibilité toujours plus facile de voyager dans les pays d'origine.

- La capacité de ces énonciations subjectives à témoigner d'une exigence plus large, culturelle et politique, de reconcevoir les identités collectives sur la base d'un multiculturalisme effectif, des mémoires postcoloniales et des appartenances multiples.

En ce qui concerne l'autoreprésentation, nous sommes d'accord avec Pierre Ouellet dans le fait qu' « il est devenu impératif de se demander non pas qui on est ou devient mais comment on dit et montre ce qu'on croit être et devenir »<sup>782</sup> : pour cela nous avons accordé tant d'importance à l'énonciation, à la perception de soi, à l'imagination, et à toutes ces formes de discursivité et de représentation de la subjectivité. Dans les documentaires autobiographiques, ces mécanismes sont toujours indissociables de la prise de parole publique impliquée dans le geste filmique. Cette parole, dans le sens de l'énonciation cinématographique, reçoit une légitimation de la part de l'auteur : vis-à-vis de soi-même – 'je crois que mon film enrichira mon travail identitaire' –, vis-à-vis de ses proches filmés – 'je crois que ma quête ne pourrait pas se faire sans les inclure' – vis-à-vis du public – le visionnage du film marquerait une reconnaissance d'existence et une majeure compréhension des enjeux identitaires des minorités. Ce dernier point est rejoint par une possibilité d'identification secondaire : le spectateur peut, à travers les récits des populations les plus 'invisibles', développer une identification avec l'auteur impossible auparavant (sans l'autoreprésentation) ou au moins pas sans médiations d'un regard extérieur (le cas des *représentations* de personnages migrants). La prise de parole est ce qui nous permet, même si pour un instant, d'occuper activement un espace public à partir d'où formuler un discours pour un public qui devra reconnaître, observer et peut-être apprécier notre présence. L'augmentation des autoreprésentations est donc aussi déterminée par la multiplication des espaces publics virtuels (les médias et les nouveaux médias) et par la tendance à croire que notre rôle en société se joue sur le plan de la visibilité, l'« invisibilité » virtuelle étant considérée comme une sorte de disparition réelle (ce qui, au niveau politique des minorités, trouve ses racines chez Hannah Arendt). Plus vous êtes présents dans ces espaces, plus votre voix est écoutée, plus les autres peuvent reconnaître votre existence et vos capacités. Or, si ces épreuves de visibilité – qui peuvent dégénérer dans le narcissisme contemporain de l'autoréférentialité et du besoin d'appréciation – ne sont pas le cœur des motivations artistiques des réalisateurs qui se lancent dans un projet autobiographique, elles sont quand même inconsciemment au centre d'une perception de soi dans la collectivité. La démocratisation des moyens et la lutte de reconnaissance des minorités ont amené à une volonté (toujours plus partagée) de devenir protagonistes aussi dans les représentations dominantes du monde globalisé. Le soi narratif, avec ses tentatives d'articulation d'une grammaire,

---

<sup>782</sup> OUELLET Pierre, « Préface », in Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2003, p. 13.

d'une rhétorique, d'une esthétique et d'une communication possibles, est pris dans ces instances participatives vis-à-vis du monde. La prise de parole est alors son moyen d'occuper pour une fois le centre, pour ramener le public (plus ou moins ignare) dans son monde (plus ou moins inconnu) et le mettre pour une fois dans sa peau (plus ou moins différente).

Quelles réponses donnent-elles alors ces autoreprésentations filmiques par rapport à la « crise identitaire » nationale évoquée par le débat public français ? Avec ses 91 titres, ce corpus est une ample démonstration de comment les réalisateurs issus de l'immigration en France se réfèrent sans cesse à l'histoire diasporique personnelle et familiale afin de comprendre leur identité présente et leur place dans le monde. Ces discours internes aux diasporas peuvent donc modifier les termes des débats contemporains en montrant que l'identité nationale dans la France d'aujourd'hui n'est point incompatible avec les identités diasporiques qui maintiennent un rapport avec leur origine respective. La « crise identitaire » paraît effectivement concerner davantage les sujets diasporiques que les autochtones : ce sont les individus qui vivent entre deux cultures et deux pays qui connaissent le plus de difficultés à se repérer dans leur vie quotidienne, dans leur construction de sens et dans leur image de soi. En dépit des discours alarmistes nationalistes, la France n'a pas à craindre pour son identité nationale. Comme nous l'avons vu, aucun de ces cinéastes ne refuse son attachement à la France, car c'est dans ce pays que ces individus ont ce qui compte le plus pour l'ancrage identitaire, à savoir les liens présents avec des personnes chères, et avec tout ce qui les rattache et leur permet de conduire leur vie actuelle. Néanmoins, la France ne doit pas oublier qu'à cette partie fondamentale – et souvent prédominante – de l'identité individuelle de cette très grande tranche de ses citoyens, s'ajoute, avec plus ou moins d'intensité, de retard, et d'adhésion, une autre partie complémentaire de cette identité, celle qui renvoie au pays d'origine. Aucune loi et aucune politique d'intégration ne pourraient supprimer la mémoire qui relie ces sujets à l'histoire collective de leur diaspora familiale ; une histoire transnationale, qui est partie intégrante aussi bien du pays d'origine que de la France. À cause de la capacité de rappel d'un élargissement de l'histoire nationale française à ses rapports transnationaux et postcoloniaux, les mémoires mobilisées dans ces documentaires constituent en soi une résistance. Une résistance face à la cécité des représentations d'une identité nationale qui prétend être le résultat cohérent d'une seule race, une seule Histoire, une seule culture et une seule origine. Une résistance face à une mémoire courte nationale qui continue à situer – et à renforcer – ses frontières le long des Pyrénées, des Alpes, de l'Océan Atlantique, sans considérer qu'elles se projettent et englobent concrètement aussi les rives du Portugal, de l'Italie, de l'Algérie, du Sénégal, du Liban, de La Martinique, du Vietnam, et beaucoup d'autres. Ces films obligent à prendre en compte toutes ces autres frontières, car c'est dans ces espaces liminaux de passage – autant d'écart que de relation – qu'une bonne partie des Français d'aujourd'hui est sans cesse renvoyée. Ce n'est qu'à partir de cet

entre-deux que ces individus sont regardés et définis, et peuvent pour autant se regarder et se définir. Cette thèse ne veut donc pas proposer des mesures de gestion de l'immigration, mais montrer les enjeux et les conséquences de cette dernière à travers les yeux de qui a vécu le déplacement ou de qui en est à jamais influencé. Les documentaires autobiographiques diasporiques peuvent suggérer des nouvelles interprétations de l'identité nationale, en rapprochant la fiction de la nation de la fiction de l'individu. Ils semblent dire : la nation peut suivre l'exemple – tel qu'il ressort des films analysés – des individus qui la composent afin d'essayer de dépasser sa « crise identitaire » en découvrant et en valorisant sa différence et sa pluralité, et en incluant ces aspects dans son ADN, dans son récit et dans son illusion d'union et de cohérence. Les représentations qui circulent dans cet espace diasporique pourraient ainsi façonner des modèles identitaires communs plus souples auxquels tous les individus pourraient s'identifier plus facilement.

Néanmoins, si nous qualifions cette cohérence d'illusoire et de fictionnelle, est-ce que cela signifie que la « crise identitaire » est vraiment dépassée ? Nous avons proposé au début de cette conclusion d'envisager le processus fictionnel de construction identitaire comme un élément déjà présent dans la réalité, et, encore plus, en dialogue et en négociation constante avec cette dernière. Afin d'inventer une possible illusion d'unité dans la diversité, notre filmographie montre une voie principale : non pas dans l'indifférence et l'exclusion de la différence, non pas dans sa tolérance et dans son intégration, mais dans sa quête. Le travail identitaire qui vise vraiment à créer de l'unité dans la diversité, cherche l'autre à l'intérieur de soi et se définit finalement dans ce processus sans fin : nous *sommes* cette quête. En outre, il faut également souligner la dimension temporelle de cette recherche, qui peut évidemment puiser dans le passé, dans les mythes, dans les illusions collectives d'autrefois, mais qui se déclenche toujours et inévitablement dans le présent, selon les exigences de l'ici et du maintenant. En résumé, en passant de l'individu à la nation, le processus nous semble demeurer le même : l'identité collective doit assumer qu'elle est une *invention*, une *quête* perpétuelle et basée sur les besoins du *présent*.

Bien entendu, même en acceptant le caractère transformatif de l'identité, ce qui divise constamment est l'ensemble des questions, toujours légitimes lorsqu'elles ne débouchent pas sur la violence, concernant la forme de cette invention, la direction de cette quête, et les critères de ces besoins. Prenons l'exemple du multiculturalisme, qui nous permet d'aborder le troisième point des réflexions tirées de l'analyse de notre filmographie, celui sur les conséquences collectives de la prise en compte des autoreprésentations des sujets diasporiques. Au Canada, où le multiculturalisme est inscrit dans la constitution depuis 1971, le gouvernement fédéral fait de la diversité de la population l'essence de l'identité nationale. La loi sur le multiculturalisme canadien de 1988 déclame : « la politique du gouvernement fédéral en matière de multiculturalisme consiste (...) à reconnaître le fait



que le multiculturalisme est une caractéristique fondamentale de l'identité et du patrimoine canadien et constitue une ressource inestimable pour l'avenir du pays, ainsi qu'à sensibiliser la population à ce fait »<sup>783</sup>. Or, le modèle multiculturel canadien est un exemple très intéressant de l'ambiguïté entre une tentative de construction identitaire nationale basée sur la valorisation de la diversité culturelle, et une inégalité sociale fondée sur une hiérarchie recrudescente encore ethniquement très blanche et européenne<sup>784</sup>, entre ses extrêmes défenseurs et ses opposants fortement critiques. En général, au Canada comme aux États-Unis et en France, les anti-multiculturalistes craignent principalement le communautarisme, c'est-à-dire la fragmentation du pays en communautés tellement différentes et inconciliables qu'elles risquent de miner la souveraineté, la solidité et l'unité de la nation. Par exemple, l'économiste américain Paul Collier pense que « l'accroissement continu de la diversité », l'accélération de l'immigration, « conjuguée à une politique de multiculturalisme assumé », pourrait mettre en péril « la préservation de la coopération » qui garantit, à son avis, la viabilité d'une nation moderne<sup>785</sup>. Si chaque citoyen s'identifie à une communauté différente, se demande-t-il, est-ce qu'un sentiment d'appartenance à une « communauté nationale » unique pourra persister afin de coopérer et maintenir la paix ? C'est donc une vision, celle de Collier, qui repose sur la peur d'une éventuelle conflictualité interne entre ceux qui ne partagent pas le même « identificateur », donc le même type d'affiliation à l'ensemble du pays. Pour esquisser une réponse, il est utile de faire référence à notre filmographie, en observant que les films diasporiques démontrent que la France est déjà le territoire non pas d'un seul, mais d'une série très complexe et hétérogène de sentiments d'appartenance nationale et d'affiliations au pays. Ce qui n'est pas en soi une cause de conflits : le fait de vivre ensemble dans un même pays constitue déjà un lien d'entente et de possible coopération, et crée déjà un identificateur commun entre les individus, mais la « communauté nationale » ne doit pas forcément se proposer comme seul et unique modèle affiliatif.

Le psychiatre français Georges Zimra, comme beaucoup d'autres qui attribuent aux nations occidentales la responsabilité de défendre l'individualisme moderne, attaque par contre « cette disposition différentialiste » à cause de son culturalisme : l'individu, « réduit à sa culture », subit une ségrégation (d'autres parlent de ghettoïisation), une aliénation, une soumission de sa singularité à une appartenance culturelle communautaire<sup>786</sup>. Mais est-il possible de concevoir un universalisme sans particularismes, et un individualisme sans affiliations communautaires ? Il est vrai qu'il ne faut pas tomber dans une catégorisation essentialiste et figée des sujets selon leur origine ethnique (un point

---

<sup>783</sup> Loi sur le multiculturalisme canadien, article 3, b.

<sup>784</sup> Nous envisageons de travailler sur le contexte canadien pour notre prochaine analyse des documentaires autobiographiques diasporiques.

<sup>785</sup> COLLIER Paul, *Exodus*, *op.cit.*, p. 348-349.

<sup>786</sup> ZIMRA Georges, *Le tourment de l'origine*, *op.cit.*, p. 121-123.

souvent évoqué contre les modèles anglo-saxons), mais l'appartenance culturelle ne menace en aucune manière la singularité de l'individu. Ce dernier, comme nous l'avons clairement observé dans les documentaires, est absolument capable de négocier ses identités statutaires, de tracer son identité personnelle entre les mythologies nationales et diasporiques. Pour corroborer sa théorie, Zimra associe le communautarisme à la revendication identitaire et à la quête de l'origine des deuxièmes et troisièmes générations, selon lui, « hantée[s] par la restauration d'une dignité perdue qui, faute de n'avoir pas été réappropriée après sa désappropriation, se trouve maintenant figée dans des signifiants non subjectivés, idéologisés, qui condamnent à vivre dans un vase clos sémantique, symbolique, langagier »<sup>787</sup>. Encore une fois notre filmographie peut aider à répliquer : la quête de l'origine des sujets diasporiques est une partie fondamentale de la construction des ancrages qui permettent d'identifier une image plus cohérente du Je, mais, si elle peut convoquer des histoires alternatives aux dominantes en guise de revendication postcoloniale et d'hommage aux sacrifices migratoires de la famille, elle n'est jamais autoréférentielle et ne refuse *a priori* aucun Nous d'appartenance du sujet. Ainsi, le débat confirme tendanciellement de conformer tous les liens au pays d'origine aux rares cas d'extrémisme religieux (pour cela on paye toujours l'anti-islamisme post-terrorisme, ethnie et religion étant davantage les ennemis publics n°1 de la République laïque française), et de voir la position du descendant figée exclusivement dans le choix entre reproduction exacte ou abandon total de l'origine.

Un autre exemple anti-multiculturaliste est celui de la sociologie française, car si certains sociologues, tels qu'Alain Touraine<sup>788</sup> et Pierre Bourdieu<sup>789</sup>, critiquent l'universalisme et l'homogénéisation prônés par l'État français et accueillissent favorablement le modèle multiculturel, d'autres, comme Jean-Loup Amselle, se montrent irrités face à l'échec contemporain de l'holisme républicain. Amselle lie aussi le multiculturalisme à une segmentation privée qui peut déborder dans le chaos public et à un durcissement des identités particulières et des fondamentalismes ethniques et religieux, mais il remonte à une critique d'un « racialisme sous-jacent » à « la théorie du métissage »<sup>790</sup>. Selon le sociologue, la globalisation et le multiculturalisme signent le retour d'une conception biologique et polygéniste de l'homme divisé en races, lignées et héritages, et d'une idée de collage de « segments originaires de cultures primordiales »<sup>791</sup>. Là encore il faut rappeler que l'analyse de notre filmographie peut conforter cette crainte typique du républicanisme français : le

---

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>788</sup> TOURRAINE Alain, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Fayard, Paris, 1997.

<sup>789</sup> BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Le Seuil, Paris, 1997.

<sup>790</sup> AMSELLE Jean-Loup, *Vers un multiculturalisme français. L'empire de la coutume*, Flammarion, Paris, 2001 (1<sup>o</sup> éd. 1996), p. X.

<sup>791</sup> *Idem.*

renvoi implicite à la race n'est un acte ni de violence ni de différenciation biologique, mais un instrument politique pour remettre au centre les tensions, déclarées ou pas, dues aux discriminations historiques. La recherche de l'origine, d'une transmission de l'héritage familial, est l'une des manières pour faire lumière sur une identité qui ne peut se construire qu'avec les bribes de mémoires personnelles et historiques. Une inscription dans une histoire qui, même lorsqu'elle peut créer des fortes attaches à la France, ne peut pas exclure de sa narration la marginalisation, le racisme et l'altérisation que les sujets diasporiques subissent également. La soi-disant « neutralité » de l'État-nation se base sur une division entre privé et public qui est une pure abstraction et qui répond au contraire à une acculturation du privé par le public. Comme Sabine Choquet le remarque : « n'est-ce pas cependant un leurre d'appréhender les individus comme de purs citoyens, dans la mesure où la politique porte sur des sujets vivants ? [...] L'individu ne saurait être clivé entre un espace public et un espace privé, puisque c'est toujours la totalité de l'être individuel qui se manifeste au sein de ses actions »<sup>792</sup>.

En soulignant la transmission culturelle privée et sa libre manifestation publique, nous ne voulons pourtant pas inscrire la diversité culturelle dans l'idée d'un patrimoine à conserver à tout prix : les cultures sont vivantes et se modifient inévitablement selon les contextes, les périodes, les relations, les migrations, et les enjeux de pouvoir auxquels les populations sont amenées à faire face. Nous ne suggérons pas non plus une théorie post-nationale : il suffit de jeter un coup d'œil aux histoires de notre filmographie pour déduire que les nations sont encore une source puissante d'identification collective, mais aussi que, en dépit d'un « post »nationalisme encore trop loin, un « trans »nationalisme est de plus en plus à prendre en compte. Finalement, cette thèse n'entend pas non plus être un plaidoyer du multiculturalisme : le multiculturalisme tel qu'il a été conçu et appliqué au Canada est difficilement envisageable dans le contexte français, qui dérive d'une histoire très différente de construction nationale. Cependant, il est important de réfléchir à un multiculturalisme qui, même si non adopté par le gouvernement, se vit déjà dans l'espace national, privé et public, dans les millions des foyers des familles issues de l'immigration, dans les écoles qui, tout en continuant la politique de préservation de la République « une et indivisible », travaillent déjà sur l'interculturalité, ainsi que dans beaucoup d'autres lieux de formation, de travail et de vie. Les peurs anti-multiculturalistes que nous venons d'argumenter, adressées notamment au débat sur l'application politique du modèle multiculturaliste, sont aussi, nous le pensons, les mêmes qui rendent difficile une réelle réflexion sur le multiculturalisme *vécu* – la présence déjà massive et influente de sujets diasporiques qui se réfèrent aussi aux cultures de nations autres que celle de résidence – qui est déjà

---

<sup>792</sup> CHOQUET Sabine, *Identité nationale et multiculturalisme*, op.cit., p. 20.

en place dans tous les pays d'immigration, comme la France. « La réalité multiculturelle de la société française et de son identité paraît indubitable », écrit Meidad Bénichou<sup>793</sup>. Nombreux sont aussi les auteurs qui font donc un éloge en France du multiculturalisme et du métissage, comme Hayat El Yamani qui affirme que « la biculture est une chance » pour former des individus plus adaptables, critiques, créatifs, empathiques<sup>794</sup>, comme Marie-Rose Moro qui croit que « tous les enfants de demain seront des métis »<sup>795</sup>, ou comme Bernard Stasi qui pense que « le vivre ensemble, si complexe à théoriser, s'écrit déjà spontanément dans les cours de récréation »<sup>796</sup>. Si nous parlons alors de multiculturalisme vécu, ce n'est pas pour se projeter vers un avenir harmonieux et utopique, mais pour décrire ce qui est ressenti déjà dans le présent par une grande quantité d'individus en France.

L'analyse de ce nouveau genre filmique que nous avons présenté ici, guidée par les voix intimes des sujets qui cherchent leur place d'un côté et de l'autre des frontières nationales, nous a permis de nous orienter dans les débats contemporains concernant des questions complexes telles que l'immigration, le nationalisme, le transnationalisme, le multiculturalisme. Nous avons esquissé des réflexions en laissant, cependant, comme le font tous les documentaires de notre genre filmique, une voie inachevée dans la recherche d'une réponse qui se construit ensemble, avec le temps, à l'aide aussi de toutes ces interventions individuelles. Le cinéma a contribué à fabriquer notre idée d'histoire depuis plus d'un siècle et continue à fabriquer des images du monde tel que nous le vivons. Avec le focus sur l'autoreprésentation, nous avons essayé de déplacer le point de vue en direction des cinéastes « Français à trait d'union », afin d'entreprendre le chemin vers ce que Moro définit « un apprentissage du *décentrage* »<sup>797</sup>. Malgré le caractère décidément transnational de ces films, nous avons remarqué comment, par le biais du système économique du cinéma – de production, financement et diffusion –, ces réalisateurs intègrent le cinéma national, un peu à la manière des cinéastes « beur » qui sont de plus en plus une partie active du succès de la production française actuelle. À l'intérieur de ce système national, ils interrogent leur « positionalité » et leurs sentiments d'appartenance, et cette marge de liberté nécessaire à la recherche nous semble la bonne direction à prendre : fournir un cadre égalitaire de reconnaissance publique au sein duquel l'individu peut exprimer sa singularité (dans son jonglage avec les affiliations communautaires), sans réduire, essentialiser ou écraser cette recherche. Le cinéma documentaire joue un rôle fondamental dans cette recherche personnelle, pour ses capacités innombrables de mise en scène de soi, de narration à la

---

<sup>793</sup> BENICHO Meidad, *Le multiculturalisme*, Bréal, Paris, 2015, p. 145.

<sup>794</sup> YAMANI Hayat El, *Biculturels. Se construire entre deux cultures*, Éditions Anne Carrière, Paris, 2013, p. 164.

<sup>795</sup> MORO Marie Rose, *Enfants d'ici venus d'ailleurs*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>796</sup> STASI Bernard (avec PICARD Olivier), *Tous Français. Immigration, la chance de la France*, Hugo & Compagnie, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1984), p. 164.

<sup>797</sup> MORO Marie Rose, *Enfants d'ici venus d'ailleurs*, *op.cit.*, p. 34.

première personne, d'inclusion d'autres sujets pour une démarche plus participative. Comme nous l'avons vu, le dispositif documentaire ouvre des espaces où portrait et autoportrait, confession et dialogue sont conjointement recadrés par une caméra qui met particulièrement en confrontation champ et hors-champ, passé et présent, ici et là-bas, prise directe et archives. Le résultat, si nous voulons le résumer, est que les documentaires autobiographiques diasporiques constituent alors :

- Un espace d'énonciation : une étape importante pour le travail identitaire et mémoriel de l'auteur à travers l'énonciation autobiographique.
- Un espace de représentation : une manière inédite de mettre l'autoreprésentation au service d'une construction d'images plus personnelles et sincères des sujets diasporiques.
- Un lieu de mémoire : un mode d'inscription, de reformulation et de commémoration des mémoires diasporiques et postcoloniales dans l'espace public.

La récurrence dans des dizaines de films du voyage de retour vers le pays d'origine et de l'enquête sur la mémoire familiale diasporique met le spectateur face à un véritable phénomène qui est assez éloquent par rapport à la condition de l'individu, des communautés, des sociétés, et en particulier de la France des dernières décennies. C'est pour cela que nous espérons donner plus de place à ces œuvres dans l'espace public, afin de transformer un autoréférentiel spectacle de l'intime en une politique de l'intime plus partagée, adressée au public pour des nouvelles alliances nécessaires au vivre ensemble. Mettre en avant la totalité de ces films en tant que genre, au lieu de les considérer comme des sorties ponctuelles et isolées, indique l'ampleur du phénomène et insère dans une circulation plus discursive et critique la 'crise identitaire' des sujets diasporiques. Dans le but d'alimenter ce réseau de relations et de raisonnements en termes transnationaux, nous visons alors à poursuivre les recherches sur ce genre à travers l'analyse d'autres filmographies internationales. Une étude comparée plus large sur toutes ces voix diasporiques qui se racontent dans les cinémas du monde pourrait susciter un dialogue plus concret et inattendu, et aider ainsi à sortir des marges leurs questionnements. Avec la présente recherche, nous avons en tout cas aspiré à ouvrir davantage les départements français de cinéma aux études postcoloniales et diasporiques, et à établir un pont direct entre les cinémas diasporiques et les documentaires autobiographiques. Plus généralement, notre travail entend mettre en valeur les liens possibles entre les différents domaines disciplinaires et les champs théoriques de traditions académiques pas toujours communicantes, car, à l'image du sujet diasporique, l'hybridité identitaire est devenue aussi une priorité du savoir.

## Filmographie

- Ailleurs en moi* (Aude Benhaim, 30', Algérie<sup>798</sup>, 2016)
- Annem ve Babam (Ma mère et mon père)* (Muret Isitmez, 105', Turquie, 2016)
- Au beau milieu du noir* (Romaric Mienan, 60', Congo, 2018)
- Au pays qui te ressemble* (Maya Abdul-Malak, 52', Liban, 2009)
- Avec Ivan* (Philippe Crnogorac, 58', ex-Yougoslavie, 2003)
- Baghdad On/Off* (Saad Salman, 86', Irak, 2002)<sup>799</sup>
- Bakhta et ses filles* (Alima Arouali, 54', Algérie, 2013)
- Bledi a possible scenario* (Katia Kameli, 20', Algérie, 2004)<sup>800</sup>
- Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011 Paris, France* (Bouba Traoré, 29', Mali, 2008)<sup>801</sup>
- Ce qu'il en reste* (Barbara Spitzer, 120', Hongrie, 2009)
- Ce qui reste* (Celine Ohannessian, 28', Arménie, 2006)<sup>802</sup>
- Celui qui chante son mal enchante* (Linda Ferrer-Roca, 52', Espagne, 2015)
- Chroniques Vietnamiennes* (Guillaume Mazeline, Thi Bach, 86', Vietnam, 2005)<sup>803</sup>
- Ciao Cirella* (Christophe Berthaud, 55', Italie, 2011)
- Comme le sable* (Odile Magniez, 68', Espagne, 2006)
- Corps étranger* (Sophie Bredier, 68', Corée du Sud, 2004)
- Demande à ton ombre* (Lamine Ammar-Khodja, 82', Algérie, 2012)
- Deyrouth* (Chloé Mazlo, 17', Liban, 2010)
- Distance* (Xiangyi Jin, 34', Chine, 2013)
- Du côté de chez soi* (Rahma Benhamou El-Madani, 57', Algérie, 2003)

---

<sup>798</sup> Tous les pays ici indiqués font référence au pays d'origine du réalisateur, élément qui peut nous orienter davantage au sein de cette filmographie transnationale.

<sup>799</sup> Lien du film (tous les liens ont été consultés le 28/09/2019) : <https://www.youtube.com/watch?v=loPYpjqP7sc>

<sup>800</sup> <http://katiakameli.com/production/bledi-a-possible-scenario/>

<sup>801</sup> <https://vimeo.com/232500642>

<sup>802</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x5zlcn>

<sup>803</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_yIucBCsB4](https://www.youtube.com/watch?v=g_yIucBCsB4)

*En quête d'un espace* (Georges Nguele, 30', Cameroun, Tchad, 2013)<sup>804</sup>

*En terre étrangère* (Suzanna Pedro, 34', Portugal, 2010)

*Enfin l'Iran* (Anais Enshaian, 59', Iran, 2010)

*Entre deux rives* (Frédérique Devaux, 52', Algérie, 2004)<sup>805</sup>

*Explication des salamandres* (Maria Pinto, 52', Portugal, 2013)

*Fermeture définitive du Kolkhoze* (Bojena Horackova, 58', Bulgarie, 2004)

*Go Forth* (Soufiane Adel, 62', Algérie, 2017)

*Gros sur mon cœur* (Chloé Glotin, 59', Martinique, 2011)

*Haram* (Souad Mouchrik, 21', Maroc, 2015)

*Harat* (Sepideh Farsi, 80', Iran, 2007)

*Home Sweet Home* (Nadine Naous, 58', Liban, 2014)

*Ici là-bas* (Dominique Cabrera, 13', Algérie, 1988)

*Il était une fois* (Oumou Barry, 16', Guinée, 2004)

*Irinka et Sandrinka* (Sandrine Stoianov, 16', Russie, 2007)<sup>806</sup>

*Israël et mon père* (David Haddad, 53', Israël, 2011)<sup>807</sup>

*Jack, l'image d'un père* (Olivier Lucas, 52', Inde, 2007)

*L'Algérie, son cinéma et moi* (Larbi Benchiha, 52', Algérie, 2006)

*L'Autre part* (Florence Benoist, 52', Maroc, 2007)

*L'Espagne en héritage* (Jacquie Chavance, Guillaume Mazeline, 48', Espagne, 2015)

*L'exilé* (Marcelo Novais Teles, 90', Brésil, 2017)

*L'image manquante* (Rithy Panh, 92', Cambodge, 2013)<sup>808</sup>

*La Casette* (Soufiane Adel, 20', Algérie, 2006)<sup>809</sup>

*La maison de Pologne* (Joseph Morder, 54', Pologne, 1983)

---

<sup>804</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x2bvrwc>

<sup>805</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ykWToCaYwYQ>

<sup>806</sup> <https://vimeo.com/25588636>

<sup>807</sup> <https://vimeo.com/129836550>

<sup>808</sup> <https://www.arte.tv/fr/videos/048114-000-A/l-image-manquante/>

<sup>809</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=G0OX5\\_kBH0k](https://www.youtube.com/watch?v=G0OX5_kBH0k)

*La mémoire de mon père* (Patrick Zachmann 30', Pologne, 1998)

*La mémoire et la mer* (Jean Boiron Lajous, 36', Algérie, 2017)<sup>810</sup>

*La photo déchirée - Chronique d'une émigration clandestine* (José Vieira, 52', Portugal, 2001)

*La Table verte* (Aïcha Berrouba, 45', Algérie, 2013)<sup>811</sup>

*La Vierge, les Coptes et moi* (Namir Abdel Messeeh, 91', Egypte, 2011)

*Le chant des invisibles* (Mammar Benranou, 30', Algérie, 2009)

*Le choix de mon père* (Rabah Zanoun, 52', Algérie, 2008)

*Le Kugelhof* (Ginette Lavigne, 26', Roumanie, 1991)

*Le mouchoir de mon père* (Farid Haroud, 52', Algérie, 2002)

*Le pays où l'on ne revient jamais* (José Vieira, 50', Portugal, 2005)

*Les chemins arides* (Arnaud Khayadjanian, 60', Arménie, 2015)

*Les enfants du blanc* (Sarah Bouyain, 60', Burkina Faso, 2000)

*Les funérailles de mon père* (Lorenzo Kemajou Mbiahou, 65', Cameroun, 2015)

*Les vacances au bled* (Linda Tahir, 52', Algérie, 2004)

*Made in India* (Méline Ledran, 26', Inde, 2004)

*Maman, le Liban et moi* (Olga Nakkas, 70', Liban, 2009)

*Mare Mater* (Patrick Zachmann, 52', Algérie, 2013)

*Mémoires d'un juif tropical* (Joseph Morder, 80', Trinidad, 1986)

*Mère Patrie* (Albertine Lastera, 25', Algérie, 2004)

*Mon père d'Algérie* (Anaïs Kagny, 50', Algérie, 2008)

*Mother Tongue* (Zineb Sedira, 5', Algérie, 2002)<sup>812</sup>

*Mouton noir* (Thomas Mauceri, 52', Congo, 2008)

*Nation, Place des Antilles* (Jil Servant, 47', Martinique, 2007)

*Noire ici, Blanche là-bas* (Claude Haffner, 52', Congo, 2012)

---

<sup>810</sup> <https://vimeo.com/253284384>

<sup>811</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WIRZISuqOic>

<sup>812</sup> <https://vimeo.com/154326390>



*Nos guerres imprudentes* (Randa Chahal Sabbag, 61', Liban, 1995)

*Nos traces silencieuses* (Sophie Bredier, Myriam Aziza, 57', Corée du Sud, 1999)

*Or Oran* (Simon Serna, 7', Algérie, 2016)

*Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 95', Iran, 2007)

*Racines* (Richard Copans, 95', Lituanie, 2002)

*Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* (Robert Bober, 90', Pologne, 1975)

*Rester là-bas* (Dominique Cabrera, 47', Algérie, 1992)

*Retour à Babylone* (Abbas Fahdel, 52', Irak, 2002)

*Retour à Douchanbé* (Gulya Mirzoeva, 64', Bulgarie, 2000)

*Retour, vers un point d'équilibre* (Nadia Chouieb, 23', Algérie, 2009)<sup>813</sup>

*Rien que le bruit de la mère* (Rima Samman, 24', Liban, 2012)<sup>814</sup>

*Riz Cantonnais* (Mia Ma, 50', Chine, 2015)

*Sans retour possible* (Anne d'Abrigeon, 52', Arménie, 2004)<sup>815</sup>

*Séparées* (Sophie Bredier, 90', Corée du Sud, 2001)

*Sous le soleil d'Algérie* (Djamel Bekkis, 26', Algérie, 1999)

*Souvenirs d'un futur radieux* (José Vieira, 90', Portugal, 2014)<sup>816</sup>

*Tezkar, un pacte de mémoire en Éthiopie* (Makeda Ketcham, 52', Éthiopie, 1999)

*Thème Je* (Françoise Romand, 117', Arménie, 2011)

*Trop noire pour être française ?* (Isabelle Boni-Claverie, 52', Côte d'Ivoire, 2015)

*Un Jour de sieste* (Rym Debbarih-Mounir, 14', Maroc, 2001)

*Un passeport hongrois* (Sandra Kogut, 72', Hongrie, 2001)

*Vacances au pays* (Jean-Marie Teno, 75', Cameroun, 2000)

*Vietnam Paradiso* (Julien Lahmi, Ali Benkirane, 52', Vietnam, 2013)

*Vilnius, loin d'ici* (Bojena Horackova, 18', Bulgarie, 2000)

---

<sup>813</sup> <https://vimeo.com/155582115>

<sup>814</sup> <https://vimeo.com/58456360>

<sup>815</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NVE9-riLd-s>

<sup>816</sup> <https://vimeo.com/276114857>

# Bibliographie

## Cinémas diasporiques

ARROYO José, « The Films of Isaac Julien: Look Back and Talk Back », in Michael T. Martin (dir.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence and Oppositionality*, Wayne State University Press, Detroit, 1995, p. 318-338

BAKER Mark Frederick, BAKER Houston A. Jr., « Uptown Where We Belong. Space, Captivity, and the Documentary of Black Community », in Phyllis R. Klotman, Janet K. Cutler (dir.), *Struggles for Representation. African American Documentary Film and Video*, Indiana University Press, Bloomington, 1999, p. 211-249

BENAYAT Mohamed, « Entre l'enfance et l'errance », in Guy Hennebelle, Roland Schneider (dir.), *Cinémas métis, de Hollywood aux films beurs*, CinémAction, n°56, 1990, p. 162-163

BERGHAHN Daniela, *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013

BERGHAHN Daniela, STERNBERG Claudia « Introduction », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, London, 2010, p. 1-11

BESSY Marianne, SALMON Carole (dir.), *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston, 2016

BETTS Jalene, « Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration », *Macalester International*, Vol. 22, n° 1/8, 2009, p. 27-52

CARDOSO MARQUES José-Alexandre, *Images de Portugais en France. Immigration et cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2002 : communauté portugaise dans le cinéma en France

CINCINELLI Sonia, *Senza Frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Edizioni Kappa, Roma, 2012

DEWITTE Philippe, « préambule », in Guy Hennebelle, Roland Schneider (dir.), *Cinémas métis, de Hollywood aux films beurs*, CinémAction, n°56, 1990, p. 5

DIAWARA Manthia, « The 'I' Narrator in Black Diaspora Documentary » in Phyllis R.Klotman, Janet K.Cutler (dir.), *Struggles for Representation. African American Documentary Film and Video*, Indiana University Press, Bloomington, 1999, p. 315-328

DIAWARA Manthia, *Black American Cinema*, Routledge, London, 1993

DURHAM PETERS John, Exile, « Nomadism, and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon » in Hamid Naficy (dir.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York-London, 1999, p. 17-41

DURMELAT Sylvie, SWAMY Vinay (dir.), *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 2011

EZRA Elizabeth, ROWDEN Terry, « General Introduction: What is Transnational Cinema ? », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Routledge, London and New York, 2006, p. 1-12

FEVRY Sébastien, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », in Marianne Bessy, Carole Salmon, (dir.), *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston, 2016, p. 8-31

GABRIEL Teshome H., *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982

GABRIEL Teshome, « The Intolerable Gift : Residues and Traces of a Journey », in NAFICY Hamid (dir.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York-London, 1999, p. 75-84

GHOSH Bishnupriya, SARKAR Bhaskar, « The Cinema of Displacement : Towards a Politically Motivated Poetics », *Film Criticism* 20.1/2, hiver 1995

HAKE Sabine, MENNEL Barbara (dir.), *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, Berghahn Books, 2014

HESS John, ZIMMERMANN Patricia R., « Transnational Documentaries: A Manifesto », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Routledge, London and New York, 2006, p. 97-108

HIGBEE Will, *Post-Beur Cinema. North African Emigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013

HIGSON Andrew, « The Limiting Imagination of National Cinema », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Routledge, London and New York, 2006, p. 15-26

HOOKS bell, *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992

JOHNSTON Cristina, *French Minority Cinema*, Éditions Rodopi, Amsterdam-New York, 2010

KAZECKI Jakub, RITZENHOFF Karen A., MILLER Cynthia J., *Border Visions. Identity and Diaspora in Film*, The Scarecrow Press, Plymouth UK, 2013

KLOTMAN Phyllis R., CUTLER Janet K., « Introduction », in Phyllis R.Klotman, Janet K.Cutler (dir.), *Struggles for Representation. African American Documentary Film and Video*, Indiana University Press, Bloomington, 1999, p. XIII-XXXIII

LOSHITZKY Yosefa, *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2010

LOUSTAUNAU Esteban E., SHAW Lauren E. (dir.), *Telling Migrant Stories. Latin American Diaspora in Documentary Film*, University of Florida Press, Gainesville, 2018

MALIK Sarita, « The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, London, 2010, p. 132-151

MARKS Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, 2000

MURPHY David, « Africans Filming Africa : Questioning Theories of an Authentic African Cinema », in Elizabeth Ezra, Terry Rowden (dir.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Routledge, London and New York, 2006, p. 27-38

NAFICY Hamid (dir.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York-London, 1999

NAFICY Hamid, « On the global inter-, multi- and trans- », in Alan Grossman, Aine O'Brien (dir.), *Projecting Migration. Transcultural Documentary Practice*, Wallflower Press, London, 2007, p. XIII-XV

NAFICY Hamid, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4. The Globalizing Era, 1984-2010*, Duke University Press, Durham and London, 2012

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

OMS Marcel, « Babel-Hollywood », in Guy Hennebelle, Roland Schneider (dir.), *Cinémas métis, de Hollywood aux films beurs*, CinémAction, n°56, 1990, p. 23-29

OSCHERWITZ Dayna, *Past Forward. French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2010

PONZANESI Sandra, WALLER Marguerite « Introduction », in Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller (dir.), *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, London, 2012, p. 1-16

PRIME Rebecca (dir.), *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*, Bloomsbury Academic, New York-London, 2016

RICCI Daniela, *Cinemas des diasporas noires : esthétiques de la reconstruction*, L'Harmattan, Paris, 2016

SANTAOLALLA Isabella, « Body Matters: Immigrants in Recent Spanish, Italian and Greek Cinemas », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, London, 2010, p. 152-174.

STAM Robert, SHOHAT Ella, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York, 1994

TARR Carrie, « Gendering Diaspora: The Work of Diasporic Women Film-Makers in Western Europe », in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion, op.cit.*, p. 175-195.

TARR Carrie, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester, 2005

TCHEUYAP Alexie, *Postnationalist African Cinemas*, Manchester University Press, Manchester, 2011.

TEULIERES Laure, DELMAS Serène, *Étrangers d'ici : Migrants et migrations au cinéma*, Privat, Toulouse, 2012

THACKAWAY Melissa, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2003

## **Autobiographie, autoreprésentation**

ADAMS Tony E., JONES Stacy Holman, ELLIS Carolyn, *Autoethnography. Understanding qualitative research*, Oxford University Press, New York, 2015

ALLARD Laurence, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 113-126

BEAUJOUR Michel, *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Éditions du Seuil, Paris, 1980

BEAUVAIS Yann (dir.), *Le je filmé*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995

BOYER-WEINMANN Martine, *La relation biographique*, Champ Vallon, Seyssel, 2005

BRUSS Elizabeth, « Eye for I: making and unmaking of Autobiography in Film », in James Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980

- BURGELIN Claude, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit », in Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, In Press Éditions, Paris, 1997, p. 97-108
- CHICAUD Marie-Bernard, « Être enfant de travailleur immigré », in Roger Perron (dir.), *Les représentations de soi. Développements, dynamiques, conflits*, Éditions Privat, Toulouse, 1991, p. 203-226
- COSSÉ Claire, « Médias tsiganes en France et en Hongrie : re-présentation de soi dans l'espace public », *Révue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 26, n° 1, 2010, p. 57-80
- COSTE Didier, « Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire », in Claudette Delhez-Sarlet, Maurizio Catani (dir.), *Individualisme et autobiographie en Occident*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, p. 249-264
- DANAHAY Deborah Reed, *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, Berg, Oxford-New York, 1997
- DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 11-26
- DOSSE François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Éditions La Découverte, 2011 (1° éd. 2005)
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'effet 'film de famille' », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 207-224
- FERNIOT Marc, « La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 127-146
- GOURSAT Juliette, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2016
- GRANGE Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008
- GUEDJ Françoise, « Images du corps et féminité : un corps entre deux cultures », in Roger Perron (dir.), *Les représentations de soi. Développements, dynamiques, conflits*, Éditions Privat, Toulouse, 1991, p. 227-242
- HUDDART David, *Postcolonial Theory and Autobiography*, Routledge, London-New York, 2008
- JONES Amelia, *Self / Image. Technology, representation and the contemporary subject*, Routledge, New York, 2006

JOURNOT Marie-Thérèse, « Le film de famille dans le film de fiction. La famille 'restaurée' ? », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 177-190

KRAUSS Rosalinda, « Video Art: The Aesthetics of Narcissism », *October*, Vol.1, printemps 1976, p. 50-64

KYDD Elspeth, « Looking for Home in Home Movies: The Home Mode in Caribbean Diaspora First Person Film and Video Practice », in Alisa Lebow (dir.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Columbia University Press, New York, 2012, p. 183-200

LACOSTE Patrick, « Psynema. Remarques psychanalytiques à propos du film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 43-62

LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002

LEBOW Alisa (dir.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Columbia University Press, New York, 2012

LEBOW Alisa, « The Camera as Peripatetic Migration Machine », in Alisa Lebow (dir.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Columbia University Press, New York, 2012, p. 219-232

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1996 (1<sup>o</sup> éd. 1975)

LINARD Monique, PRAX Irène, *Images vidéo, images de soi...ou Narcisse au travail*, Bordas, Paris, 1984

LISE Melle Gantheret, *Le Je filme sa réalité ou la mise en images d'une introspection à l'ère du vide à travers documentaire autobiographique et journal intime filmé*, mémoire pour le DEA, sous la direction de M. Roger Odin, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1998

MANCAS Magdalena Silvia, *Pour une esthétique du mensonge : Nouvelle Autobiographie et postmodernisme*, Peter Lang, Francfort, 2010

MONTANDON Alain, « En guise d'introduction, De soi à soi : les métamorphose du temps », in Alain Montandon (dir.), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 7-27

MOUZER Aurélia, « The Postcolonial Autobiography : Force majeure ? », in Benaouda Lebdaï (dir.), *Autobiography as a Writing Strategy in Postcolonial Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015, p. 161-178

ODIN Roger, « Introduction », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 5-10

ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 27-42

PAQUET Martin, « Jeux de l'image et du temps. Construction de la mémoire familiale et adoption internationale », in Nathalie Tousignant (dir.), *Le film de famille*, Faculté Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2004, p. 15-42

RASCAROLI Laura, « The Self-Portrait Film: Michelangelo's Last Gaze », in Alisa Lebow (dir.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Columbia University Press, New York, 2012, p. 57-58

RASCAROLI Laura, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, Londres, 2009

RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004

ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, L'Harmattan, Paris, 2008

SCHEFER Raquel, *El autorretrato en el documental : figuras/maquinas/imagenes*, Universidad del Cine, Buenos Aires, 2008

SIEREK Karl, « C'est beau, ici. Se regarder voir dans le film de famille », in Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 63-78

WATSON Julia, « Towards an Anti-Metaphysics of Autobiography », in Robert Folkenflik, *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993, p. 57-79

WIEVIORKA Michel, « Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation », *Fondation Maison des Sciences de l'Homme*, n°16, juillet 2012, p. 1-14

## **Immigration**

BASTENIER Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004

BEAUCHEMIN Cris, LAGRANGE Hugues et SAFI Mirna, « Liens transnationaux et intégration : entre ici et là-bas », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines. Enquête sur la diversité des populations en France*, Ined, Paris, 2015, p. 87-116

BEAUCHEMIN Cris, LHOMMEAU Bertrand, SIMON Patrick, « Histoires migratoires et profils socioéconomiques », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines. Enquête sur la diversité des populations en France*, Ined, Paris, 2015, p. 33-60



BENGUIGUI Yamina, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, Canal + Éditions, Paris, 1997

BERTHELEU Hélène, « Faire la sociologie des mémoires des migrations : mémoires à l'œuvre, engagements et actions publiques », in Hélène Bertheleu (dir.), *Mémoires des migrations en France. Du patrimoine à la citoyenneté*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p. 21-42

BESKI-CHAFIQ Chahla, « Femmes en migration : enjeux et défis d'une approche genrée », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 266-274

BLANCHARD Pascal, « Question noire et présence afro-antillaise en France : de l'invisible au visible », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 324-332

BRAH Avtar, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, Routledge, London-New York, 1996

BRINBAUM Yael, SAFI Mirna et SIMON Patrick, « Les discriminations en France : entre perception et expérience », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines. Enquête sur la diversité des populations en France*, Ined, Paris, 2015, p. 413-442

CHO Lily, « The Turn to Diaspora », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, printemps 2007, n° 17, p. 11-30

COLLIER Paul, *Exodus. Immigration et multiculturalisme au XXI siècle*, trad. Daniel Roche, L'Artilleur, Paris, 2019 (1° éd. 2013)

CONDON Stéphanie, REGNARD Corinne, « Les pratiques linguistiques : langues apportées et langues transmises » in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines. Enquête sur la diversité des populations en France*, Ined, Paris, 2015, p. 117-146

COSTA-LASCOUX Jacqueline, YU SION Live « Les migrants de l'Asie du Sud-Est », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 114-123

DEWITTE Philippe, « Les Africains en France de 1914 à 1960 : naissance d'une élite moderne », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 164-175

DORLEAC Laurence Bertrand, FRECHURET Maurice, « L'exil et ses métamorphoses », in Réunion des musées nationaux – Grand Palais et les musées nationaux du XX siècle des Alpes-Maritimes, *Exils. Réminiscences et nouveaux mondes*, ADAGP, Paris, 2012, p. 12-17

ESCAFRÉ-DUBLET Angéline, SIMON Patrick, « Une citoyenneté controversée : descendants d'immigrés et imaginaire national », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 248-256

HAGE Ghassan, « Diaspora and Migration », in Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (dir.), *A Companion to Critical and Cultural Theory*, Joh Wiley & Sons, Oxford, 2017, p. 191-204

HARGREAVES Alec G., *Multi-Ethnic France. Immigration, politics, culture and society*, Routledge, New York-London, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1995)

HÉRAN François, « La société française a-t-elle besoin de l'apport démographique des migrations ? » in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 277-287

HOVANESSIAN Martine, « L'immigration arménienne en France. La grande diaspora du XXe siècle » in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 84-93

JORDI Jean-Jacques, « Les rapatriements (1954-1964) », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 213-221

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1988)

LABAT Séverine, *La France réinventée. Les nouveaux bi-nationaux franco-algériens. Une identité transmémorielle*, Éditions Publisud, Paris, 2010

LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors : la condition d'étranger*, Éditions du Seuil, Paris, 2010

LEPRINCE Chloé, « 'Black-blanc-beur' : petite histoire d'un slogan ambigu », France Culture, juillet 2018, <https://www.franceculture.fr/sociologie/slogan-pejoratif-ou-cri-de-ralliement-dune-france-en-liesse-histoire-du-black-blanc-beur> (consulté le 18/09/2019).

LILLO Natacha, « L'immigration européenne en France, angle mort de la recherche », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 85-93

MAILLOT Agnès, *Identité nationale et immigration. La liaison dangereuse*, Les Carnets de l'Info, Paris, 2008

MILZA Pierre, « L'immigration en France depuis la fin du XIX siècle » in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 13-21

MILZA Pierre, « Les immigrés italiens en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 44-57

MORO Marie Rose, *Enfants d'ici venus d'ailleurs. Naître et grandir en France*, Éditions La Découverte, Paris, 2002

MOROKVASIC-MULLER Mirjana, « Il était une fois une communauté des Yougoslaves en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 154-159

NDIAYE Pap, *La condition Noire. Essai sur une minorité française*, Calmann-Lévy, Paris, 2008

NOIRIEL Gérard, *Gens d'ici venus d'ailleurs. La France de l'immigration, 1900 à nos jours*, Éditions du Chêne, Paris, 2004

NOIRIEL Gérard, *Le Creuset français. Histoire de l'immigration XIX-XX siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2006 (1<sup>o</sup> éd. 1988)

PARENT Emmanuel, « Diaspora, essentialisme et humour noir. Échos de la double conscience chez Ralph Ellison », *L'Homme*, n°203-204, vol 2, 2012, p. 481-500.

PENN Roger, LAMBERT Paul, *Children of International Migrants in Europe. Comparative Perspectives*, Palgrave MacMillan, Londres, 2009

POINSOT Marie, WEBER Serge, « Introduction », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p.9-15

PONTY Janine, « Les Polonais », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p.104-111

PORTO Maria Bernadette, « Circulations urbaines », in Zila Bernd, Norah Dei-Cas Giraldi (dir.), *Glossaire des mobilités culturelles*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2014, p. 61-78.

REA Andrea, TRIPIER Maryse, *Sociologie de l'immigration*, La Découverte, Paris, 2008

RYGIEL Philippe, « Les migrations étrangères en France : une histoire européenne », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, 19-28

SAID Edward W., *Reflections on Exile and other literary and cultural essays*, Granta Books, London, 2000

SANTELLI Emmanuelle, *Les descendants d'immigrés*, Éditions La Découverte, Paris, 2016

SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité, Volume 1. L'illusion du provisoire*, Raisons d'agir éditions, Paris, 2006

SAYAD Abdelmalek, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Éditions du Seuil, Paris, 1999

SCHOR Ralph, « Les réfugiés politiques et l'intégration », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 197-201

SCHRAMM Moritz, PULTZ MOSLUND Sten, PETERSEN Anne Ring, et alter. (dir.), *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*, Routledge, New York, 2019.

SIMON Gildas, « Les Marocains en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 134-141

SIMON Gildas, « Les Tunisiens », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 142-143

SIMON Patrick, TIBERJ Vincent, « Les registres de l'identité. Les immigrés et leurs descendants face à l'identité nationale », in Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon (dir.), *Trajectoires et origines. Enquete sur la diversité des populations en France*, Ined, Paris, 2015, p. 531-558

Site de l'Institut national des études statistiques et économiques (INSEE), rubrique « étrangers-immigrés », <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906669?sommaire=1906743> (consulté le 18/09/2019).

Site de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration : <http://www.palais-portedoree.fr/fr/un-musee-au-palais-de-la-porte-doree> (consulté le 18/09/2019).

STASI Bernard (avec PICARD Olivier), *Tous Français. Immigration, la chance de la France*, Hugo & Compagnie, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1984)

STORA Benjamin, TEMIME Emile, « L'immigration algérienne », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 125-133

STREIFF-FENART Jocelyne, « Modèles familiaux, transmissions intergénérationnelles et identités », in Marie Poinot, Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2014, p. 240-247

TRIBALAT Michèle, « Populations originaires de Turquie en France », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 160-163

TRIBALAT Michèle, « Statistiques ethniques. Le décryptage de Michèle Tribalat », Le Figaro, mai 2015, <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2015/05/07/31003-20150507ARTFIG00310-statistiques-ethniques-le-decryptage-de-michele-tribalat.php> (page consultée le 17/09/2019)

TRIBALAT Michèle, *Les yeux grands fermés. L'immigration en France*, Denoel, Paris, 2010

UNTERREINER Anne, *Enfants de couples mixtes. Liens sociaux et identités*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015

VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine, « Portugais de France, un siècle de présence », in Laurent Gervereau, Pierre Milza, Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, p. 144-153

WIEVIORKA Michel, « Racisme, antiracisme et mutation sociale. L'expérience française » in Andrea Rea (dir.), *Immigration et racisme en Europe*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1998, p. 23-44

YAMANI Hayat El, *Biculturels. Se construire entre deux cultures*, Éditions Anne Carrière, Paris, 2013

YILDIZ Erol, HILL Marc, *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Transcript, Bielefeld, 2014

## **Théories de l'image, du cinéma, du documentaire**

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo », *L'Écran Français*, n°144, 30 mars 1948, p. 98-99

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris, 1990

BRUZZI Stella, *New Documentary*, Routledge, London & New York, 2006 (1<sup>o</sup> éd. 2000)

CECCHI Dario, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Luigi Pellegrino editore, Cosenza, 2016

CHAMBERS Deborah, *Representing the Family*, SAGE Publications, London, 2001

CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, British Film Institute, London, 2007

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris, 1982

CLOAREC Nicole, « Introduction », in Nicole Cloarec (dir.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, p. 13-17

COMOLLI Jean-Louis, « Le miroir à deux faces », in Jean-Louis Comolli, Rancière Jacques, *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997, p.11-46

COUREAU Didier, « La réécriture filmique du monde », in René Gardies (dir.), *Cinéma et voyage*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 259-274

- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1993 (1° éd. 1977)
- GAUTHIER Guy, « Raymond Depardon, photographe et cinéaste : coïncidences » in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p. 137-143
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1995
- GODARD Jean-Luc, Interview (1972) : <http://www.youtube.com/watch?v=mKrtdKfiv8k> (consulté le 18/09/2019)
- HALL Stuart, « Codage/décodage », trad. Michèle Albaret, Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, Vol. 12, n°68, 1994, p. 27-39
- HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. Christophe Jacquet, Éditions Amsterdam, Paris, 2008 (1° éd. 2007)
- HALL Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, London, 1997
- JEANNESSON Jean-Emile, « Vive la crise du documentaire ! », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p.7-10
- KAPLAN E. Ann, *Looking for the other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Routledge, New York, 1997
- MACÉ Eric, « Des “minorités visibles” aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, Hors-série, 2007
- MACDOUGALL David, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1998
- MAURY Corinne, RAGER Philippe, « Introduction », in Corinne Maury, Philippe Rager (dir.), *Filmer les frontières*, PUV, Saint-Denis, 2015, p. 7-18
- MINH-HA Trin T., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York-London, 1991
- MITCHELL W.J.T., *Seeing Through Race*, Harvard University Press, Cambridge, 2012
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008 (1° éd. 2005)
- NICHOLS Bill, « The Voice of Documentary », *Film Quarterly*, Vol. 36, n°3, printemps 1983, p. 17-30.
- NICHOLS Bill, *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994

NICHOLS Bill, *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington, 1981

NICHOLS Bill, *Representing reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2000

ODIN Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000

PERNIOLA Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014

PIAULT Marc Henri, *Anthropologie et cinéma*, Téraèdre, Paris, 2000

PLANTINGA Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

PRÉDAL René, « Cinéma du Réel : vitrine du documentaire. Questions à Marie-Christine de Navacelle », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p. 46-52.

PRÉDAL René, « Défense et illustration du documentaire » in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p.15-27

PRÉDAL René, « Des origines au grand tournant des années 60 », in René Prédal (dir.), *Le documentaire français*, CinémAction, n°41, 1987, p.70-77

Site Natives at Large <http://nativesatlarge.co.za/about/> (consulté le 20/09/2019)

## **Histoire de l'art**

BUSCA Joëlle, « L'illusion du métissage », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Éditions Revue Noire, Paris, 2001, p. 334-345

CANCLINI Néstor Garcia, « Hybridization and Geopolitics of Art », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, p. 142-145

DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007

DE TOFFOL Marie-Hélène Boisdur, « Politique culturelle au Sénégal », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Éditions Revue Noire, Paris, 2001, p. 230-237

GOPNIK Blake, « The Oxymoron of Global Art », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, p. 146-147

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Éditions Gallimard, Paris, 2005

HUCHARD Ousmane Sow, « Le 1<sup>e</sup> Festival Mondial des Arts Nègres, Dakar, 1966 », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Éditions Revue Noire, Paris, 2001, p. 220-229

JONES Caroline A., « Globalism/Globalization », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, p. 129-137

KHATIBI Abdelkébir, *L'art contemporain arabe. Prolégomènes*, Éditions Al Manar, Paris, 2001

KUSPIT Donald, *Idiosyncratic Identities. Artists at the end of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1996

KUSPIT Donald, *Idiosyncratic Identities. Artists at the end of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996

LAJER-BURCHART Ewa, « The Global Wanderer », in Duncan McCorquodale (dir.), *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog Publishing, London, 2011, p. 210-219

LOEB Carolyn, « Global Art History and Transcultural Studies », in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (dir.), *Art and globalization*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, p. 226-228

MACCLANCY Jeremy, « Anthropology, Art and Contest », in Jeremy MacClancy (dir.), *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Berg, Oxford, 1997, p. 1-26

MERCER Kobena, « Black Art and the Burden of Representation », *Third Text*, n° 4, 1990, p. 61-78

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris 2001

PIVIN Jean Loup, « Postulats et convictions », in N'Goné Fall, Jean Loup Pivin (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, op.cit., p. 8-11

SCHMICKL Silke, « Katia Kameli – Interview. Hybridization as a creative process. An interview with the French-Algerian Artist », *Nafas Art Magazine*, juin 2008 : <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/katia-kameli/> (consulté le 20/09/2019).

SOMÉ Roger, *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, L'Harmattan, Paris, 2004



## Philosophie

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris, 1980

FOUCAULT Michel, *Du gouvernement des vivants. Cours au collège de France, 1979-1980*, Paris, Seuil/Gallimard, 2012

HABERMAS Jurgen, *Raison et légitimité*, trad. Jean Lacoste, Payot, Paris, 1978

NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et l'inconvénient des études historiques pour la vie*, trad. Henri Albert, Paris, Flammarion, 1988

SLOTERDIJK Peter, *Essai d'intoxication volontaire, conversation avec Carlos Oliveira*, trad. O. Mannoni, Éditions Hachette littératures, 2001 (1<sup>o</sup> éd. 1996)

## Multiculturalisme, postcolonialisme, nation

ABOUESSALAM Sabah, « Vers une quête de la connaissance de soi », in Edgar Morin, Patrick Singaïny (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012, p. 71-76

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, La Découverte & Syros, Paris, 2002 (1<sup>o</sup> éd. 1983)

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot, Payot, Paris, 2001 (1<sup>o</sup> éd. 1996)

ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Gallimard, Paris, 2002 (1<sup>o</sup> éd. 1948)

BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000

BENICHOU Meidad, *Le multiculturalisme*, Bréal, Paris, 2015

BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1994)

BHABHA Homi, « Culture's In Between », *Artforum* 32.1, 1993, p. 161-170.

BLANCHARD Pascal, VERGÈS Françoise (et al.) (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Éditions La Découverte, Paris, 2010

CAMILLERI Carmel, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir », in Carmel Camilleri, Margalit Cohen-Emerique (dir.), *Chocs de cultures : Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 21-76

CHOQUET Sabine, *Identité nationale et multiculturalisme. Deux notions antagonistes ?*, Classiques Garnier, Paris, 2015

DU BOIS William E.B., *Les Âmes du peuple noir*, trad. Magali Bessone, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2004 (1<sup>o</sup> éd.1903)

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, 1952

GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 (1<sup>o</sup> éd. 1990)

LE BRAS Hervé, TODD Emmanuel, *L'invention de la France*, Librairie Générale Française, Paris, 1981

MBEMBE Achille, « Les Africains doivent se purger du désir d'Europe », *Le Monde*, 10 février 2019 [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe\\_5421762\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe_5421762_3212.html) (consulté le 18/09/2019)

MORIN Edgar, « La France », in Edgar Morin, Patrick Singaïny (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012, p. 8

MORIN Edgar, « La francisation à l'épreuve », in Edgar Morin, Patrick Singaïny (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012, p.13-25

MORIN Edgar, SINGAINY Patrick (dir.), *La France une et multiculturelle. Lettres aux citoyens de France*, Fayard, Paris, 2012

RAMSEY-KURZ Helga, « Introduction: Some Uses of Paradise », in Helga Ramsey-Kurz, Geetha Ganapathy-Doré (dir.), *Projections of Paradise. Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011, p. VII-XXV

REX John, *Ethnicité et citoyenneté. La sociologie des sociétés multiculturelles*, trad. Christophe Bertossi, L'Harmattan, Paris, 2006

ROSELLO Mireille, *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as guest*, Stanford University Press, Stanford, 2001

RUSHDIE Salman, *Patries imaginaires. Essais et critiques*, 1981-1991, Christian Bourgois, Paris, 1993 (1<sup>o</sup> éd. 1992)

SANDTEN Cecile, « East is West. Hanif Kureishi's Urban Hybrids and Atima Srivastava's Metropolitan Yuppies », in Geoffrey V. Davis et al. (dir.), *Towards a Transcultural Future. Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*, Éditions Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 373-386.

SHRODER Nicole, « Transcultural Negotiations of the Self. The Poetry of Wendy Rose and Joy Harj », in Geoffrey V. Davis et al. (dir.), *Towards a Transcultural Future. Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*, Éditions Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 201-212

SPIVAK Gayatri C., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, Paris, 2009 (1<sup>o</sup> éd. 1988)

THIONG'O N. W., *Décoloniser l'esprit*, trad. Sylvain Prudhomme, Paris, Éditions La Fabrique, 2011 (1<sup>o</sup> éd. 1986)

TOURRAINE Alain, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*, Fayard, Paris, 1997

TRASK Bahira Sherif, *Globalization and Families. Accelerated Systemic Social Change*, Springer, New York, 2010

## Identité

AGBOLI Christian, KANE Oumar, HSAB Gaby (dir.), *Identités diasporiques et communication*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2013.

ALEXANDER Jeffrey C., « Toward a Theory of Cultural Trauma », in Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley, 2004, p. 1-30

BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Le Seuil, Paris, 1997

BRAUDEL Fernand, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Éditions Arthaud, Paris, 1986

BURGI-GOLUB Noelle, « D'exils en émotions, l'identité humaine », in Tariq Ragi (dir.), *Les territoires de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 27-62.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Éditions La Découverte, Paris, 2005

DE SINGLY François, *Double Je. Identité personnelle et identité statutaire*, Armand Colin, Paris, 2017

FASSIN Eric, « Trouble-genre. Préface à l'édition française », in Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 5-19

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990

GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999

IKAHEIMO Heikki, « Un besoin humain vital. La reconnaissance comme accès au statut de personne », in Christian Lazzeri, Soraya Nour (dir.), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris, 2009, p. 101-122

JUTEAU Danielle, *L'ethnicité et ses frontières*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999

KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris, 2004

LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Armand Colin/Nathan, Paris, 2001

MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset Fasquelle, Paris, 1998

MANÇO Altay, *Intégration et identités. Stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1999

NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Éditions Galilée, Paris, 1996

NOUR Soraya, « L'intégration par reconnaissance de l'identité : l'héritage freudien », in Christian Lazzeri, Soraya Nour (dir.), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris, 2009

OUELLET Pierre, « Préface », in Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2003, p. 11-17.

RACHDI Mohamed, « Fabulations oasiennes, exils créateurs » in Tariq Ragi (dir.), *Les territoires de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 217-236

RAGI Tariq, « L'identité entre permanence et cohérence », in Tariq Ragi (dir.), *Les territoires de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 251-266.

RAMOS Elsa, *L'invention des origines. Sociologie de l'ancrage identitaire*, Armand Colin, Paris, 2006

SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Éditions du Seuil, Paris, 1991

SINATRA Francesco, « La figure de l'étranger et l'expérience de l'exil dans la cure », in René Kaës et al. (dir.), *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Dunod, Paris, 2012 (1<sup>o</sup> ed. 1998), p. 131-153

STENOÛ Katérina, *Images de l'Autre. La différence : du mythe au préjugé*, Seuil-Éditions Unesco, Paris, 1998

TOURN Lya, *Chemin de l'exil. Vers une identité ouverte*, CampagnePremière, Paris, 2009

ZIMRA Georges, *Le tourment de l'origine. Le malaise identitaire*, Berg International, Paris, 2011

## Mémoire

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, Paris, 1998

BAL Mieke, « Introduction », in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (dir.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover and London, 1999, p. VII-XVII

BEACKLAIRE Jean-Luc, KLEIN Annabelle, « Les blogs : essais de domiciliation virtuelle pour une nouvelle transmission ? », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 145-166.

BURNAY Nathalie, « Transmissions : passation, identité narrative et reconnaissance », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 9-20.

CAILLAT François, DELESSALE Laure, LASSAVE Jean, STERN Nicolas, « Des cinéastes devant l'Histoire », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 14-17

CHIANTARETTO Jean-François, *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Éditions Flammarion, Paris, 2005

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995

FAVART Evelyne, « Transmission et mémoire familiale : s'approprier son histoire familiale », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 21-36

GRAINGE Paul, « Introduction », in Paul Grainge (dir.), *Memory and Popular film*, Manchester University Press, Manchester, 2003, p. 1-20

HAJJAT Abdellali, *Immigration postcoloniale et mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2005

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris, 1968, (1<sup>o</sup> éd. 1950)

HANSEN Hans Lauge, Presentation of research project, in *Memories in Motion: Transnational and migratory perspectives in memory processes*, 2018 International Congress, Stockholms Universitet, 04-05/06/2018.

HIRSCH Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997

HUNZINGER Robin, « L'idée d'une juste mémoire. Notes pour un projet de film sur le camp du Struthof », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 97-104

HUYSEN Andreas, *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, trad. Julie de Faramond, Justine Malle, Éditions Kimé, Paris, 2011 (1<sup>o</sup> éd. 1995)

JAMOULLE Pascale, « Ruptures de transmission, maîtrise et concurrence des corps », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 37-56

KILBOURN Russell J. A., *Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*, Routledge, New York, 2010

LANDSBERG Alison, « Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture », in Paul Grainge (dir.), *Memory and Popular film*, Manchester University Press, Manchester, 2003, 144-161

MARGALIT Avishai, *L'éthique du souvenir*, trad. Claude Chastagner, Climats, Paris, 2006 (1<sup>o</sup> éd. 2002)

MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, Armand Colin/Nathan Université, Paris, 2007 (1<sup>o</sup> éd. 1996)

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1997 (1<sup>o</sup> éd. 1984)

OSTHOFF Simone, *Performing the Archive : The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Atropos Press, New York, 2009

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol.I, Paris, Gallimard, 1954

REYNOLDS Simon, *Retromania. Pop Culture's Addition to its Own Past*, Faber and Faber, London, 2011

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000

RIPOLL Hubert, *Mémoire de là-bas. Une psychanalyse de l'exil*, Éditions de l'Aube, Paris, 2012

ROSOUX Valérie, « Mémoire et résolution des conflits. Quelle transmission au lendemain d'une guerre ? », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 57-80

ROTH Laurent, « Ma vieille tante vient de mourir », in ADDOC, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 105-112.

ROTHBERG Michael, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford, 2009

ROUSSO Henri, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Éditions Belin, Paris, 2016

RUBIN David C., « Introduction », in David C. Rubin (dir.), *Remembering our past. Studies in autobiographical memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 1-15.

SCHURMANS Marie-Noelle, « Transmission et transformation », in Nathalie Burnay (dir.), *Transmission, mémoire et reconnaissance*, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2011, p. 167-178

SZNAIDER Natan, LEVY Daniel, « Memory Unbound : The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory », *European Journal of Social Theory*, vol.5, n°1, février 2002, 87-106

VERAY Laurent, *Les images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, SCEREN-CNDP-CRDP, Paris, 2011

WALDER Dennis, *Postcolonial Nostalgias. Writing, Representation, and Memory*, Routledge, New York-London, 2011

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998

# Index

## A

- ABDUL-MALAK Maya .....166, 176, 177, 178  
ABOUESSALAM Sabah .....155  
ACCONCI Vito .....127  
ADAIR John .....81  
ADEL Soufiane .....255, 256, 258, 268, 289  
AGAMBEN Giorgio .....348, 349  
AKIN Fatih .....108  
AKOMFRAH John .....18, 109  
ALEXANDER Jeffrey C. ....361  
ALLOUACHE Merzak .....107, 110  
AMALRIC Mathieu .....163, 165  
AMEUR-ZAIMECHE Rabah .....110  
AMMAR-KHODJA Lamine .....391, 392, 393  
AMSELLE Jean-Loup .....425  
ANDERSON Benedict .....87, 103, 396  
APPADURAI Arjun .....9, 87, 88, 91, 93, 103, 151, 360  
ARENDRT Hannah .....47, 421  
ARISTOTE .....326  
AROUALI Alima .....252  
AROUALI Amina .....146  
ARP Jean .....47  
ARSLAN Thomas .....108  
ARSLAN Yilmaz .....108  
ASTRUC Alexandre .....115  
ATTILE Martine .....111
- ## B
- BACH Thi .....364, 365, 366  
BAKER Houston A. Jr .....361  
BAKER Mark Frederick .....361  
BAL Mieke .....361  
BARMAN Taylar .....108  
BARRY Oumou .....133, 158, 159, 160, 161  
BARTHES Roland .....128, 146, 147, 148, 149  
BASER Tevfik .....108  
BASTENIER Albert .....13, 73, 80  
BAUMAN Zygmunt .....168  
BEACKLAIRE Jean-Luc .....279  
BEAUCHEMIN Cris .....50, 51, 173, 284  
BEAUJOUR Michel .....132, 133, 326, 419  
BEAUVAIS Yann .....134  
BEKKIS Djamel .....411, 412, 413  
BELLOUR Raymond .....133  
BENAYAT Mohamed .....107  
BENCHIHA Larbi .....393, 394  
BENGUIGUI Yamina .....70, 71, 111  
BENHAIM Aude .....311, 312, 313, 314  
BENICHOU Meidad .....427  
BENJAMIN Walter .....20  
BENOIST Florence .....270, 273, 274, 275, 276  
BENRANOU Mammam .....372, 374  
BERGHAHN Daniela .....17, 24, 69, 70, 100, 253, 330, 331  
BERRAKKARASU Serap .....111  
BERROUBA Aicha .....133, 290, 291, 292, 293, 294  
BERTHAUD Christophe .....229, 230, 231  
BERTHELEU Hélène .....330  
BESKI-CHAFIQ Chahla .....63  
BESSY Marianne .....24  
BETTS Jalene .....108  
BHABHA Homi K. ....73, 83, 93, 109, 163, 171, 211, 299  
BLACKWOOD Maureen .....109, 111  
BLANCHARD Pascal .....41  
BOAS Franz .....75



BOBER Robert .....	117, 342, 343, 345
BONI-CLAVERIE Isabelle .....	181
BOSENSO Christian .....	24
BOUCHAREB Rachid .....	110
BOUCIF Mourad .....	108
BOUKMAN Daniel .....	194
BOUMEDIENE Houari .....	293
BOURDIEU Pierre .....	425
BOUYAIN Sarah .....	192, 193
BOYER-WEINMANN Martine .....	215
BRAH Avtar .....	15, 314, 396, 419
BRAKHAGE Stan .....	143
BRAUDEL Fernand .....	10
BREDIER Sophie .....	201, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212
BRINBAUM Yael .....	183
BRODSKY Joyce .....	92
BRUSS Elisabeth .....	26, 120
BRUZZI Stella .....	115, 120, 131, 196
BURGELIN Claude .....	353
BURGI-GOLUB Noelle .....	273
BURNAY Nathalie .....	279, 288
BUSCA Joelle .....	90
BUTLER Judith ...	42, 83, 120, 165, 173, 174, 276, 303

## C

CABRERA Dominique .....	117, 134
CABRERA Dominique .....	379, 380, 381, 382, 383
CABRERA Dominique .....	58
CAILLAT François .....	402
CALLE Sophie .....	135
CAMILLERI Carmel .....	266, 267
CANCLINI Néstor Garcia .....	94
CARDOSO MARQUES José-Alexandre .....	24
CECCHI Dario .....	116
CHADA Gurinder .....	111

CHAMBERS Deborah .....	148
CHAMBERS Deborah .....	69
CHANAN Michael .....	117, 121, 127, 350, 353
CHAVANCE Jacquie .....	308, 309
CHAW Samuel .....	181
CHENZIRA Ayoka .....	215
CHEVALLIER Laurent .....	340
CHIANTARETTO Jean-François .....	331
CHICAUD Marie-Bernard .....	212
CHION Michel .....	121
CHIRAC Jacques .....	156
CHO Lily .....	17
CHOQUET Sabine .....	13, 14, 15, 34, 426
CHOUIEB Nadia .....	171, 172
CINCINELLI Sonia .....	24
CIXOUS Hélène .....	172
CLOAREC Nicole .....	142
COLLIER Paul .....	10, 424
COMOLLI Jean-Louis .....	119, 155
CONDON Stéphanie .....	65
COPANS Richard .....	346, 347
COSSÉ Claire .....	83
COSTA-LASCOUX Jacqueline .....	57
COSTE Didier .....	113
COZARINSKI Edgardo .....	402
CRENSHAW Kimberlé .....	180
CRNOGORAC Philippe .....	238
CUTLER Janet K. ....	24

## D

D'ABRIGEON Anne .....	336, 337, 338
DE BEAUVOIR Simone .....	162
DE CHALONGE Christian .....	56
DE KUYPER Eric .....	146
DE L'ESTOILE Benoît .....	78
DE NAVACELLE Marie-Christine .....	357

DE SINGLY François .....	174, 311
DEBBARH-MOUNIR Rym .....	133, 169, 170
DELESSALE Laure .....	402
DELEUZE Gilles .....	169, 216
DELMAS Serène .....	24
DERRIDA Jacques .....	151
DEVAUX Frédérique .....	270, 271, 272
DEWITTE Philippe .....	55, 101
DI STEFANO John .....	181
DIAWARA Manthia .....	16, 24, 34
DIMÉ Moustapha .....	92
DIOP Alioune .....	55
DOSSE François .....	215, 216, 218
DU BOIS William E.B .....	18, 19
DUNLOP Ian .....	81
DURHAM PETERS John .....	15, 18
DURMELAT Sylvie .....	24

## E

EL MADANI Rahma Behamou .....	258, 259
ENSHAIAN Anais .....	239, 240, 241
ENTEKHABI Shahram .....	399
ESCAFRE-DUBLET Angéline .....	65, 67
ESPINOZA Julio Garcia .....	98
ESQUENAZI Jean-Pierre .....	146, 242
EZRA Elizabeth .....	102, 196

## F

FAHDEL Abbas .....	402, 403
FANON Frantz .....	83, 178
FARES Josef .....	108
FARSI Sepideh .....	239, 242, 243, 246
FASSIN Eric .....	173
FAULKNER William .....	385
FAVART Evelyne .....	280
FERNIOT Marc .....	145
FERRAND Carlos .....	204

FERRER-ROCA Linda .....	309, 310
FERRO Marc .....	360
FEVRY Sebastien .....	231, 232, 405
FOUCAULT Michel .....	80
FUNG Richard .....	181

## G

GABRIEL Teshome H. ....	96, 190
GAUTHIER Guy .....	116, 117, 209
GHALEM Ali .....	110
GHAZEL .....	127
GHOSH Bishnupriya .....	86
GIANNARIS Constantine .....	109
GILROY Paul .....	109, 184
GIOVANNESI Claudio .....	107
GLISSANT Edouard .....	194, 216, 217
GLOTIN Chloé .....	362, 363
GODARD Jean-Luc .....	84
GOMEZ-PENA Guillermo .....	161
GOMIS Alain .....	195
GOPNIK Blake .....	86
GOURSAT Juliette .....	26, 122, 124, 125, 127, 131, 134, 141, 344
GRAINGE Paul .....	361
GRANGE Marie Françoise .....	26, 30, 130
GRISEY Raphael .....	156
GRUZINSKI Serge .....	191
GUATTARI Félix .....	169, 216
GUEDJ Françoise .....	207

## H

HABERMAS Jurgen .....	11
HADDAD David .....	236, 237
HAFFNER Claude .....	187, 188, 189, 190, 191
HAGE Ghassan .....	16
HAJJAT Abdellali .....	74, 360
HAKE Sabine .....	24

HALBWACHS Maurice .....	360
HALL Stuart .....	13, 82, 109, 120
HANSEN Hans Lauge .....	359
HARGREAVES Alec G. ....	64, 65, 75, 227
HAROOTUNIAN Harry .....	87
HAROUD Farid .....	367, 368
HEERDT Abert ter .....	108
HEINICH Nathalie .....	88, 94, 160
HÉRAN François .....	51
HESS John .....	101
HIGBEE Will .....	24
HIGSON Andrew .....	102, 103
HIRSCH Marianne .....	140, 149, 330
HONDO Med .....	110
HOOKS bell .....	24, 83
HORACKOVA Bojena .....	317, 318
HOVANESSIAN Martine .....	54
HUDDART David .....	93, 128
HUNZINGER Robin .....	402
HUYSSSEN Andreas .....	327

## I

IKAHEIMO Heikki .....	336
ISITMEZ Muret .....	223, 224, 225, 226

## J

JAMESON Fredric .....	94
JAMOULLE Pascale .....	304, 319
JEANNESSON Jean-Emile .....	124
JIN Xiangyi .....	133, 161, 162, 163
JOHNSTON Cristina .....	24
JONES Amelia .....	118
JONES Caroline A. ....	91
JORDI Jean-Jacques .....	58
JOURNOT Marie-Thèrese .....	145
JULIEN Isaac .....	109
JUTEAU Danielle .....	73

## K

KABORÉ Gaston .....	80
KAGNY Anais .....	236, 237
KAMELI Katia .....	253, 254
KAPLAN E. Ann .....	95, 202
KASSOVITZ Mathieu .....	110, 111
KAUFMANN Jean-Claude .....	80, 160, 162, 163, 165, 208, 229
KAZECKI Jakub .....	101
KECHICHE Abdellatif .....	110
KETCHAM Makeda .....	282
KHATIBI Abdelkébir .....	91, 94
KHAYADJANIAN Arnaud .....	338, 339, 340
KIAROSTAMI Abbas .....	418
KILBOURN Russell J. A. ....	326, 349
KLEIN Annabelle .....	279
KLOTMAN Phyllis R. ....	24
KOGUT Sandra .....	205
KRAUSS Rosalinda .....	127
KRIM Rachida .....	111
KRISTEVA Julia .....	46, 99
KTARI Naceur .....	110
KUREISHI Hanif .....	171
KUSPIT Donald .....	89
KYDD Elspeth .....	223

## L

LABAT Séverine .....	59
LACOSTE Patrick .....	144, 146
LAGRANGE Hugues .....	173, 284
LAHIRE Bernard .....	266, 270
LAHMI Julien .....	9, 367
LAJER-BURCHART Ewa .....	204
LAJOUS Jean Boiron .....	133, 197, 198, 199
LAKHDAR-HAMINA Mohammed .....	394
LAMBERT Paul .....	74, 300

LANDSBERG Alison .....	349, 350
LANE Jim .....	26, 115, 123, 128, 131, 134, 135, 140, 215, 365
LASSAVE Jean .....	402
LASTERA Albertine .....	378
LAVIGNE Ginette .....	295
LE BLANC Guillaume .....	14, 99
LE BRAS Hervé .....	15
LE PEN Jean-Marie .....	71
LEBOW Alisa .....	26, 103, 113
LEDUAN Méline .....	201, 202, 203, 204
LEE Bruce .....	300
LEJEUNE Philippe .....	113, 121
LEPRINCE Chloé .....	59
LEVY Daniel .....	342
LHOMMEAU BERTRAND .....	50, 51
LILLO Natacha .....	61
LINARD Monique .....	207, 208
LITORRIAGA Rodrigo .....	108
LOEB Carolyn .....	86
LOSHITZKY Yosefa .....	24, 107
LOUIS-REGNAULT Felix .....	81
LOUSTAUNAU Esteban E. ....	24
LUCAS Olivier .....	315, 316

## M

MA Mia .....	296, 297, 298, 299, 300
MAALOUF Amin .....	175, 176, 179, 191, 203
MAALOUF Amin .....	71
MACCARONE Angelina .....	111
MACCLANCY Jeremy .....	92
MACDOUGALL David .....	81
MAGNIEZ Odile .....	138
MAILLOT Agnès .....	12
MALIK Sarita .....	109
MANCAS Magdalena Silvia .....	121, 122

MANÇO Altay .....	75, 76
MARGALIT Avishai .....	361, 362
MARIA Julieta .....	358
MARKER Chris .....	115, 117, 349
MARKS Laura U. ....	24, 100, 286, 287, 288, 291, 364
MAUCERI Thomas .....	185, 186
MAURY Corinne .....	85, 371
MAZELIN Guillaume .....	308, 364, 365, 366
MAZLO Chloé .....	232, 413, 414, 415, 416
MBEMBE Achille .....	85
MBIAHOU Lorenzo Kemajou .....	320, 321, 322, 323
MCBRIDE Jim .....	121, 161
MEKAS Jonas .....	129, 134, 136, 137, 349
MENNEL Barbara .....	24
MERCER Kobena .....	82
MESSEEH Namir Abdel ..	131, 247, 248, 249, 250, 251
MIENAN Romaric .....	390, 391
MILEVSKA Suzana .....	88
MILLER Cynthia J. ....	101
MILLER E. Ethelbert .....	139
MILZA Pierre .....	49, 50, 52, 53, 55
MINH-HA Trinh T. ....	99, 129, 217
MIRZOEVA Gulya .....	400, 401
MITCHELL W.J.T. ....	103, 180
MOINE Raphaëlle .....	27, 28, 31
MONTANDON Alain .....	134
MONTAIGNE Michel de .....	128
MOORTI Sujata .....	111
MORDER Joseph .....	117, 134, 138, 259, 260
MORIN Edgar .....	71, 72
MORO Marie-Rose .....	64, 68, 419, 427
MOROKVASIC-MULLER Mirjana .....	56
MOUCHRIK Souad .....	133, 171, 172, 173, 174
MOUZER Aurélia .....	358

MUJAWAYO Esther .....	353
MURPHY David .....	97
MUXEL Anne .....	148, 288, 374, 375, 376, 378, 386

## N

NACRO Fanta Régina .....	97
NAFICY Hamid .....	21, 24, 33, 99, 104, 105, 109, 246
NAKKAS Olga .....	399
NANCY Jean-Luc .....	120
NAOUS Nadine .....	269, 270
NAUMAN Bruce .....	127
NDIAYE Pap .....	181, 183, 184, 185, 407
NGUELE Georges .....	178, 179
NICHOLS Bill .....	81, 119, 128, 131, 152
NINEY François .....	286
NOIRIEL Gérard .....	10, 48, 53, 56, 60, 64, 344
NORA Pierre .....	329, 386, 388
NOUR Soraya .....	267

## O

O'DONNELL Damien .....	107
ODIN Roger .....	129, 143, 145
OHANNESSIAN Céline .....	331, 332, 333, 334, 335
OPHULS Marcel .....	117
OSCHERWITZ Dayna .....	24, 101, 257, 258
OUELLET Pierre .....	421
OZPETEK Ferzan .....	109

## P

PANH Rithy .....	350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 387
PAQUET Martin .....	208, 227, 339
PARFAIT Françoise .....	350, 351, 388
PARONNAUD Vincent .....	232, 406
PEDRO Suzanna .....	306, 308
PENN Roger .....	74, 300
PEREC Georges .....	119
PEREC Georges .....	342
PERLOV David .....	134, 137

PERNIOLA Ivelise .....	127
PHAM Adele .....	180
PIAULT Marc Henri .....	81, 131
PINCUS Ed .....	134
PINTO Maria .....	304, 305
PIVIN Jean Loup .....	91
PLANTINGA Carl R. ....	119, 170, 171, 370
POINSOT Marie .....	73, 76
POLAT Ayse .....	111
PONTECORVO Gillo .....	370
PONZANESI Sandra .....	100
POPPER Karl .....	191
PRAX Irène .....	207, 208
PRÉDAL René .....	117
PRIME Rebecca .....	33
PROUST Marcel .....	39

## R

RACHDI Mohamed .....	21, 22
RACHEDI Ahmed .....	110, 393
RAGER Philippe .....	85, 371
RAGI Tariq .....	259
RAMOS Elsa .....	61, 168, 196, 204, 261, 281, 284, 319
RAMSEY-KURZ Helga .....	397
RAMSIS Basel .....	109
RASCAROLI Laura .....	26, 113, 120, 134
REA Andrea .....	75
REGNARD Corinne .....	65
RENOV Michael .....	26, 113, 117, 139, 344
REX John .....	228
REYNOLDS Simon .....	327
RICCI Daniela .....	24, 98
RICOEUR Paul .....	152, 326, 327, 329, 348
RIMBAUD Arthur .....	285
RIPOLL Hubert .....	263, 267

RITZENHOFF Karen A. ....	101	SCHEFER Raquel .....	151
RIVERA Alex .....	166, 167, 168	SCHMICKL Silke .....	225
ROCHA Glauber .....	98	SCHURMANS Marie-Noelle .....	281
ROMAN Mathilde .....	26, 120, 123, 124, 126, 128, 135, 216	SEDIRA Zineb .....	302, 303
ROMAND Françoise .....	137	SEMBE Ousmane .....	285
ROSE Wendy .....	171	SENGHOR Léopold .....	90
ROSELLO Mireille .....	48, 60	SERNA Simon .....	377
ROSOUX Valérie .....	304, 353	SERVANT Jil .....	193, 194, 195
ROSSIF Frédéric .....	309	SHAW Lauren E. ....	24
ROTH Laurent .....	143	SHELBY Tommie .....	185
ROTHBERG Michael .....	342	SHOHAT Ella .....	24, 82, 96, 97, 111
ROUCH Jean .....	81, 115, 117, 131	SHRODER Nicole .....	171
ROUSSO Henri .....	152, 328, 335, 342	SIBONY Daniel .....	20, 148, 166, 195, 204, 303, 308, 311, 355
ROWDEN Terry .....	102, 196	SIEREK Karl .....	144, 146
RUBIN David C. ....	358	SIMON Gildas .....	58
RUSHDIE Salman .....	98, 106, 394	SIMON Patrick .....	50, 51, 65, 66, 67, 183
RYGIEL Philippe .....	60	SINATRA Francesco .....	19
<b>S</b>			
SABBAG Randa Chahal .....	398	SINGAINY Patrick .....	71
SAFI Mirna .....	173, 183, 284	SISSOKO Cheick Oumar .....	95
SAID Edward W. ....	20, 419	SLOTTERDIJK Peter .....	218
SAINT AUGUSTIN .....	128, 326, 348, 359	SOKHONA Sidney .....	110
SALEH HAROUN Mahamat .....	326	SOME Roger .....	38, 260
SALMAN Saad .....	409, 410	SOYINKA Wole .....	194
SALMON Carole .....	24	SPITZER Barbara .....	344, 345, 346
SAMMAN Rima .....	285, 286	SPIVAK Gayatri C. ....	40, 42, 83
SANDTEN Cecile .....	171	STAKA Andrea .....	111
SANTAOLALLA Isabella .....	108	STAM Robert .....	24, 82, 96, 97
SANTELLI Emmanuelle .....	61, 63, 67	STASI Bernard .....	427
SARKAR Bhaskar .....	86	STERN Nicolas .....	402
SARTRE Jean-Paul .....	162, 327, 335	STENOOU Katérina .....	181
SATIE Eric .....	172	STERNBERG Claudia .....	100
SATRAPI Marjane .....	232, 405, 406, 407, 408, 409	STOIANOV Sandrine .....	232, 233, 234, 235
SAYAD Abdelmalek .....	41, 42, 46, 47, 48, 52, 99, 221, 262, 387, 395	STORA Benjamin .....	58
		SWAMY Vinay .....	24

SZNAIDER Natan .....342

## T

TAGUIEFF Pierre-André .....181

TAHIRI Zakia .....111

TAHIR-MERIAU Linda .....282

TARR Carr .....24

TCHEUYAP Alexie .....101

TELES Marcelo Novais .....122, 133, 163, 164, 165

TEMIME Emile .....58

TENO Jean-Marie .....97, 388, 389, 390

TEULIERES Laure .....24

THACKAWAY Melissa .....96

THERIEN Michel .....285

THIONG'O N. W. ....82

TIBERJ Vincent .....66, 67

TODD Emmanuel .....15

TOURE Bouba .....155, 156, 157, 158

TOURRAINE Alain .....425

TRAN Khanhthuan .....133

TRASK Bahira Sherif .....69

TRIBALAT Michèle .....9

TRAPIER Maryse .....75

## U

UDERZO Albert .....56

UNTERREINER Anne .....68

## V

VAUTIER René .....117

VAUTIER René .....370

VERAY Laurent .....149, 150, 151

VERGÈS Françoise .....41

VIEIRA José .....145, 262, 263, 264, 265, 268, 307, 356, 357, 358

VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine .....56

## W

WALDER Dennis .....395

WALLER Marguerite .....100

WARBURG Aby .....326

WARHOL Andy .....118

WATSON Julia .....129

WEBER Serge .....73, 76

WIEVIORKA Annette .....152

WIEVIORKA Michel .....14, 118

WISEMAN Frederick .....115

WONG Kar Wai .....300

WORTH Sol .....81

## Y

YAMANI Hayat El .....427

YAVUZ Yuksel .....108

YIMER Dagmawi .....109

YU SION Live .....57

## Z

ZACHMANN Patrick .....219, 220, 221, 222, 311, 312, 31

ZANOUN Rabah .....370, 371

ZIMMERMANN Patricia R. ....101

ZIMRA Georges .....22, 260, 335, 336, 424

# Table des matières

<b>Résumé</b> .....	3
<b>Abstract</b> .....	4
<b>Remerciements</b> .....	5
<b>Sommaire</b> .....	6
<b>INTRODUCTION</b> .....	9
<b>PREMIÈRE PARTIE : CONTEXTES ET THÉORIES DIASPORIQUES</b> .....	44
<b>Chapitre I - Unité et pluralité : la France et les sujets diasporiques</b> .....	45
1.1 L'étranger nous habite, mais il n'est pas chez soi .....	46
1.2 Petite histoire française des diasporas .....	52
1.3 Les générations diasporiques : les descendants et leurs familles .....	61
1.4 La machine de la francisation : un multiculturalisme indigeste .....	71
<b>Chapitre II - Autoreprésentation et cinémas diasporiques : passage à une image de soi</b> .....	79
2.1 De la représentation à l'autoreprésentation : altérité et postcolonialisme .....	80
2.2 Affirmation de l'artiste transnational : art et mondialisation .....	84
2.3 Flou de définitions : les frontières ambiguës de l'identité culturelle .....	89
2.4 Cinémas d'autoreprésentation .....	95
2.5 « Machine péripatétique » : cinémas diasporiques, cinémas en mouvement .....	98
2.6 Images migrantes à travers l'Europe : trajectoires filmiques .....	106
<b>Chapitre III - Une politique de l'intime : le documentaire autobiographique</b> .....	112
3.1 Autobiographie et cinéma .....	113
3.2 De la thérapie à l'écran, de la politique dans l'émotivité .....	123
3.3 Première personne du singulier : autoethnographie .....	130
3.4 Première personne du pluriel : ethnographie domestique .....	139
3.4.a L'intégration des films de famille : de l'intrusion à l'invitation du spectateur .....	143
3.4.b Les photographies de famille : le regard affiliatif .....	146
3.4.c Les images d'archives : entre sacralisation et désacralisation .....	149
3.4.d Le témoignage : certification et participation .....	151
<b>DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DU CORPUS ET ENJEUX IDENTITAIRES</b> .....	153
<b>Chapitre I - Mon unité dans ma dualité : la recherche identitaire du sujet diasporique</b> .....	154



1.1 Je suis enfin arrivé en France... : l'inconfort de l'exil .....	155
1.2 Chez moi c'est l'entre-deux : les appartenances multiples .....	166
1.3 Je suis un Noir français : une autre race ? .....	178
1.4 Suis-je Français si j'ai été adopté ailleurs ? Imaginaires et voyages de retour .....	195
<b>Chapitre II - Mon identité dans ma descendance : les familles diasporiques .....</b>	<b>214</b>
2.1 Les portraits de famille ou le Je qui parle à travers le Nous .....	215
2.2 Sagas familiales : chroniques et portraits croisés .....	219
2.3 Le voyage de retour conjoint .....	236
2.4 Hommages au féminin .....	251
2.5 Le conflit familial .....	260
<b>Chapitre III - Ma continuité dans la chaleur du collectif : la transmission de l'origine .....</b>	<b>278</b>
3.1 Le processus de transmission et les ancrages .....	279
3.2 Les objets comme passeurs de la mémoire diasporique .....	288
3.3 Vides de transmission et refoulement de l'origine .....	303
3.4 D'autres obstacles à la transmission identitaire .....	314
<b>TROISIÈME PARTIE : ANALYSE DU CORPUS ET ENJEUX MÉMORIELS .....</b>	<b>324</b>
<b>Chapitre I - L'héritage communautaire : postmémoire et archéologie de l'origine .....</b>	<b>325</b>
1.1 Mémoire, mémorialisation et oubli .....	326
1.2 Le devoir de mémoire face aux génocides .....	330
1.3 Politiques de la mémoire .....	348
1.4 La mémoire du colonialisme français : contre-histoires postcoloniales .....	358
<b>Chapitre II - Le présent du passé : retour dans les lieux de mémoire .....</b>	<b>384</b>
2.1 La conscience de la distance : le retour entre nostalgie et critique .....	385
2.2 Le chez soi : du paradis perdu aux traumatismes de guerre .....	395
2.3 Voyages au cœur du conflit .....	409
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>418</b>
<b>Filmographie .....</b>	<b>429</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>433</b>
<b>Index .....</b>	<b>455</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>463</b>

## **À la recherche de l'origine perdue : Identité et mémoire dans les documentaires autobiographiques diasporiques en France**

**Résumé** : Cette thèse vise à interroger la place des sujets diasporiques – tous les individus qui ont vécu directement l'immigration ou qui sont issus d'une diaspora familiale – en France, directement à travers leur voix la plus intime. En adoptant un corpus inédit de 91 documentaires autobiographiques réalisés par ces sujets diasporiques en France, ce texte entend introduire un nouveau genre filmique, que nous appelons documentaire autobiographique diasporique, et qui se situe au croisement du documentaire autobiographique et du cinéma diasporique. La quasi-totalité des titres étant réalisés dans les vingt dernières années, la constitution de ce genre aide à mettre en avant un phénomène qui contribue à la définition contemporaine de la nation française, ainsi que de toutes les sociétés multiculturelles d'aujourd'hui : le questionnement du lien qui unit les individus ayant une origine diasporique et leurs communautés d'appartenance. La dimension autobiographique de ces films exprime tous les enjeux de cette dialectique Je-Nous : les interrogations du réalisateur sur son identité, ses affiliations avec le pays d'origine et avec le pays d'accueil, ses tentatives de récupération de la mémoire collective et diasporique de sa famille, et, enfin, ses manières subjectives de construire une image de soi qui puisse l'orienter dans l'entre-deux de ses appartenances plurielles. À travers une approche transdisciplinaire, mêlant notamment études cinématographiques, études postcoloniales et sciences sociales, ce travail a alors l'ambition de présenter une première réflexion systématique sur l'autoreprésentation audiovisuelle des sujets diasporiques en France, afin de contribuer d'un côté à l'analyse du rapport entre cinéma et migrations, et, de l'autre côté, au débat sur le vivre ensemble, en commençant par inclure la voix de tous ceux qui forment notre société.

**Mots clés** : *documentaire – France – autobiographie – diaspora – immigration – multiculturalisme – autoreprésentation - postcolonialisme*

## **In the search of the lost origin. Identity and memory in the autobiographical diasporic documentaries in France**

**Abstract** : This thesis aims to question the place of diasporic subjects - all individuals who have experienced immigration directly or who come from a family diaspora - in France, directly through their most intimate voice. By adopting an unpublished corpus of 91 autobiographical documentaries produced by these diasporic subjects in France, this text aims to introduce a new film genre, which we call diasporic autobiographical documentary, and which is at the crossroads of autobiographical documentary and diasporic cinema. Since almost all of the titles have been produced in the last twenty years, the constitution of this genre helps to highlight a phenomenon that contributes to the contemporary definition of the French nation, as well as all the multicultural societies of today: the questioning of the bond that unites individuals with a diasporic origin and their communities of belonging. The autobiographical dimension of these films expresses all the challenges of this I-Us dialectic: the director's questions about his identity, his affiliations with the country of origin and with the host country, his attempts to recover his family's collective and diasporic memory, and, finally, his subjective ways of building a self-image that can guide him in between his plural belongings. Through a transdisciplinary approach, combining in particular Film Studies, Postcolonial Studies and social sciences, this work aims to present a first systematic reflection on the audiovisual self-representation of diasporic subjects in France, in order to contribute on one hand to the analysis of the relationship between cinema and migration, and on the other hand to the debate on living together, starting by including the voice of all those who form our society.

**Keywords** : *documentary – France – autobiography – diaspora – immigration – multiculturalism - self-représentation - postcolonialism*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & médias

LIRA – Laboratoire International de Recherches en Arts

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais 75005 Paris