

FRANCE-MAGHREB: LE VOYAGE  
VARIATIONS NARRATIVES SPATIO-TEMPORELLES  
SUR ÉCRAN DIASPORIQUE

By

Evelyne Leffondre-Matthews

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

French, Language and Literature--Doctor of Philosophy

2014

FRANCE-MAGHREB: THE JOURNEY  
SPATIO-TEMPORAL NARRATIVE VARIATIONS  
ON THE DIASPORIC SCREEN

By

Evelyne Leffondre-Matthews

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

French, Language and Literature--Doctor of Philosophy

2014

## ABSTRACT

### FRANCE-MAGHREB: LE VOYAGE VARIATIONS NARRATIVES SPATIO-TEMPORELLES SUR ECRAN DIASPORIQUE

By

Evelyne Leffondre-Matthews

Informée par la critique postcoloniale, cette étude examine le traitement du voyage de l'immigration dans l'écriture filmique diasporique contemporaine en France. Notre analyse porte sur les oeuvres de Yamina Benguigui, *Inch' Allah Dimanche* (2001), Medhi Charef, *Fille de Keltoum* (2001), et d'Ismaël Ferroukhi, *Le Grand Voyage* (2004). Le cadre diégétique de ces productions d'auteurs franco-maghrébins a pour particularité de profiler un espace plus ou moins étendu autour de la Méditerranée. Le cadre temporel y intervient en supplément, faisant resurgir des strates d'histoires et de cultures partagées, quelles que soient les limites géographiques à l'intérieur desquelles se situe l'intrigue.

En faisant appel à un appareil théorique pluridisciplinaire et transnational, (dans lequel figurent James Clifford, Mary Louise Pratt, Mireille Rosello, Mikhaïl Bakhtine, Stuart Hall, Hamid Naficy, ou Gilles Deleuze), notre approche vise à démontrer que, tout en participant activement aux débats sociopolitiques et culturels actuels sur les questions identitaires, les œuvres produites par les cinéastes diasporiques de notre corpus offrent de nouvelles pratiques esthétiques qui renouvellent et enrichissent le genre classique du road movie en y insufflant une perspective féminine et en franchissant des frontières géographiques et linguistiques.

## ABSTRACT

### FRANCE-MAGHREB: THE JOURNEY SPATIO-TEMPORAL NARRATIVE VARIATIONS ON THE DIASPORIC SCREEN

By

Evelyne Leffondre-Matthews

This dissertation, within the field of Postcolonial Studies, examines the treatment of the journey of immigration in diasporic contemporary film narrative in France. It analyzes the works of Yamina Benguigui, *Inch' Allah Dimanche* (2001), Medhi Charef, *Fille de Keltoum* (2001), and Ismaël Ferroukhi, *Le Grand Voyage* (2004). These Franco-Maghrebi productions share the same diegetic frame, a space extended around the Mediterranean, but the narratives also include a temporal space as a supplement, where the audience is invited to decipher hidden meanings through layers of shared histories and cultures.

Drawing on a wide pluridisciplinary and transnational theoretical apparatus (including James Clifford, Mary Louise Pratt, Mireille Rosello, Mikhaïl Bakhtine, Stuart Hall, Hamid Naficy or Gilles Deleuze), I argue that, while actively contributing to the sociopolitical and cultural current debates on identity, these filmic works produced by Franco-Maghrebi diasporic artists offer new aesthetics that renew and expand the road movie genre into transnational, bilingual, bi-gendered forms.

Copyright by  
EVELYNE LEFFONDRE-MATTHEWS  
2014

Pour maman

## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma très chère famille et mes très chers amis pour leur patience, au cours de ces dernières années durant lesquelles j'ai dû, trop souvent hélas, me faire ermite.

Je suis infiniment reconnaissante envers Professeur Safoi Babana-Hampton, Professeur Anna Norris, Professeur Laurence M. Porter et Professeur Kenneth W. Harrow, dont la confiance m'a d'abord encouragée à me lancer dans cette entreprise, et dont le soutien et les précieux conseils m'ont par la suite permis de mener ce long projet à bon port.

Je remercie le Département Romance & Classical Studies pour son soutien financier grâce auquel j'ai pu, cette dernière année, consacrer toute mon attention à mon travail de recherche.

Je remercie enfin chaleureusement mes incroyables « cheer leaders » de chaque instant, Sam et Diane pour leur inconditionnel support.

## TABLE DES MATIERES

<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 Revue critique de la littérature et présentation de l'approche méthologique.....</b>	<b>14</b>
- <i>Inscription de la recherche dans un contexte d'études globales/transnationales.....</i>	<i>15</i>
- <i>Colonial, postcolonial... et après... ; Moderne, postmoderne... et après.....</i>	<i>22</i>
- <i>Voyages et parcours croisés en quête de connaissance.....</i>	<i>24</i>
- <i>Le texte « auto ethnographique.....</i>	<i>27</i>
- <i>Fictions autobiographiques.....</i>	<i>29</i>
- <i>Théoriser le cinéma diasporique franco-maghrébin.....</i>	<i>30</i>
<b>CHAPITRE 2 Itinéraire d'un genre qui bouge : <i>Le Road Movie</i>.....</b>	<b>36</b>
- <i>Détour vers un genre américain.....</i>	<i>39</i>
- <i>L'exportation outre-Atlantique du film de route.....</i>	<i>42</i>
- <i>Du continental européen au transcontinental diasporique.....</i>	<i>45</i>
<b>CHAPITRE 3 Vers une nouvelle architecture spatiale et identitaire : <i>Inch'Allah Dimanche de Yamina Benguigui</i>.....</b>	<b>59</b>
- <i>Le passage.....</i>	<i>72</i>
- <i>Espaces liminaux et espaces mobiles.....</i>	<i>76</i>
- <i>Frontières, ségrégation sexuelle et espace domestique.....</i>	<i>82</i>
- <i>Espace (post)colonial, hospitalité et le monolinguisme de « l'autre ».....</i>	<i>89</i>
- <i>Poétique et Politique de l'Encontre (Performative Encounters).....</i>	<i>96</i>
1) <i>Sur les ondes radiophoniques.....</i>	<i>96</i>
2) <i>Espaces de deuil et de mémoires.....</i>	<i>99</i>
- <i>La rue des alouettes et le miroir brisé.....</i>	<i>106</i>
- <i>Images multi sensorielles dans l'espace partagé.....</i>	<i>110</i>
- <i>Conclusion.....</i>	<i>116</i>
<b>CHAPITRE 4 <i>La Fille de Keltoum, un voyage transnational au féminin : Approche bakhtinienne du road movie</i>.....</b>	<b>119</b>
- <i>De l'importance des ramifications esthétiques selon Bakhtine.....</i>	<i>127</i>
- <i>Parcours sur variations chronotopiques.....</i>	<i>128</i>
- <i>Un chronotope de la trace.....</i>	<i>132</i>
- <i>Un chronotope de la route au féminin ?.....</i>	<i>140</i>
- <i>Le chronotope de la reconnaissance.....</i>	<i>147</i>
<b>CHAPITRE 5 Géographies polyphoniques sur les traces de Réda : <i>Le Grand Voyage</i>.....</b>	<b>159</b>
- <i>D'Aix en Provence à la Mecque: Un chronotope double?.....</i>	<i>163</i>
- <i>Hétéroglossie, topographie, et focalisation visuelle.....</i>	<i>172</i>

- <i>La femme en noir : quelle lecture ?</i> .....	179
- <i>De Babel à la Mecque</i> .....	183
- <i>Temporalité, onirisme et spiritualité : les voyages intérieurs</i> .....	188
<b>CONCLUSION</b> .....	212
<b>FILMOGRAPHIE</b> .....	226
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	228

## LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Le chaos du départ .....	74
Figure 3.2 Le Zeralda quitte Algiers .....	75
Figure 3.3A Le quai de la gare .....	76
Figure 3.3B Le quai de la gare .....	77
Figure 3.3C Le quai de la gare .....	78
Figure 3.4 L'arrivée d'Ahmed .....	78
Figure 3.5 Zouina.....	80
Figure 3.6 Le chauffeur d'autobus .....	81
Figure 3.7 La chambre de Zouina .....	81
Figure 3.8A Nicole à la porte .....	84
Figure 3.8B Nicole à la porte .....	84
Figure 3.9 La ronde d'Aïcha .....	87
Figure 3.10 La maison de Saint Quentin .....	90
Figure 3.11A Les Donze à l'affût .....	91
Figure 3.11B Les Donze à l'affût .....	91
Figure 3.12A Premier accrochage .....	92
Figure 3.12B Premier accrochage .....	93
Figure 3.13 Le coq gaulois .....	95
Figure 3.14A Mémie Grégoire .....	97
Figure 3.14B Mémie Grégoire .....	97
Figure 3.15 Madame Manant .....	102
Figure 3.16 Discours polyphonique .....	104
Figure 3.17 La maison de Malika .....	107
Figure 3.18 Regards voilés croisés .....	107

Figure 3.19A Retour vers la maison .....	108
Figure 3.19B Retour vers la maison .....	109
Figure 3.20A Evocations multi-sensorielles .....	112
Figure 3.20B Evocations multi-sensorielles .....	113
Figure 3.21A Le foulard polysémique .....	114
Figure 3.21B Le foulard polysémique .....	115
Figure 3.21C Le foulard polysémique .....	116
Figure 4.1 Arrivée en Algérie .....	123
Figure 4.2A Vie parallèle .....	133
Figure 4.2B Vie parallèle .....	134
Figure 4.2C Vie parallèle .....	134
Figure 4.2D Vie parallèle .....	135
Figure 4.3 Soupçons envers les « Imagined Communities » .....	139
Figure 4.4 En route .....	142
Figure 4.5A Ridley Scott, <i>Thelma and Louise</i> , 1991 .....	145
Figure 4.5B Ridley Scott, <i>Thelma and Louise</i> , 1991 .....	145
Figure 4.6A Mehdi Charef, <i>La Fille de Keltoum</i> .....	146
Figure 4.6B Mehdi Charef, <i>La Fille de Keltoum</i> .....	146
Figure 4.7A Les « entrailles » de l'hôtel .....	149
Figure 4.7B Les « entrailles » de l'hôtel .....	149
Figure 4.7C Les « entrailles » de l'hôtel .....	149
Figure 4.8A Jeux d'images et de miroirs .....	150
Figure 4.8B Jeux d'images et de miroirs .....	150
Figure 4.8C Jeux d'images et de miroirs .....	151
Figure 4.8D Jeux d'images et de miroirs .....	152

Figure 4.9A Visite d'archives .....	153
Figure 4.9B Visite d'archives .....	154
Figure 4.9C Visite d'archives .....	154
Figure 4.9D Visite d'archives .....	154
Figure 5.1 Père et fils .....	163
Figure 5.2 La carte routière .....	166
Figure 5.3 Silence force .....	167
Figure 5.4 La première nuit .....	168
Figure 5.5 Tentative de négociation .....	171
Figure 5.6 Obstination muette .....	174
Figure 5.7 Deux routes : Deux choix .....	176
Figure 5.8A Spectres .....	180
Figure 5.8B Spectres .....	181
Figure 5.9 Communication sous la neige .....	189
Figure 5.10 Incertitude .....	190
Figure 5.11 Tandem .....	191
Figure 5.12A La crise à mi-chemin .....	195
Figure 5.12B La crise à mi-chemin .....	196
Figure 5.13A Le désert Jordanien .....	197
Figure 5.13B Le désert Jordanien .....	197
Figure 5.13C Le désert Jordanien .....	198
Figure 5.13D Le désert Jordanien .....	199
Figure 5.14 Est/Ouest .....	202
Figure 5.15 Prières dans le sable .....	203
Figure 5.16 Danse pour Lisa .....	204

Figure 5.17 Lisa .....	205
Figure 5.18A La Mecque .....	206
Figure 5.18B La Mecque .....	207
Figure 5.18C La Mecque .....	207
Figure 5.18D La Mecque .....	208
Figure 5.19 Mimétisme .....	208

## Introduction

*Diaspora space as a conceptual category is "inhabited", not only by those who have migrated and their descendants, but equally by those who are constructed and represented as indigenous. In other words, the concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement, the intertwining of genealogies of dispersion with those of "staying put". The diaspora space is the site where the native is as much a diasporian as the diasporian is a native.*

Avtar Brah<sup>1</sup>

La dissolution de l'Empire français, hâtée par l'issue décisive de la guerre de libération d'Algérie en 1962, a donné lieu à des mouvements démographiques intenses dont les répercussions sociales d'abord occultées, puis dénoncées avec plus ou moins de véhémence, ont enfin dû être appréhendées et reconnues en tant que phénomène non plus transitoire, mais ayant profondément transformé (et continuant de transformer) les structures des sociétés concernées. Or, tenter de déchiffrer la complexité de ces transformations nécessite de défier les modes de pensée traditionnels en matière d'identité, d'histoire, de nation et de culture, et d'aborder le monde non plus seulement comme un espace multiculturel dans lequel se juxtaposeraient à jamais, de façon étanche, plusieurs réalités et plusieurs imaginaires, mais plutôt comme un espace transculturel en évolution constante. Comme l'indiquent Gafaïti, Lorcin et Troyansky dans la préface de leur recueil:

---

<sup>1</sup> Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora : Contesting Identities*. London, New York : Routledge, 1996, p. 209

Migratory movements throughout the Francophone world and within France itself have led to the formation of diasporas and immigrant cultures that continue to transform both French society and immigrants themselves while contributing to global or transnational identities and cultures.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'étude qui suit, en proposant une analyse thématique et formelle de récits cinématographiques contemporains ayant comme composantes communes le voyage de l'immigration, et l'espace partagé en « zones de contact ». Le concept de « *contact zone* » a été ainsi défini par Mary Louise Pratt:

I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. (*Arts of the Contact Zone* 33-40)

Si de nombreux critiques se sont penchés sur les films « de banlieue », se concentrant sur les problèmes des jeunes issus de l'immigration, souvent opposant cette communauté à l'ensemble de la société française (Hargreaves, Tarr, Sherzer), c'est une perspective autre qui sera proposée ici, soulignant la dimension transnationale et le motif historiographique de l'écriture filmique diasporique contemporaine en France. L'analyse visera donc à dégager de ces productions le traitement des notions de déplacement, de frontières, de temporalité, de mémoire, et d'identité, et à déterminer de quelle manière les cinéastes appréhendent et traduisent aujourd'hui les disjonctions spatio-temporelles inhérentes à l'expérience postcoloniale franco-maghrébine.

Les films étudiés en corpus primaire sont ceux de Yamina Benguigui : *Inch' Allah Dimanche* (2001), Medhi Charef *Fille de Keltoum* (2001), et d'Ismaël Ferroukhi *Le Grand*

*Voyage* (2004). Ces films sont exclusivement des productions d'auteurs franco maghrébins, et ont pour cadre diégétique un espace plus ou moins étendu autour de la Méditerranée. Quelles que soient les limites géographiques à l'intérieur desquelles se situe l'intrigue, l'espace temporel intervient en supplément dans chaque film, y faisant resurgir des strates d'histoires et de cultures partagées.

Le questionnement évoluera à partir de différentes représentations de subjectivités diasporiques, telles qu'elles sont problématisées par une double conscience identitaire. Comment le motif du voyage et la notion de « chez soi », la dualité « roots and routes » (Gilroy) sont-ils traités dans ces œuvres ? Quelle(s) vision(s) de l'espace postcolonial partagé les auteurs proposent-ils ? A quelles formes esthétiques ont-ils recours, et comment ces formes soulèvent-elles des questions d'ordre sociopolitiques ? Dans quelle mesure ces cinéastes participent-ils aujourd'hui au phénomène créatif de métissage culturel, jailli auparavant en littérature et plus particulièrement dans le domaine musical ? Nous soutiendrons que ces films offrent à la fois de nouvelles thématiques et perspectives propres à participer activement aux débats autour de l'identité, problématisant une acception monolithique et rigide de ce concept, tout en innovant et ré-énergisant l'art cinématographique en France.

Avant que l'on y revienne pour l'étude spécifique des films de notre corpus, le contexte géographique postcolonial franco maghrébin méritera cependant d'être élargi dans un but théorique et méthodologique pour deux raisons : d'une part, le phénomène migratoire et ce qu'il implique de frictions et de négociations entre différentes cultures et identités n'est pas exclusif au monde postcolonial francophone, mais existe comme nous le savons en tant que réalité globale; et d'autre part, l'analyse de ces déplacements, de même

que celle de leur(s) représentation(s) au cinéma, ont motivé un grand nombre de recherches à l'ouest de l'Atlantique. Ces théories et critiques informeront l'étude présente dont le but est d'aider à combler un espace dans lequel s'est encore peu engagée la recherche en France, peut-être plus motivée par le maintien de son « exception culturelle », et où les réalisations et mouvements transculturels tel celui de « littérature monde » (Le Bris) ont parfois été accueillis avec un certain scepticisme.<sup>2</sup>

Ce projet se situe donc à l'intersection de deux champs d'études cinématographiques, l'un ayant son origine aux Etats-Unis, l'autre en Europe<sup>3</sup>. Il s'agit d'un cinéma relativement récent, théorisé de ce côté de l'Atlantique en 2001 par Hamid Naficy dans son ouvrage pionnier : *An accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*. Comme l'annonce son titre, l'étude de Naficy porte sur un nombre croissant de films d'auteurs d'origines variées, travaillant aux Etats-Unis après y avoir immigré dans diverses circonstances, exiliques ou diasporiques : « films that postcolonial, Third-World filmmakers have made in their Western sojourn since the 1960s » (3). Parallèlement, dans la France postcoloniale, des enfants d'origine maghrébine nés ou arrivés dans l'hexagone autour des années soixante ont choisi - devenus adultes - de mêler leurs expériences et leurs voix au bouillon culturel « français » en devenant écrivains ou cinéastes. Du statut tout à fait

---

<sup>2</sup> D'autres critiques ont par ailleurs, pour différentes raisons, été formulées suite au manifeste du 16 mars 2007, par les critiques postcoloniaux en dehors de l'hexagone.

<sup>3</sup> C'est surtout en Angleterre, et plus récemment en Allemagne que s'est développée la recherche concernant le cinéma de l'immigration en Europe. Voir par exemple : *European Cinema in Motion : Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Ed. Daniela Berghahn, Claudia Sternberg, Palgrave Macmillan, 2010, et *Moving Pictures, Migrating Identities*, Ed. Eva Rueschmann, University Press of Mississippi, 2003

minoritaire qu'elles occupaient au départ<sup>4</sup>, on assiste aujourd'hui à une réelle explosion de productions d'auteurs de cette génération de « baby boomers beurs ». On note aussi que malgré leurs origines géographiques différentes, ces courants cinématographiques ont éveillé un si vif intérêt que le nombre d'études s'y consacrant ne cesse de croître depuis une dizaine d'années, de part et d'autre de l'Atlantique. La recherche présente veut en quelque sorte jeter un pont/une passerelle entre ces deux courants jusqu'ici envisagés parallèlement et alimentés, chacun, par diverses sources pluridisciplinaires et plurilingues. Une telle étude devrait permettre d'ouvrir un jeu de perspectives théoriques croisées, dans un engagement propre à enrichir notre réflexion thématique et formelle autour du cinéma diasporique et de ses représentations de l'expérience migratoire.

En plus d'une étude proprement cinématographique, il sera ainsi également essentiel de parcourir divers « territoires » académiques : cette recherche pluridisciplinaire sera informée entre autres par les théories et critiques postcoloniales, les études francophones, culturelles, comparatives, littéraires et linguistiques, et les sciences sociales et politiques, ceci afin d'explorer le plus largement possible le contexte dans lequel s'inscrit ce travail, et d'assurer sa pertinence. C'est un appareil théorique et critique en grande partie anglo-américain qui étaiera cette analyse, la recherche étant particulièrement féconde dans ces institutions depuis quelques années, que ce soit dans le domaine des études postcoloniales, cinématographiques, ou francophones. Il est significatif que ce soit à Berkeley en Californie dans un cours enseigné par Robert Stam, qu'ait germé ce qui allait devenir l'ouvrage fondateur critique qu'il publiera avec Ella Shohat vingt ans plus tard :

---

<sup>4</sup> En 1985, Medhi Charef a fait son premier film en adaptant à l'écran son livre *Le thé au Harem d'Archi Ahmed*, écrit deux ans plus tôt. Charef a depuis tourné dix autres films (à ce jour).

*Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. Avocats d'une décolonisation de la culture globale, Shohat et Stam insistent sur le rôle central qu'ont joué les médias dans le phénomène de construction communautaire, et placent la culture populaire au cœur d'un vaste débat postmoderne multi-culturel auquel sont conviés à la fois les critiques concernés par les questions de racisme et l'identitarisme, et ceux qui s'intéressent au discours postcolonial et au nationalisme tiers-mondiste.

Françoise Lionnet pour sa part a évoqué la « cross-pollination » que promettait l'alliance entre les études postcoloniales - champ interdisciplinaire typiquement issu des universités anglo-saxonnes bien que s'inspirant de la théorie poststructuraliste française - et le champ d'études francophones ayant émergé dans les universités américaines depuis les années 80s. Dans son chapitre intitulé « *Francophone, Postcolonial Studies, and Transnational Feminisms* », qui conclut le recueil édité par Murdoch et Donadey, Lionnet invite les chercheurs à un nouveau débat consistant à : « rethinking feminist questions within a transnational or globalized francophone frame » (*Postcolonial Theory* 262). Il s'agit d'une perspective essentielle que nous ne manquerons pas d'inclure ici, ces questions étant centrales dans deux des œuvres de notre corpus.

En ce qui concerne plus spécifiquement la recherche thématique et formelle cinématographique, cette analyse s'appuie sur des théories très contemporaines, telle celle de Sujata Moorti. Cette dernière identifie une « optique diasporique », qui selon elle offre « the possibility of negotiating identities across differences through the use of the media images ». Ces nouvelles formes d'esthétisme ont aussi été l'objet d'une fascinante étude de Laura U. Marks, dont les arguments soutiendront notre analyse. Dans *The Skin of the Film*, Marks développe sa théorie de « haptic visuality », analysant les représentations multi-

sensorielles à l'écran, et avance que le recours à ce procédé esthétique est une spécificité propre au cinéma diasporique, ou interculturel. L'hypothèse de Marks est la suivante :

« Many new works in film and video call upon *memories of the senses* in order to represent the experiences of people living in diaspora » (xi) <sup>5</sup>. Il s'agit ainsi pour les cinéastes de faire appel à des connaissances autres que visuelles, telles que des expériences tactiles, olfactives et gustatives dans le but que de telles « images » réactivent la mémoire. Marks s'appuie à la fois sur la théorie Deleuzienne en y greffant un prolongement critique dans lequel elle adresse spécifiquement la situation postcoloniale et le cinéma interculturel, et en parallèle, sur les théories de sciences cognitives contemporaines, lesquelles mettent en avant la centralité du corps et des sens dans l'acquisition des connaissances (xiv). Nous proposons de tester et d'illustrer à notre tour cette analyse en l'appliquant à notre corpus, comblant ainsi un angle vide puisque l'étude de Marks ne comprend aucun film franco-maghrébin. Dans ce parcours croisé, il sera également fait référence au travail de David Martin-Jones, dont l'analyse offre une nouvelle perspective sur la construction de l'identité nationale au cinéma, en conjonction avec la théorie de Deleuze sur l'image-temps.

La théorie d'Hamid Naficy, mentionnée plus haut, présente un très large corpus de films exiliques et diasporiques, à partir desquels il propose une série de composantes réunies dans un tableau en appendice à la fin de l'ouvrage. Il ne s'agit pas de situer un genre homogène dans une taxonomie irréductible, chaque film comprenant de fait un nombre plus ou moins important des caractéristiques présentes dans son tableau. Le travail de Naficy permet surtout de secouer l'hégémonie culturelle occidentale et de montrer comment un déplacement du centre vers la périphérie (ou vers le champ de « l'autre »)

---

<sup>5</sup> C'est moi qui souligne.

permet aux cinéastes « déplacés » d’instaurer de nouveaux dialogues avec leur public, en conjurant de nouvelles approches esthétiques et éthiques.

Enfin, et non des moindres, les théories de Bakhtine étayeront nos arguments. Les textes filmiques de notre corpus étant, en autres, l’expression de l’articulation de contextes socio-historiques spécifiques situés dans l’espace ainsi que dans le temps, nous tenterons de dégager divers *chronotopes* qui nous y semblent particulièrement représentatifs. Selon Bakhtine, l’art permet « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (237). Or, l’expérience diasporique comporte un glissement et une disjonction de ces indices, dont nous étudierons les manifestations dans les choix esthétiques de nos cinéastes. Bien que les théories Bakhtiniennes soient généralement appliquées à la littérature et principalement au roman, elles se révèlent en effet de plus en plus pertinentes dans le domaine plus vaste des études culturelles. En dehors de réflexions développées autour du concept de *chronotope*, notre analyse bénéficiera également de l’approche *dialogique* - proposée également à l’origine par Bakhtine - ainsi que d’un éclairage sur les phénomènes d’hétéroglossie présents dans ces films pluriculturels et plurilingues. En effet, la fiction cinématographique transculturelle gagne particulièrement à être envisagée dans cette optique conceptuelle qui favorise à la fois l’émission et l’écoute de nouvelles voix et la multiplicité des significations et représentations.

Cette recherche est motivée par un intérêt double à l’égard du cinéma diasporique : d’une part, le désir d’étudier les spécificités et points de vue originaux que nous offre ce cinéma en matière de pratiques esthétiques, et d’autre part, la volonté de démontrer l’importance de cette production culturelle, à l’heure où émergent de nouvelles phobies et où s’exacerbent de jour en jour les tensions sociales, idéologiques et politiques autour des

questions posées par l'immigration.<sup>6</sup> La médiation culturelle qu'offrent les cinéastes - en abordant et en cadrant les dissensions sous de nouvelles formes et perspectives - œuvre à dépassionner les débats et permet également de rappeler la valeur de la culture « populaire » (également chère à Bakhtine) en soulignant le poids de sa fonction sociale. Ainsi, le public est-il invité à participer à une plus vaste réflexion sur les nouveaux enjeux éthiques de notre monde contemporain.

Le premier chapitre sera consacré à une revue critique de la littérature qui a constitué l'arrière plan de cette étude et a en grande partie motivé sa démarche méthodologique. Il s'agit d'une recherche pluri et interdisciplinaire, le motif de *relation* sous-tendant autant l'approche théorique que la thématique des œuvres étudiées. Proposant que l'espace postcolonial franco-maghrébin puisse être envisagé comme microcosme d'une globalité en mouvement - elle-même continuellement propulsée par des exigences et des pulsions/tensions économiques et sociales - nous intercalerons divers contextes géographiques et disciplinaires pour les mettre en dialogue. Nous inscrirons ainsi tout d'abord notre analyse dans un champ d'études culturelles globales et transnationales, rejoignant les hypothèses de théoriciens qui problématisent le concept de l'état-nation, sa place ou son rôle à l'ère actuelle, et qui soulignent la dynamique des rapports de plus en plus intimes entre les phénomènes migratoires et les médias (Arjun Appadurai, Benedict Anderson, Homi Bhabha Ella Shohat et Robert Stam, Paul Willemen, Stuart Hall, James Clifford). Les concepts d'*identité* et de *subjectivité* y sont mis en opposition, dans une invitation à transgresser la première qui - de type prescriptif - peut s'apparenter à

---

<sup>6</sup> Comme exemple le plus récent, lors des élections pour le parlement européen de mai 2014, le Front National de Marine Le Pen est arrivé en tête en France, en remportant 25% des voix.

endosser une camisole de force (Willemen), tandis qu'il est proposé de lui substituer la notion de subjectivité, quant à elle indissociable des concepts de *relation*, et de *devenir*. La pertinence du recours aux théories de Bakhtine dans le contexte cinématographique sera évoquée en référence à quelques exemples d'emprunts antérieurs. Quelques termes seront encore sélectionnés afin de mieux circonscrire l'arrière plan et la visée de notre démarche. Certains le seront du fait des dissentiments qui accueillent leur usage très répandu (postcolonial, postmoderne, francophone), les connotations qui s'y rattachent étant variables, et d'autres (tels ceux proposés par Pratt, Rosello, Moorti) parce qu'au contraire, ils permettent une fine conceptualisation de phénomènes diasporiques spécifiques, transférables à notre contexte franco-maghrébin. Enfin, le motif du voyage et sa fonction épistémologique, trop souvent appréhendés d'un point de vue unilatéral euro-centrique, seront examinés sous un nouvel éclairage géopolitique (Euben, Pratt), remettant en compte la perception manichéenne du monde. Plutôt que de réagir en inversant d'une façon stérile les pôles de la hiérarchie, nous proposons avec ces théoriciens de poursuivre un dialogue constructif/productif adapté qui s'avère de plus en plus indispensable si l'on veut s'extirper de la *mésentente*. Notre discussion dans son illustration cinématographique se veut être une reprise du propos de James Clifford, selon qui : « travels and contacts are crucial sites for an unfinished modernity » (2).

Le chapitre 2, « Itinéraire d'un genre qui bouge: le road movie », va au-delà de notre revue de la littérature en introduisant les films de notre corpus primaire dans le contexte générique du *road movie*. Une brève étude proposera quelques pistes comparatives entre ce qui a auparavant différencié les productions d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, et soulignera par ailleurs la parenté de ce genre avec la *rihla*, un type de récit de voyage

qu'effectuaient déjà, au quatorzième siècle, des intellectuels explorateurs musulmans maghrébins en quête de connaissance. Cette inscription permettra ensuite de mettre en valeur les éléments spécifiques qui distinguent le cinéma diasporique franco-maghrébin, afin de justifier notre hypothèse selon laquelle la démarche transculturelle de ces auteurs apporte au genre un enrichissement esthétique, tout en ouvrant de nouvelles perspectives qui offrent une précieuse contribution au débat sociopolitique pluriculturel actuel. Nous ouvrirons également quelques pistes de dialogue entre le travail de Deleuze et des chercheurs anglo-américains qui s'attachent, sous divers angles, à appliquer la théorie deleuzienne à de nouveaux contextes : Laura U. Marks dans son étude des procédés sensoriels du cinéma transculturel, et David Martin-Jones qui développe les concepts de temps et de mémoire en relation avec la question d'identité nationale au cinéma. Ces références visent – chacune et en relation les unes aux autres – à proposer de nouvelles manières d'aborder le *road movie* en soulignant les différences observées dans leurs approches thématiques et sémantiques.

Le chapitre 3 « Vers une nouvelle architecture spatiale et identitaire » se concentre sur l'analyse de notre premier long-métrage *Inch Allah' Dimanche* de Yamina Benguigui, sorti dans les salles en 2001 alors que les débats sur la « francité » divisent encore l'hexagone. Sur les traces de son héroïne Zouina – jeune femme algérienne transplantée en France contre son gré afin d'y rejoindre son mari employé dans le Nord depuis déjà plusieurs années – la cinéaste nous invite à nous interroger sur certaines divisions identitaires et spatiales souvent exacerbées ailleurs dans les médias. En nous appuyant sur la thèse de Rosello, *Declining the Stereotype*, nous soutiendrons que les identités sont construites dans ce film de manière à déstabiliser les représentations stéréotypées de

« l'autre », et sont ré-imaginées en outre comme subjectivités en devenir, mues par les circonstances sociales, politiques, historiques traversées au cours d'une vie, suivant une dynamique relationnelle en « zone de contact » tel que l'a défini Pratt. Les questions et axes de réflexion suivants guideront notre analyse: Dans quel(s) espace(s) ont jusqu'à présent évolué, et se situent aujourd'hui les femmes maghrébines en France? Quel est leur rôle dans leur rapport à la dichotomie spatiale instituée par les pouvoirs dominants en matière d'ethnicité et de sexe ? Opposent-elles des contre-pouvoirs face aux institutions patriarcales ou se veulent-elles gardiennes de la « tradition » ? Nous dégagerons quelques stratégies formelles qui permettent à la cinéaste et à ses protagonistes de renégocier l'espace postcolonial en France, dans une dialectique qui s'apparente à ce que Mireille Rosello nomme *Performative Encounters*, ainsi qu'au phénomène de dialogisme de Bakhtine.

Le chapitre 4 « *La fille de Keltoum*, un voyage au féminin : Approche Bakhtinienne du road movie » propose une analyse thématique et sémiotique du road movie diasporique/transculturel de Mehdi Charef. Nous relèverons quelques paramètres qui placent ce long-métrage dans une sorte de développement hybride du genre, du fait qu'il se nourrit à la fois du style américain et du néoréalisme italien. Notre analyse se fera par ailleurs sous l'angle du chronotope, cette approche nous ayant semblé particulièrement pertinente pour étudier comment sont représentées au cinéma les disjonctions spatio-temporelles propres à l'expérience diasporique. Bakhtine avait distingué – parmi ses diverses conceptualisations de l'espace-temps dans la création littéraire – *le chronotope de la route*, qui sera notre point de départ. De rencontres en diverses péripéties, le périple ne suivra pas une trajectoire linéaire, mais permettra de sonder le passé et de faire rejaillir et

de mettre en dialogue des mémoires individuelles et collectives. En relation avec cette perspective, nous soulignerons le fait que le chemin parcouru dans cette création narrative est principalement celui de deux femmes, dans le désert algérien. Cela nous permettra de problématiser la notion selon laquelle la route serait un espace essentiellement masculin, et de tester l'hypothèse de Naficy selon laquelle « all accented films, regardless of the gender of their directors or protagonists, are feminine texts » (154).

Le chapitre 5 « Géographies polyphoniques sur les traces de Réda : *Le Grand Voyage* » analyse le film d'Ismaël Ferroukhi tout au long du périple qui mène le père et son fils Réda d'Aix en Provence jusqu'à la Mecque, pèlerinage pour l'un, voyage forcé pour l'autre. Langage et communication prennent différentes formes entre les deux protagonistes ainsi que dans leurs interactions respectives lors des diverses rencontres faites en chemin. Nous observerons ainsi plusieurs phénomènes d'hétéroglossie, proposant de nouvelles illustrations de ce concept clé de la théorie dialogique bakhtinienne. La filmographie de Ferroukhi accentue par ailleurs les liens entre les formes linguistiques sémiotiques et langagières, en suivant leur évolution au gré de la topographie des lieux traversés. Nous sommes invités à diverses lectures, initiées non seulement par le parcours linéaire de l'intrigue, mais aussi par un tissu narratif dense qui propose des ouvertures multiples par le biais de récits intercalaires. Ce périple devient un voyage initiatique pour le père comme pour son fils, les expériences et des confrontations entre les protagonistes étant pour eux l'occasion de découvertes inattendues de l'un sur l'autre, mais aussi de chacun sur lui-même, faisant vaciller leurs certitudes.

## CHAPITRE 1

### **Revue critique de la littérature et présentation de l'approche méthodologique**

La nature de cette recherche a nécessité de déborder parfois extensivement du cadre géographique donné ainsi que du domaine disciplinaire strictement cinématographique, en consultant une variété d'approches théoriques propres à circonscrire au mieux notre argument. Contrairement à d'autres études consacrées soit à un cinéma « national », à un genre fermé très spécifique, ou à un thème particulier, cadres qui limitent plus exclusivement la sphère de recherche soit à des considérations idéologiques dans un cas, ou esthétiques, dans l'autre, le cinéma diasporique qui nous concerne ici, dont l'accent sera mis sur le voyage de l'immigration, exige que soient tenus en compte plusieurs principes d'analyse afin de mieux comprendre la manière dont ce média se nourrit de ses relations avec d'autres disciplines. Ainsi, les études du colonialisme, de la postcolonialité, de la postmodernité, les questions de géopolitique, l'écriture du voyage, les perspectives féministes, les études diasporiques et d'immigration, sont quelques uns des domaines au carrefour desquels se situe cette exploration, et dont on ne peut faire abstraction. L'abondance croissante de sources disponibles dans ces diverses disciplines et la multiplicité de perspectives qu'offrent chacune d'elles, font qu'il est délicat de les circonscrire, mais présentent une grande richesse pour cette étude. L'arrière plan théorique de cette recherche a pour point de départ un passage en revue des travaux critiques consacrés au cinéma diasporique, et nous permettra de présenter l'intérêt de la recherche proposée ici, dont le but est de combler quelques angles morts, d'engager

d'autres réflexions ou perspectives à l'encontre de débats courants, et de poursuivre un peu plus avant, des pistes juste ébauchées et qui nous paraissaient particulièrement intéressantes. Ces réflexions critiques ouvriront parallèlement quelques éclaircissements quant aux choix méthodologiques qui guideront cette étude.

### ***Inscription de la recherche dans un contexte d'études globales/transnationales***

L'histoire des migrations n'est certes pas une nouveauté dans l'histoire humaine. Cependant, à l'aube du 21<sup>ème</sup> siècle, le contexte démographique, à présent lié aux avancées technologiques en matière de média, et à l'émergence – sur toutes formes d'écrans – de productions artistiques proposant de nouvelles thématiques, visibilité et sensibilités, rend particulièrement pertinente l'analyse de ces deux phénomènes qui doivent être envisagés non plus parallèlement, mais dans une dynamique d'interactions constantes. Dans *Moving Pictures, Migrating Identities*, Eva Rueschmann note le nombre croissant de films qui, dans une variété de contextes nationaux et transnationaux « address issues and questions generated by a 'world on the move' » (ix). Comme le souligne Arjun Appadurai : “when the story of mass migrations [...] is juxtaposed with the rapid flow of mass-mediated images [...] we have a new order of instability in the production of modern subjectivities » (4).<sup>1</sup> En élaborant sa théorie d'anthropologie culturelle, Appadurai soutient que dans notre ère de globalisation et de mobilité accélérée, « [moving images] create diasporic public spheres, phenomena that *confound* theories that depend on the continual salience of the nation-state as the key arbiter of important social changes » (4).<sup>2</sup> Dans *Multiculturalism*,

---

<sup>1</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> C'est moi qui souligne.

*Postcoloniality, and Transnational Media*, Ella Shohat et Robert Stam reprennent cet argument en ces termes : « In a transnational world typified by the global circulation of images and sounds, goods and people, the media impact complexly on national identity and communal belonging » (*Multiculturalism* 1). Shohat et Stam soulignent alors l'importance de ne plus envisager notre monde tel un espace divisé entre états capitalistes et communistes, ou entre « first » et « third world », mais plutôt comme un espace dont les mutations constantes révèlent la présence inhérente de phénomènes d'hybridité culturelle.<sup>3</sup> Le caractère global du processus colonial et de décolonisation, ainsi que les développements transnationaux en matière de média, obligent, nous disent-ils « to move beyond the restrictive frameworks of monoculture and the individual nation-state » (1). Le concept critique de « transnational », bien qu'à l'origine principalement lié aux domaines économique et politique, est devenu ces dernières années particulièrement utile dans la théorie des médias, puisqu'il est aujourd'hui de plus en plus problématique d'assigner une identité nationale fixe à un cinéma dont les lieux de production, de financement, de tournage – au delà de la nationalité des auteurs et acteurs respectifs – font de toute évidence éclater le cadre autonome de « la nation ».

Ce n'est d'ailleurs pas seulement la position de centralité de la Nation qui est remise en question, mais, selon Benedict Anderson dans *Imagined Communities*, la réalité même de cette institution et de sa continuité, dans le sens où son édification ne proviendrait pas d'une conscience communautaire collective. Il s'agirait plutôt selon lui d'une unité construite de manière fictive, établie et prolongée par la littérature et le cinéma. Anderson

---

<sup>3</sup> Voir aussi Iordanova, Dina. « Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe » in *European Cinema in Motion*, où l'auteur identifie une série d'homologies structurelles et historiques entre post-colonialisme et post-communisme.

affirme : « so often in the ‘nation building’ policies of the new states one sees both a genuine, popular nationalist ideology though the mass media, the educational system, administrative regulations and so forth » (163). Anderson a inspiré parmi d’autres Arjun Appadurai (déjà cité), et Homi K. Bhabha, par exemple dans son essai « Dissemination : time, narrative, and the margins of the modern nations » (*The Location of Culture*). La question de la Nation, et la définition d’un cinéma dit « national » nourrissent naturellement de plus en plus les débats critiques autour de notre monde « globalisé ».<sup>4</sup> Dans son essai intitulé « The National Revisited », Paul Willemen propose une distinction particulièrement intéressante entre les concepts d’identité et de subjectivité :

There is a diametrical opposition between identity and subjectivity. The former, being what the institutionally orchestrated practices of address seek to impose, constitutes a never-quite-fitting straitjacket; the latter is an ambiguous term designating individuals as the crossroads or condensation points of multiple sets of institutionally organized discursive practices. [...] Subjectivity always exceeds identity, since identity formation consists of trying to pin “us” to a specific, selected subset of the many diverse clusters of discourses we traverse in our lifetimes, and that stick to us to varying degrees. Subjectivity, then, relates to what we may think and feel to be the case regarding “our” sexuality, kinship relations, our understanding of social-historical dynamics acquired through (self) education, work experience and so on. Some aspects of our subjectivity may be occupied or hijacked by the national identity modes of address, but there always are dimensions within

---

<sup>4</sup> Voir par exemple : *Theorizing National Cinema*, ed. Valentina Vitali and Paul Willemen, British Film Institute, 2006

our sense of “subjective individuality” that escape and exceed any such identity straitjacket. (31)

Le concept de « transnationalisme » tel qu’il est envisagé par Ezra et Rowden dans leur recueil d’essais sera ici particulièrement utile, nous permettant de mieux comprendre l’évolution des visions du monde contemporain, tel qu’il est imaginé par de plus en plus de cinéastes aujourd’hui. Notre recherche se limitera à un corpus de films d’auteurs diasporiques maghrébins, mais notre position ici rejoindra celle exprimée plus généralement par Ezra et Rowden à propos du cinéma transnational : « One of the central aspects of transnationalism as a critical discourse is its dialectical engagement with – rather than simple rejection of – ideas of the national » (13). Il s’agit surtout de remettre en question l’idée d’une authenticité spécifiquement propre à *un* cinéma national, quel qu’il soit.

Ce n’est pas seulement la porosité des frontières nationales que nous devons reconnaître, mais la perméabilité de plus en plus perceptible entre ces catégories étanches qui ont longtemps constitué les différents « genres » cinématographiques. Non seulement, documentaires et fictions peuvent faire partie alternativement, d’une production à l’autre, des choix des cinéastes, mais le seuil entre ces deux genres auparavant tenus comme exclusifs se meut parfois, de manière à exploiter leurs démarches et propriétés complémentaires. L’intertextualité qui caractérise l’œuvre de Yamina Benguigui, est par exemple évidente dans le dialogue qui relie *Mémoires d’immigrés* et *Inch’Allah Dimanche* – dialogue complété de surcroît par les versions écrites qui leur correspondent – et ce procédé, comme nous le verrons plus loin, est l’une des techniques d’hybridation esthétique à laquelle a recours le cinéma diasporique.

Pratt définit le terme de “*transculturation*” comme « processes whereby members of subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted by a dominant or metropolitan culture » (*Imperial Eyes* 6). Le terme à l’origine utilisé dans les années 1940s par le sociologue cubain Fernando Ortiz, tendait à remplacer les concepts ouvertement réducteurs d’acculturation et d’assimilation, utilisés pour caractériser une culture subordonnée par une conquête. Pratt précise que le phénomène de « *transculturation* » s’applique à des individus ou des communautés qui, même s’ils n’ont pas de pouvoir sur ce qui émane de la culture dominante, affirment leur subjectivité en s’appropriant cette « autre » culture à leur manière, en sélectionnant ce qu’ils estiment pertinent à leurs besoins. C’est un phénomène propre aux « *zones de contact* » (6). Il nous semble essentiel ici d’ajouter que ce phénomène n’est pas à sens unique. Ainsi que l’exprime David Murphy dans l’ouvrage dirigé par Ezra et Rowden:

Cultural influence is not simply a one-way street with the West influencing the rest. Africa and the West are not mutually exclusive worlds that possess their own authentic and unchanging identities: they are hybrid identities that influence and modify each other, and this process of exchange applies to cinema. (*Transnational Cinema* 14)

Cette réciprocité est non seulement importante au niveau des productions, mais essentielle en ce qui concerne la réception, et le public de plus en plus varié qui assiste aux séances de cinéma. Ainsi que le propose Sujata Moorti in her essay « Desperately seeking an Identity »:

Tapping into the warehouse of images offered by western and non western popular culture, the diasporic imaginary builds a transnational community of sentiment

forged through kinship networks and affective ties. ...These narratives deploy a diasporic optic, a sideways glance that looks constantly at two or more worlds and moves in different directions at once. The diasporic optic offers the possibility of negotiating identities across differences through the use of media images.

Le concept de « dialogisme » offrira également un angle d'analyse pertinent à cette étude. Bien qu'il s'agisse d'une idée développée par Bakhtine dans un contexte littéraire, sa pertinence dans l'analyse filmique a déjà été auparavant démontrée, comme dans les travaux de Robert Stam et de Stuart Hall qui, entre autres, ont élaboré des applications cinématographiques de la théorie Bakhtinienne. Rappelons que Bakhtine s'est attaché à faire reconnaître la richesse de la culture populaire, dans un monde « horizontal », plutôt que hiérarchisé. Tzvetan Todorov, en des termes dont on retrouvera l'écho dans « *Unthinking Eurocentrism* » de Shohat et Stam, commente lui aussi les idées de Bakhtine, soulignant l'intérêt de l'art dialogique :

Le roman « monologique » ne connaît que deux cas : ou bien les idées sont prises pour leur contenu, et alors elles sont vraies ou fausses ; ou bien elles sont tenues pour des indices de la psychologie des personnages. L'art « dialogique » a accès à un troisième état, au-delà du vrai et du faux, du bien et du mal, tout comme le second – sans s'y réduire pour autant – chaque idée est l'idée de quelqu'un, elle se situe par rapport à une voix qui la porte et à un horizon qu'elle vise. A la place de l'absolu, se trouve une multiplicité de points de vue : ceux des personnages et celui de l'auteur qui leur est assimilé ; et ils ne connaissent pas de privilège ou de hiérarchie.

*(Critique de la critique 89-90)*

Todorov nous rappelle qu'une des images favorites de Bakhtine était de comparer la révolution de Dostoïevski sur le plan esthétique et éthique à celle de Copernic, ou encore à celle d'Einstein sur le plan de la connaissance du monde physique, et cite ainsi à ce propos ce dernier : « Il n'y a plus de centre, et nous vivons dans la relativité généralisée » (90).

Pour conclure cette partie du survol des théories et critiques permettant de mieux situer le concept de cinéma diasporique / transnational ainsi qu'il apparaîtra dans notre étude, notons que Paul Willemen fait à son tour appel à Bakhtine dont il considère le travail comme une inspiration essentielle pour l'élaboration théorique des rapports entre les actes d'énonciation et leur contexte socio-historique (196 (*Looks and Frictions* 196). Plutôt que d'essentialiser et de polariser des cultures que l'on voudrait « authentiques », Willemen, également en accord avec Todorov, affirme ainsi: « Cultural specificity is never a closed, static terrain ; it is never a systemic whole like a code » (198) et citant Bakhtine : « Culture cannot be enclosed within itself as something ready made. The unity of a particular culture is an open unity [in which] lie immense semantic possibilities that have remained undisclosed, unrecognized, and unutilized». <sup>5</sup> D'autre part, mettre les cultures en relation ne revient pas à les fondre et de les diluer en les associant. Bakhtine insiste sur le fait que : « Such dialogic encounter of two cultures does not result in merging or mixing. Each retains its own unity and open totality, but they are both enriched (*Speech Genres* 6-7). Le cinéma diasporique ouvre en ce sens un espace liminal, ce seuil sur lequel Bakhtine nous a aussi affirmé que prennent vie les formes culturelles les plus intenses et les plus productives.

---

<sup>5</sup> Auparavant cité dans Todorov, *Mikhail Bakhtin : The Dialogical Principle*, University of Minnesota, 1984, p. 30

### ***Colonial, postcolonial... et après ; Moderne, postmoderne... et après.***

C'est avec un humour révélateur, que Mary Louise Pratt résume ce qu'il peut y avoir de relatif dans la querelle qui oppose les défenseurs des pensées moderne et postmoderne :

When the term *postmodern* began circulating the planet in the 1980s, two reactions prevailed among Latin American colleagues, both of them ironic. One was "Dammit, we haven't even got modernity yet, and they've called it off!" The other was "Fragmentation? Decenteredness? Co-existence of incommensurate realities? – if that's it, we've *always* been postmodern. *They* are catching up to *us*." (*Modernity ad Periphery* 21)

Nous éviterons aussi de prétendre fixer certains concepts particulièrement « glissants » et qui sont difficiles à ancrer de façon permanente en raison des décalages possibles qu'ils renferment. « Postcolonial » en est un exemple type, et a déjà généré nombre de commentaires et de débats. Donadey et Murdoch soulignent qu'il demeure « an elusive and contested term », désignant tout à la fois « a chronological moment, a political movement, and an intellectual activity » (*Postcolonial Theory* 4). Le terme « francophonie » est de même critiqué en tant qu'il renvoie indéfiniment à l'ex empire et à l'histoire coloniale française, et à une institution dont on pourrait craindre qu'elle maintienne le spectre néocolonial. C'est ce qui a par exemple incité Le Bris et Rouault en 2007 à lancer leur manifeste pour une littérature monde, proposé comme alternative au terme de littérature francophone. Nous retiendrons comme particulièrement intéressantes les définitions proposées par Michel Laronde, qui, bien qu'elles s'appliquent au domaine littéraire, peuvent être transposées à l'étude du cinéma diasporique de l'immigration, définitions

dont l'intérêt réside dans une volonté de rejet des positions franco-françaises hiérarchisantes, entre centre et périphérie :

The literatures of immigration create a specific type of intersection between what has been conventionally called the francophone diaspora and postcoloniality. Their presence in contemporary France raises the questions of the nature of the postcolonial discourse, or discourses, they represent. In turn, their postcolonial quality within the borders of the French nation demands a necessary displacement of the concept of *francophonie* and a redefinition of the geopolitical and linguistic limits of what constitutes a francophone diaspora, with France as part of it on equal terms with other francophone cultures and literatures. (« Displaced Discourse »175)

Ainsi, Michel Laronde remet en cause l'opposition binaire entre une littérature dite « française » et une autre « francophone », et propose d'inclure sous le parapluie « francophone » toute production culturelle postcoloniale en langue française.

L'étude qui suit est informée par telles démarches non essentialistes, en tentant d'extraire de ces divers discours non pas ce qui les polarise, mais des points de collision propres à dynamiser ces courants de pensée, tel que le permet le concept de « Performative Encounters » (Rosello) qui inspire l'analyse des chapitres qui suivent. Dans son emploi de ce terme, Mireille Rosello nous met en garde très justement contre des scripts préétablis, et les attentes que présuppose un langage déterminé et imposé, situations qui forceraient à choisir son camp, se protéger ou se défendre, accuser, défier (1).

## ***Voyages et parcours croisés en quête de connaissance***

*“Travels and contacts are crucial sites  
for an unfinished modernity.”*

James Clifford, *Routes* (2)

Le voyage a depuis toujours été source d'inspiration à la fois comme moteur et comme thème de l'écriture, ainsi que métaphore de la connaissance. Cependant, c'est un point de vue ethnographique euro centrique et à sens unique qui était généralement privilégié. Comme le soulignait il y a une vingtaine d'années Mary Louise Pratt, « travel and exploration writing *produced* “the rest of the world” for European readerships at particular points in Europe's expansionist trajectory» (*Imperial Eyes* 5). Le discours postcolonial, tout en dénonçant les relations historiques entre voyages et impérialisme, mobilité et domination, tend à maintenir lui-même en place une vision binaire du monde, que l'on y fasse référence en termes tels que « l'ouest et le reste », « le centre et la périphérie », ou « l'ouest et le monde islamique ». Cette vision présuppose deux entités uniformes et identifiables, aux frontières clairement démarquées, un monde où sont effacées les fissures qui existent pourtant à l'intérieur de chaque « territoire », de même que sont ignorés les imbrications et chevauchements mutuels inévitables entre ces deux « communautés ».

Roxanne L. Euben, dans *Journeys to the Other Shore : Muslim and Wester Travelers in search of Knowledge*, souligne à ce propos :

Such Manichaeism presumes and reinforces a view of the world in which messy, multiple, and interpenetrating histories and identities are pressed into the service of binaries that distort rather than illuminate the political landscape. As this way of

seeing the world gains steam, it becomes increasingly difficult to hear and see all the people and evidence that challenge, complicate, or contradict it. Under these circumstances, such Manichaeism becomes self-fulfilling prophecy. (3)

Nous savons qu'il n'existe pas « une » civilisation occidentale, dont les racines seraient homogènes et pures, et dont l'héritage intellectuel reviendrait « de droit » à une partie délimitée du globe. Certains pensent d'ailleurs que les véritables héritiers de la civilisation romaine n'étaient pas « the chain-mailed knights of the rural West, but the sophisticated Byzantines of Constantinople and the cultivated Arab caliphate of Damascus » ceux-ci ayant préservé la civilisation urbaine hellénique longtemps après qu'elle fut détruite en Europe. <sup>6</sup>

Roxanne Euben nous rappelle également que l'Islam, diversifiée et multiethnique, est une religion qui compte plus d'un milliard de fidèles, des Etats-Unis à la Chine. Il ne s'agit pourtant pas de nier ces « catégories » qui s'autoproclament. En effet la loyauté à l'Islam semble rester inébranlable en dépit de désaccords persistants à l'intérieur de la « communauté ». Euben cite à ce propos Muhammad Bamyeh qui met en avant « the heteroglossic properties of Islam, enacted in a “unity imagined” rather than “disunity proclaimed”, a singular Islam [which] thus captures and organizes the subjectivities of millions who self-identify as Muslim, even or especially if such identities enact a reworking of Islamic norms and practices (Bamyeh 223). Euben poursuit en citant Talal Asad qui souligne que même lorsque cette identité est analysée en segments hétérogènes tenant compte des divisions sexuelles, raciales, sociales, économiques, etc., « the unity is maintained by those who speak in its name, and more generally by all who adjust their

---

<sup>6</sup> Euben reprend ici une phrase de Dalrymple, William. *The Truth about Muslims*. New York Review of Books 51 (17), November 4, 2004.

existence to its (sometimes shifting) requirements » (Asad 16-17). Il est donc important de reconnaître que, quelles que soient les distorsions, lacunes, exclusions propres à la constitution de ces « catégories », il s'agit d'un système de représentation qui résiste à l'argumentation et à la contre évidence. L'Islam et l'Occident font, selon Euben, partie d'un système de référence qui persiste malgré ses failles « because such categories and identities are embedded in mythologies whose force derives from a deeply human desire to make sense of the world around us » (6). Euben rejoint en cela la perspective d'autres critiques tels que Linda Zerilli ou Jacques Bouveresse qui affirment que la rigueur de la logique ne peut rien contre les mythes. Or, ce qui tient en place un tel système selon Zerilli, ce sont ce qu'elle qualifie de « small acts : daily, habitual practices of speaking, acting, and judging » (442). Et ce n'est pas l'accumulation de « preuves » contradictoires qui pourra ébranler ce système, mais plutôt, nous dit-elle : « coming to see differently what has been there all along » (449). La recherche d'Euben interroge « how particular imaginaries and identities are at once articulated and transfigured by way of jagged and unpredictable exchange with other practices and people » (7). C'est une perspective qui n'est pas sans rappeler celle de Mireille Rosello. L'ouvrage de Roxanne Euben, *Journeys to the Other Shore*, a comme sous-titre : *Muslim and Western Travelers in Search of Knowledge*. L'analyse rejette la perspective euro- centrique auparavant privilégiée : « travel narratives have been particularly suspect for the representational power they enact over those they survey, not to mention the Western imperial endeavors the travel genre is said to both express and facilitate » (8). Euben dans son étude comparative entreprend de nous faire découvrir d'autres voyageurs et d'autres récits, afin que soient incorporées de nouvelles perspectives et représentations, auparavant éclipsées, dans un genre qui privilégiait exclusivement et

unilatéralement les voyages d'occidentaux vers « le reste du monde ». Euben annonce vouloir changer les perspective théoriques en apportant un nouvel éclairage sur la manière dont toutes sortes de voyageurs passés, présents, et en tous sens, « produce knowledge about others and themselves comparatively » (8). Sa recherche s'intéresse moins à viser une exactitude empirique qu'aux pratiques de représentation qui organisent l'expérience humaine en récits, et plus particulièrement : « what such practices disclose about the ways in which these travelers make sense of themselves and the worlds through which they move » (8-9).

L'étude présente s'attachera dans un même effort, à découvrir comment la pratique cinématographique diasporique, grâce à son répertoire de « sense making devices », élargit nos perspectives culturelles, en formulant de nouvelles articulations susceptibles de réorienter nos positionnements quant à des « identités » et « normes » prédéterminées. Loin de chercher à supplanter ces catégories par de nouvelles prescriptions tout aussi étriquées, il s'agira d'observer les circonstances particulières de chaque voyageur, et comment l'inscription de leurs diverses expériences dans l'espace et dans le temps illustre « how a sense of home and other is produced and transformed through shifting sets of nested polarities – West and East, male and female, [...] Muslim and Christian, among others – that are plastic, contingent and persistent » (10).

### ***Le texte « auto ethnographique »***

Pour comprendre davantage ces procédés de significations évoqués ci-dessus, nous proposerons enfin ici quelques réflexions complémentaires de Mary Louise Pratt. Nous avons préalablement introduit son concept de « contact zone », invoquant la coprésence

spatiale et temporelle de sujets auparavant séparés par des disjonctions géographiques et historiques, mais dont les trajectoires se trouvaient à présent à un point d'intersection.

Pratt propose également un autre concept : « autoethnography », désignant « instances in which colonized subjects undertake to represent themselves in ways that engage with the colonizer's own term » (*Imperial Eyes* 7). Pratt poursuit ainsi :

If ethnographic texts are a means by which Europeans represent to themselves their (usually subjugated) others, autoethnographic texts are those the others construct in response to or in dialogue with those metropolitan representations. [...]

Autoethnographic texts are not, then, what are usually thought of as “authentic” or autochthonous forms of self-representation. [...] Rather, autoethnography involves partial collaboration with and appropriation of the idioms of the conqueror. (7)

Pratt cite en exemple la longue lettre d'un Inca au demeurant inconnu, adressée au roi d'Espagne Philip III, en 1613. <sup>7</sup>Appliquées à notre contexte postcolonial et à notre corpus filmique, ces remarques, comme nous le verrons, demeurent tout à fait pertinentes. Tout comme la lettre de Guaman Poma, les textes filmiques qui nous concernent sont

« bilingual/multilingual and dialogic. » Pratt souligne que cette interaction est propre à l'expression autoethnographique, et insiste sur la dimension complémentaire :

« Autoethnographic texts are typically heterogeneous on the reception end as well, usually addressed both to metropolitan readers and to literate sectors of the speaker's own social

---

<sup>7</sup> Rédigée partiellement en Quechua (idiome Inca) et en espagnol approximatif, le manuscrit de Guaman Poma, intitulé *New Chronicle and Good Government and Justice* comporte 800 pages de texte et 400 pages d'illustrations agrémentées de notes explicatives. Il propose une nouvelle histoire du monde Chrétien, dans lequel sont inclus les Amérindiens. Une révision historique de la conquête espagnole en dénonce ensuite les abus. (*Imperial Eyes*, 2-3)

group, and bound to be received very differently by each » (7). Si Pratt regrette de n'avoir pu alors, dans le cadre de sa recherche, poursuivre extensivement les ramifications que ce phénomène engendre, nous proposons d'en donner un aperçu en analysant certaines des représentations motivées par une vision hybride, créolisée, de la culture en « zone de contact ».

### ***Fictions autobiographiques***

Laura U. Marks a observé que l'absence ou la disparition d'une mère étaient souvent à l'origine de scénarii élaborés par les auteurs diasporiques, confirmant ainsi l'impact de l'expérience personnelle des cinéastes sur leurs oeuvres. Dans une interview lors du festival du film d'Amiens en 2012, Mehdi Charef explique pour sa part combien au départ son besoin d'écrire, de s'exprimer, était violent et insiste sur le fait que chaque récit a émergé pour lui d'une expérience personnelle. Né à Oran en Algérie, Charef a vécu, enfant, la guerre d'indépendance, mais se souvient qu'à l'époque, il imaginait que la guerre n'était « que dans son village »<sup>8</sup>. A l'issue de la guerre, alors âgé de dix ans, il part avec sa famille en France, où il grandit. Il travaille plus tard en usine, mais son besoin viscéral d'écrire l'amènera en 1983 à publier son premier livre, qui trois ans après deviendra le célèbre *Thé au harem d'Archimède* à l'écran. S'il reconnaît plus spécifiquement le caractère autobiographique du *Thé au Harem* et de *Cartouches gauloises* (2007), Charef affirme que ses autres films sont tous nés de rencontres, de contacts avec des personnes qu'il a croisées, ajoutant que le contour de chacun de ses protagonistes, hommes ou femmes, a pu

---

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=eWTblyHy2J0>

être ensuite la résultante de diverses expériences ou rencontres auxquelles il a instillé ses propres peurs, désirs, en y insufflant la force de son imagination.

L'exemple de Charef, qui est loin d'être unique, confirme que le film diasporique ne présente pas une structure fermée dans laquelle le texte se suffirait à lui-même. L'eulogie de l'auteur n'a aucune raison d'être ici, et le récit n'est pas un pur langage hors du temps, dont le code serait monolingue, univoque et exclusif. Naficy souligne de même : « Accented filmmakers are not just textual structures or fictions within their film; they also are empirical subjects [...] who exist outside and prior to their films » (4). Ce cinéma est ainsi à la fois historiquement, socialement et géographiquement situé, et généralement tissé à partir d'expériences que revendiquent les auteurs de notre corpus.

### ***Théoriser le cinéma diasporique franco- maghrébin***

Carrie Tarr a largement contribué au développement des études critiques concernant le cinéma français postcolonial, dans ses rapports avec les représentations identitaires de la société multiculturelle contemporaine en France. *Reframing difference : Beur and Banlieue filmmaking in France* propose une lecture de films considérés comme appartenant à ces « genres », produits entre 1980 et 2000. Les films de notre corpus étant parus dans la décennie suivante, seuls deux d'entre eux y figurent très brièvement: *Inch'Allah Dimanche* sous la forme d'un résumé de l'intrigue et *La Fille de Keltoum*, introduit de même vers la fin du livre. Carrie Tarr a cependant, par ailleurs, co-dirigé avec Jane Freedman un recueil d'essais intitulé *Women, Immigration and Identities in France*, essais qui, comme l'indique le titre, se concentrent sur la position des femmes dans l'espace postcolonial français. Les cinq essais de la première partie du recueil : « Social and Political

Identities », offrent des références précieuses sur l'environnement socio-politique dans lequel évoluent les femmes immigrées en France, et sur les débats qui agitent régulièrement le pays. Dans « Maghrebi Families in France » (*Women* 57), Camille Lacoste Dujardin, expose les complexités d'une négociation intergénérationnelle entre « tradition » et « modernité. La deuxième partie : « Representations and Identities » comprend six essais qui analysent des auto-représentations politiques et culturelles à travers des œuvres de femmes écrivains et cinéastes immigrées. Deux de ces essais se sont avérés particulièrement intéressants dans notre recherche. L'un est de Sylvie Durmelat : « Transmission and Mourning in *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin* : Yamina Benguigui as « Memory Entrepreneur » (171). L'autre, de Mireille Rosello est intitulé « Gender, Hospitality and Cross-Cultural Transactions in *Les passagers du Roissy Express* and *Mémoires d'immigrés* » (135). Les trois essais ci-dessus, présentant chacun un ancrage intertextuel très pertinent, étayeront notre analyse dans le chapitre 3 consacré à *Inch Allah' Dimanche*. Le premier contient des références socioculturelles essentielles pour notre étude, et les deux autres, du fait qu'ils se concentrent sur l'analyse de documentaires, nous offrent un angle d'approche complémentaire autour des motifs de la mémoire diasporique franco-maghrébine, des rapports entre sexes et générations, et de la problématique de l'hospitalité transculturelle. Ces textes trouveront également des résonnances dans notre chapitre 4, plus spécifiquement en ce qui concerne la « place » de la femme maghrébine, et dans notre chapitre 5 autour de la question des rapports entre générations dans la famille maghrébine.

Dans une même logique au départ, l'essai de Carine Bourget, intitulé : « A l'écrit sans images : le foulard islamique dans des œuvres de Leïla Sebbar et Yamina Benguigui »

(2007), nous rappelle que ces auteures étant « à la lisière de deux communautés », tentent chacune de « combler un vide, dû à la censure, l'amnésie volontaire et au silence, en ayant recours non seulement à des textes, mais aussi à des images » (20). Bourget regrette cependant le manque de visibilité de l'Islam dans ces œuvres – respectivement photographies et film documentaire - paradoxe qu'elle déplore ainsi : « Alors que ces œuvres ont pour but de redonner sa juste place à la communauté algérienne et maghrébine en France dans la mémoire collective française, elles ont également en commun une 'omission' visuelle : l'absence de jeunes filles voilées en France » (30). Dans ce plaidoyer en faveur d'un respect du port du voile, Bourget note plus généralement « l'absence d'emblèmes musulmans [qui, selon elle] caractérise le film de Benguigui » (31), la cinéaste évitant à l'écran toute trace ou connotation religieuse. Bourget s'appuie sur la formulation de Roland Barthes selon laquelle « toute photographie est un certificat de présence », et en conclut que « l'absence d'images de signes musulmans en France métropolitaine dans les œuvres en question contribue à renforcer le rejet de l'Islam au sein de la nation française » (32). Bien que nous discuterons peu directement ici *Mémoires d'Immigrés : L'héritage maghrébin* (1997), nous proposerons une lecture de la cinématographie de Benguigui fort différente de celle qui apparaît dans l'exposé de Bourget, lors de notre commentaire sur le traitement esthétique de la présence de l'Islam en France par la cinéaste d' *Inch' Allah Dimanche*.

Le collectif dirigé par Dina Sherzer *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, est pour sa part une très intéressante introduction à l'évolution des représentations passées et présentes du monde francophone, entre cinéma colonial et postcolonial. Les films analysés sont à la fois des productions de réalisateurs français, et de cinéastes originaires des

anciennes colonies. Bien qu'il ne concerne directement aucun des films de notre corpus, l'essai de Mireille Rosello : « Third Cinema or Third degree » sera pris en compte dans la discussion que nous proposerons, en ce qu'il problématise la notion de « cinéma Beur ». Nous rejoignons le point de vue de l'auteure qui rejette autant les listes que les stéréotypes (150).

Auteure de *France and the Maghreb : Performative Encounters*, cité plus haut, et spécialiste de littératures et cultures « francophones » (au sens inclusif proposé par Michel Laronde), Mireille Rosello, propose aussi dans « Ghostly Encounters : On Forbidden Processions and on Listening to the Dead », une analyse au parfum postmoderne (introduit par plusieurs citations de Jacques Derrida) de pratiques narratives alternatives dont usent entre autres Assia Djebar et Yamina Benguigui, et de récits de rencontre qui redéfinissent notre conception traditionnelle de ce que signifie « converser » Rosello y évoque « transnational dialogues whose protagonists cross the ultimate border between the dead and the living » (*France and the Maghreb* 22). C'est un angle d'approche fascinant, grâce auquel l'artiste donne une voix aux morts, aux fantômes, et invente un espace, site de mémoire qui n'existe pas dans les livres d'histoires.

Le cinéma diasporique a fait l'objet d'un nombre croissant d'études depuis une dizaine d'années, mais notre approche diffère à plusieurs titres de celles des thèses publiées à ce jour, que ce soit par le corpus spécifique choisi, l'orientation de la recherche, ou le cadre théorique. Parmi les thèses qui se concentrent sur l'oeuvre de Mehdi Charef, les études menées concernent généralement son premier film, *le thé au harem d'Archimède*, et le contexte des banlieues qui en forme le cadre. Celui de notre corpus, *Fille de Keltoum* ne figure pas dans ces études. A notre connaissance à ce jour, aucune thèse n'a été écrite sur *Le*

*grand voyage* d'Ismaël Ferroukhi. Parmi les cinéastes dont les œuvres seront discutées ici, Yamina Benguigui est celle qui a motivé le plus grand intérêt. Cependant, la plupart des études effectuées sur ses films concernent principalement ses documentaires, et surtout le plus diffusé : *Mémoires d'immigrés*, et par ailleurs, ces thèses s'attachent essentiellement aux dimensions politiques et sociales du cinéma de Benguigui. Parmi celles-ci :

*Contemporary Cinematic Constructions of French and African Immigrant Identities (1950-the present)*, de Kristen Gail Barnes en 2003 ; *La France et sa banlieue : L'identité française et sa périphérie urbaine à travers le cinéma, les médias et la musique*, de Karine Ames, en 2007 ; *La jeunesse issue de l'immigration maghrébine en France : Production culturelle et création d'un espace identitaire*, de Mireille Le Breton en 2009 ; *History, Genre, Politics : the Cinema of Yamina Benguigui*, rédigée par Teresa Johnson-Evans en 2009, est le seul travail qui se concentre uniquement sur cette cinéaste. L'une des recherches plus particulièrement intéressante pour notre propos, est, par son angle d'approche, la thèse de Stacey Weber-Fève : *There's no place like home : Homemaking, making home, and femininity in contemporary women's filmmaking and literature of the Metropole and the Maghreb*, en 2006.<sup>9</sup> Le corpus est cependant très large, et *Inch Allah' Dimanche* n'y représente qu'un exemple.

Les thèses les plus récentes à ce jour que nous pouvons retenir sont celles de Leslie Kealhofer (2011) *Cinematic voices of Maghrebi Migrant women in France*, et Sharon Olivia Donaldson (2011) *Bordering bodies, Migrating Selves : a Geo-textual exploration of sex, skin and speech in contemporary francophone life narratives*. La première se concentre comme

---

<sup>9</sup> En 2010, Weber-Fève, Stacey a publié un ouvrage développé à partir de sa recherche, intitulé : *Re-Hybridizing Transnational Domesticity and Femininity : Women contemporary Filmmaking and Lifewriting in France, Algeria, and Tunisia*. Lexington Books, UK

l'indique le titre sur « la voix ». La seconde, combinant littérature et cinéma depuis les années 1980s, concerne des auteurs d'origines géographiques très variées.

Ainsi, dans de nombreuses recherches, l'analyse d'œuvres diasporiques cinématographiques ne représente qu'une partie limitée à l'intérieur d'études plus vastes se focalisant parallèlement sur les textes littéraires d'écrivains ou d'écrivaines d'origine maghrébine. Beaucoup reposent majoritairement sur des perspectives postcoloniales ou féministes, bases qui seront également au cœur de l'étude présente, mais ces discours seront ici, comme nous l'avons signalé plus haut, en dialogue avec d'autres domaines disciplinaires, notamment la théorie du cinéma. Nous analyserons ainsi la dimension esthétique dans ses rapports dynamiques avec l'univers socioculturel.

A ce propos, il nous est apparu justement qu'une approche critique comparative reposant sur la théorie du « road movie » en tant que genre serait tout à fait pertinente pour cimenter ces liens entre le motif sociopolitique transculturel du cinéma diasporique, et les éléments formels et esthétiques que recèlent ces productions. Le chapitre suivant « Itinéraire d'un genre qui bouge : le road movie » offrira cette transition avant que nous ne passions à l'étude spécifique de notre corpus primaire.

## CHAPITRE 2

### Itinéraire d'un genre qui bouge : *Le Road Movie*

*The driving force propelling most road movies  
[...] is an embrace of the journey  
as a means of cultural critique.  
Road movies generally aim beyond  
the borders of cultural familiarity.*

D. Laderman, *Driving Visions* (1)

Le “road movie” est-il d’ailleurs véritablement un “genre”? C’est une question qui divise les critiques, principalement du fait des différents styles qui se trouvent (ou non) réunis sous cette ombrelle, lui donnant ce caractère éluusif. Les productions ainsi prises en compte peuvent en effet être drames, comédies, films noirs, voire comédies musicales. *The Wizard of Oz* appartient-il au genre ? Cette question de sémantique en rejoint une autre, évoquée plus haut, à propos de la porosité des genres. Certains critiques trouvent dérangent le manque d’adhésion à un « genre » spécifique, considérant celui-ci comme une forme entièrement prescriptible, alors que cette transgression qui qualifie par exemple la filmographie de Yamina Benguigui constitue plutôt, à notre avis, une richesse. Il est évident par ailleurs qu’au-delà des caractéristiques qui les décrivent, la simple référence à ces catégories demeure une des stratégies essentielles dans l’industrie du cinéma en matière de marketing. Or, une approche synchronique et anhistorique du genre, qui lui attribuerait une complète homogénéité, apparaît tout à fait artificielle. Rick Altman, il y a une trentaine d’années, regrettait déjà le fait que les genres soient « treated as if they

spring full-blown from the head of Zeus » (3). Il proposait alors une approche théorique diachronique du genre, qui devrait être à même de prendre en compte simultanément ses traits spécifiques ainsi que l'organisation de ces traits entre eux. Le grand mérite de cette approche sémantique/syntactique était sa complémentarité, car comme l'avancé Altman « some of the most important questions of genre study can be asked only when they *are* combined » (11). Il poursuivait ainsi :

By simultaneously accepting semantic and syntactic notions of genre we avail ourselves of a possible way to deal critically with different levels of genericity. In addition, a dual approach permits a far more accurate description of the numerous inter-generic connections typically suppressed by single-minded approaches. (13)

C'est justement à l'intérieur de ces liens, par ailleurs dynamiques, que se situe notre corpus de films. Ces longs-métrages s'apparentent à la fois au style *accented* théorisé par Naficy, ou à ce qu'il nommait précédemment *Independent Transnational Film Genre* : « a genre of independent transnational cinema, a genre that cuts across previously defined geographic, national, cultural, cinematic, and meta-cinematic boundaries » (203)<sup>1</sup>. Naficy ajoutait à ce descriptif la spécificité suivante qui est particulièrement pertinente pour notre propos :

Like all genres, of course, the independent transnational genre also attempts to reduce and channel the free play of meanings in certain predetermined manners. But, in this task, the genre is driven by its sensitivity to the production and

---

<sup>1</sup> Naficy, Hamid. « Phobic Spaces and Liminal Panics : Independent Transnational Film Genre » in *Multiculturalism, Postcoloniality and transnational Media* Ed. Shohat and Stam, Rutgers University Press, 2003

consumption of films in conditions of *transnationality, liminality, multiculturalism, multifocality, and syncretism*. (204) <sup>2</sup>

Les films de notre corpus présentent tous un motif commun qui est celui de la route, et ils nous invitent, chacun à sa manière, à voyager. Nous pouvons observer que les éléments sémantiques (les traits spécifiques) et syntactiques (leur organisation) que l'on y relève appartiennent au genre que beaucoup s'accordent à reconnaître globalement sous l'appellation de « road movie ». Nous proposons, en conséquence, que ces œuvres offrent des variations sur un genre, entreprenant des réécritures qui découlent des conditions diasporiques que nous avons soulignées, exprimées ci-dessus par Naficy. Ces variations enrichissent à notre sens ce genre hybride transnational, d'une part en y insufflant de nouveaux paramètres géographiques, esthétiques et linguistiques, qui traduisent les disjonctions temporelles et spatiales caractéristiques du cinéma diasporique, et d'autre part, en explorant des questions sociopolitiques et éthiques contemporaines liées au contexte de l'expérience diasporique.

Avant de procéder à l'analyse de ces *road movies francophones*, il conviendra tout d'abord d'offrir un survol du road movie classique américain, dont il transforme et s'approprie nombres d'éléments. Loin de prétendre approcher la complexité des productions nationales qui peuvent y figurer, cette référence (dans l'économie de notre survol) est essentiellement destinée à mieux saisir quelques transformations qui émergent de la rencontre de ce genre avec le cinéma diasporique en France. Notre illustration, dans les trois chapitres qui suivront, sera basée sur les films de Yamina Benguigui, Medhi Charef et d'Ismaël Ferroukhi dans lesquels le voyage, volontaire ou non, est vecteur

---

<sup>2</sup> C'est moi qui souligne.

d'exploration et de quête initiatique pour les protagonistes, et où la route – et ce qu'elle réserve de surprises – n'est pas un simple support d'un point à un autre, mais participe activement au déroulement de l'intrigue, les rencontres et l'iconographie qui la parsèment nécessitant une lecture sémiotique dynamique. Nous étudierons comment les « films de route » de ces auteurs se distinguent des productions américaines de par leurs choix narratifs et iconographiques qui permettent – au delà d'une démarche existentielle – de visualiser et d'entendre des voix que l'on avait fait taire et des histoires longtemps interdites ou cachées par l'histoire « officielle » ou à l'intérieur même de communautés qui préfèrent se réfugier dans le non-dit. Nous soutiendrons enfin qu'en s'inscrivant dans une démarche transculturelle et un contexte historique transnational, ces œuvres font émerger de nouvelles thématiques, visibilités et sensibilités, élargissant d'une part la gamme traditionnelle propre au genre cinématographique du *road movie*, et d'autre part permettant d'enrichir le débat politique et culturel au sein d'une société française aux origines et aux parcours multiples ainsi que d'ouvrir cette perspective à un contexte transnational et global où les tensions idéologiques et religieuses n'ont cessé de resurgir depuis 9/11. Comme auparavant il y a un demi siècle aux Etats-Unis, le potentiel libérateur de la route permet dans le film diasporique franco-maghrébin de confronter l'hégémonie d'une norme culturelle mythique, et de problématiser l'existence d'une idéologie nationale monolithique.

### ***Détour vers un genre américain***

Le concept de *Road Movie* nous transporte a priori automatiquement sur les routes américaines, vers la fin des années soixante. L'éthos de la frontière – d'abord amplement

mis en scène dans le Western – trouve alors de nouvelles échappées grâce au développement de l'industrie automobile américaine et à la création du réseau national de *highways*. Cependant, tandis que le western propose une mythologie des origines de « l'Amérique », exhibant celle d'une téléologie innée à sa civilisation et faisant abstraction des réalités historiques, le type de récit spécifique aux *road movies* est davantage contextualisé socialement et historiquement, que ce soit, par exemple, dans le film tiré du roman de Steinbeck *The Grapes of Wrath* (1940) ou l'épopée tragique de deux hors-la-loi, romancée dans *Bonnie and Clyde* (1967). Si l'idéologie inhérente au rêve américain n'est pas remise en cause, le graal dans cet autre genre peut néanmoins prendre diverses formes et l'utopie peut – en cours de poursuite – se dissoudre tel un mirage.

Ainsi, dans les films produits à la suite de la guerre du Vietnam et des mouvements pour les droits civils des années '60s, le concept d'une identité et d'une culture nationale uniforme est problématisé, et c'est l'émergence d'un cinéma financé indépendamment des grands studios hollywoodiens qui permet alors d'exprimer ce malaise sur grand écran. Comme le proclame la bande annonce du film *Easy Rider*, en 1969 : « A man went looking for America and couldn't find it anywhere ». Si l'aliénation du héros solitaire ou d'une paire de comparses reste un thème romantique privilégié dans le genre américain, la route y fonctionnant comme espace d'isolement offrant diverses expériences propres à la transformation des protagonistes, une nouvelle dynamique à caractère sociocritique apparaît. Car comme l'affirment Steven Cohan et Ina Rae Hark : « a road movie provides a ready space for exploration of the tensions and crises of the historical moment during which it is produced » (2). Le voyage problématise ainsi l'hégémonie d'une culture monolithique mythique ainsi que l'existence d'une idéologie nationale homogène.

The road movie genre [...] use[s] the road to imagine the nation's culture, that space between the western desert and the eastern seaboard, either as a utopian fantasy of homogeneity and national coherence, or as a dystopic nightmare of social difference and reactionary politics. (2)

Il est intéressant en ce sens que, contrairement au script du western et de nombre de *road movies* antérieurs<sup>3</sup>, les héros d'*Easy Rider* (1969) voyagent à contre courant, d'Ouest en Est. Ils quittent ainsi le désert californien en direction de la Louisiane, vers un « sud » violemment réactionnaire qui n'admettra pas leur « différence ». Une autre distinction notable est que si le western classique est généralement une allégorie de quête vers un eldorado, les héros de *road movies* sont le plus souvent en fuite, voulant échapper parfois à la police, mais plus généralement à une société oppressive. Dans son ouvrage *Driving Visions : Exploring the Road Movie*, Laderman souligne à cet effet que c'est la rébellion contre les normes sociales conservatrices qui est la motivation fondamentale au cœur de ce genre (1).

Nous aurons cependant pu noter que dans le *road movie* hollywoodien, en dehors de rares exceptions comme Bonnie Parker <sup>4</sup>, les héros contestataires restent longtemps et uniformément *mâles* et *blancs*. La rébellion contre les normes conservatrices ne s'attaque pas à toutes formes de « normes » et d'idéologies. Si Thelma et Louise prendront enfin la route en 1991, il faudra attendre quelques années encore avant de voir des héros « ethniquement minoritaires » se saisir du volant. De plus, malgré ces changements, et ainsi que le clarifie plus précisément Laderman:

---

<sup>3</sup> Par exemple le film de John Steinbeck *Grapes of Wrath* (1930)

<sup>4</sup> Penn, Arthur. *Bonnie and Clyde*, 1967

As women and gays take the 1990s road movie for a socially critical drive, so too do various nonwhite ethnic drivers give the genre a refreshing, repoliticized spin.

However [...] let us clarify [...] that most of these “people of color” road movies focus on, are *men*<sup>5</sup> of color. (218)

Par ailleurs, si Laderman propose de considérer qu’historiquement *Sweetback Baad Asssss Song* (1971) – qui lie mobilité et rébellion – est le premier « black road movie », il ajoute que ce n’est qu’en 1996 avec *Get on the Bus*, que la focalisation se précisera, Spike Lee y abordant alors explicitement les tensions nationales autour du racisme et du spectre de l’esclavage. Le phénomène de contre-culture véhiculé par le genre américain est donc lent à s’étendre à l’ensemble de la société.

### ***L’exportation outre-Atlantique du film de route***

S’il reste dans les esprits un icône du cinéma américain, le *road movie* a pourtant traversé les océans, non seulement jusqu’en Australie, espace propice à ce genre narratif, mais il a aussi été présent sur le « vieux continent », où quelques cinéastes européens l’ont emprunté. Il serait d’ailleurs plus juste de parler d’emprunts bilatéraux entre les Etats-Unis et l’Europe, le genre ayant en effet subi quelques influences croisées entre ces deux mondes. Comme le résume Laderman : « Bergman and Fellini helped forge the modernist cinematic language and landscape that paves the way to the French New Wave, which, in turn, influences the road movie’s New American cinema » (248). Il est important de considérer en effet que si le road movie américain a été «the perfect vehicle for the post-

---

<sup>5</sup> C’est moi qui souligne.

1960s (postmodern) global exportation of American culture »<sup>6</sup>, le genre a également reçu l'influence du néoréalisme italien et de la Nouvelle Vague française. Lorsque Laderman suggère que les road movies européens sont une reformulation du genre américain, il note en même temps que cette réaction tient à « a uniquely Continental journey narrative that explores issues of national identity, politics and philosophy » (247). Films de quête plutôt que de fuite, il apparaît que le genre européen met en avant « the *meaning* of the quest journey more than the *mode* of transport » (248). Une illustration de cette spécificité est symbolisée dans une scène pivot de *La Strada* de Fellini (1954), par la métaphore du petit caillou. Gelsomina a beau suivre Zampano sur les routes, elle se désespère de ne jamais pouvoir communiquer avec lui et elle se sent inutile en ce monde. Mais le fou, un funambule croisé sur le chemin et à qui elle révèle son sentiment, lui rétorque après avoir ramassé un caillou au sol : « Ce caillou sert sûrement à quelque chose » « S'il est inutile, tout le reste est inutile ». Puis il ajoute cette affirmation banale qui invite pourtant à une réflexion métaphysique/philosophique: « et toi aussi, tu sers à quelque chose avec ta tête d'artichaut ».

Dans le film de route européen, l'exploration d'états psychologiques, émotionnels et spirituels s'avère plus importante que les exploits de hors-la-loi fugitifs. La route est associée davantage à l'introspection qu'à la violence et au danger, à la mobilité en elle-même, plutôt qu'à la fétichisation du moyen de transport et à l'acte de conduire, activité essentielle dans l'idéologie individualiste américaine. Par ailleurs, si la route dans « the Land of the Free » est souvent une construction idéologique, métaphore de l'unique et

---

<sup>6</sup> Dans *Kings of the Road* (1976), Wim Wenders réfère à ce phénomène en tant que colonisation de l'inconscient culturel européen par l'Amérique. (cité par Laderman :247)

sacrosainte liberté dont jouissent les citoyens du Nouveau monde, il est à noter que dans nombre de films européens, la route peut-être en revanche une nécessité plutôt qu'un choix, comme l'illustre Fellini, ou plus tard Agnès Varda en 1985 dans *Sans toit ni loi*. On peut voir dans cette dichotomie entre choix et nécessité d'une part la route et ses promesses de liberté, de franchissement de nouvelles « frontières » comme elle peut apparaître dans le cinéma hollywoodien, et d'autre part, la route comme nécessité, dernière option pour survivre.

Plusieurs des observations qui précèdent correspondent cependant à une différence essentielle, tenant à la structure géopolitique qui distingue les deux continents. La remarque la plus évidente s'impose à la vue de la topographie des espaces nationaux européens, séparés entre eux par des frontières. Face à l'éthos de « la » frontière, propre à la culture américaine et dont la légitimité reste bien gardée, l'Europe est divisée en nations dont les frontières ont subi de violentes poussées jusque dans l'histoire récente. C'est ainsi que se distingue le cinéma de Wim Wenders qui a exploré les espaces et contours nationaux et identitaires de l'Allemagne suite à sa partition après la guerre. La présence américaine et la division du pays pendant les quarante-cinq années suivantes ont naturellement été des facteurs déterminants dans l'orientation de la cinématographie de Wenders. « Traveling *outside* of society becomes less important (and perhaps less possible) than traveling *into* the national culture, tracing the meaning of citizenship as a journey » (Laderman, 248). Cette remarque par laquelle Laderman distingue le road movie européen du genre américain s'applique par exemple parfaitement au cas de Wenders, qui a filmé *Kings of the Road* (1976) le long de la frontière de l'Allemagne de l'Est.

Or, si l'histoire des frontières nationales et celle des divisions identitaires qui s'ensuivent peuvent intervenir en représentation dans certains films de route européens, nous allons voir qu'il s'agit d'un motif essentiel et que l'on retrouve de façon quasi constante chez les cinéastes diasporiques contemporains. La géographie postcoloniale y est déconstruite et diversement redéfinie au gré des diverses trajectoires des protagonistes. Le voyage devient souvent questionnement épistémologique, destiné non seulement à confronter les normes hégémoniques en matière de connaissance, mais à rendre visibles des phénomènes socioculturels auparavant occultés. Une spécificité des road movies diasporiques est de tracer des espaces où peuvent émerger de nouveaux savoirs, un contre-savoir qui subvertit les représentations dominantes de l'identité dans la France postcoloniale.

### ***Du continental européen au transcontinental diasporique***

Avant d'aborder les films de notre corpus, il est nécessaire ici de rétablir le cadre et les limites de notre analyse, et de la distinguer d'autres études critiques sur le cinéma diasporique auxquelles elle s'apparente néanmoins. Hamid Naficy, bien qu'il se garde de vouloir essentialiser et fixer les diverses catégories qui composent son *accented cinema*, établit cependant une distinction entre trois styles qu'il nomme respectivement « exilic », « diasporic », et « postcolonial ethnic » (11). Naficy attribue également ces épithètes aux cinéastes eux-mêmes, tout en observant qu'un même auteur peut, au cours de sa carrière passer d'un style à un autre, et que les caractéristiques qui différencient ces styles entre eux ne sont pas « hard-and-fast » (11). Naficy définit ainsi ces catégories :

[E]xilic cinema is dominated by its focus on *there and then* in the homeland, diasporic cinema by its vertical relationship to the homeland and by its lateral relationship to the diaspora communities and experiences, and postcolonial ethnic and identity cinema by the exigencies of life *here and now* in the country in which the filmmakers reside. (15) <sup>7</sup>

Nous ne retiendrons cependant pas ces distinctions dans notre propre analyse, car il nous a semblé problématique d'attribuer aux films à l'étude un « style » spécifique, soit en raison de superpositions, au moins partielles, voire même de réelles contradictions. Il est d'ailleurs intéressant que dans le tableau en appendice qui résume les diverses composantes réunies sous l'ombrelle du style plus généralement « *accented* », la division établie (comme ci-dessus) au début de l'ouvrage, n'est plus mentionnée. Il nous est apparu en revanche que sous cette même ombrelle de « *An Accented Cinema* » qui est le titre principal de son livre Naficy fait figurer des œuvres et/ou des auteurs qui sont plus habituellement associés au « *Third Cinema* », domaine qui n'est pas notre propos ici. Quant aux changements d'un style à l'autre, effectués par certains cinéastes au cours de leur carrière, ils nous semblent tout à fait naturels, allant de pair avec la trajectoire identitaire personnelle de chacun. Plus que l'accent sur le « *there and then* » ou le « *here and now* », notre focalisation portera au départ sur des facteurs tels que : le motif du voyage, qui l'initie et qui y participe, la direction du voyage, et son issue.

Quelles sont les motivations à l'origine de ces périple ? Le film étudié dans notre prochain chapitre : *Inch'Allah Dimanche* est le seul de notre corpus dont la direction du voyage soit du Maghreb vers la France et implicitement un « aller simple ». Naficy, pour sa

---

<sup>7</sup> C'est moi qui souligne.

part, distingue – chez les divers protagonistes de son vaste corpus transnational – trois types de *journeys*. S’agissant de ce qui motive leur *outward journey*, Naficy propose comme incitations possibles les deux impulsions suivantes : « escape, home seeking, and home founding ; journeys of quest, homelessness, and lostness » (33). Le voyage de Zouina, ne semble, a priori, correspondre à aucune de ces options puisqu’il est en premier lieu entrepris à contrecœur, mais sans pour autant résulter d’une menace qui imposerait le besoin de fuir. Nous pouvons cependant considérer que, par le biais de diverses initiatives subversives, son périple la mènera finalement vers ce qui consistera pour elle un nouveau *home founding*, ce qui justifierait la pertinence de la classification de Naficy. Suivant cette logique, et comme ce dernier le suggère ailleurs : « Those journeys are not just physical and territorial but are also deeply psychological and philosophical. Among the most important are journeys of identity, in the course of which old identities are sometimes shed and new ones refashioned » (6).

En ce qui concerne l’*inward journey*, Naficy avance comme motivation principale le concept de *homecoming* (33). Si les films analysés dans les chapitres suivants, *La fille de Keltoum* et *Le Grand Voyage* correspondent a priori à cette vision, nous verrons qu’il ne s’agit pas forcément ou uniquement d’une destination au sens littéral du terme.

Paradoxalement, il semble même que plus la représentation est « réaliste », plus nous sommes invités à la lire comme une métaphore. Par ailleurs, et contrairement à une observation de Naficy qui soutient qu’une réponse typique au déplacement est de créer une image utopique prélapsarienne du pays d’origine, les voyages de « retour » ne sont pas obligatoirement imprégnés de nostalgie pour *the Imagined Homeland* (152), ainsi que nous le verrons dans le film de Charef, dans lequel le voyage de la protagoniste vers son pays

natal est motivé par un ardent désir d'obtenir des réponses à son questionnement identitaire, mais aussi un désir de vengeance envers la mère qui l'a abandonnée.

Le road movie – et plus encore le film de route diasporique – présente ainsi que nous l'avons déjà suggéré un contexte idéal pour mettre à profit plusieurs concepts bakhtiniens, dont le chronotope qui informera utilement notre analyse des voyages de « retour » évoqués plus haut. Bien que Naficy ait également recours au concept théorique du chronotope dans le développement de son analyse, ce n'est pas cette perspective que nous suivrons. Il y propose pour sa part, en les distinguant, deux catégories qui fournissent tour à tour le sujet de deux chapitres: « Chronotopes of the Imagined homeland » (152) et « Chronotopes of Life in Exile : Claustrophobia, Contemporaneity » (188). Notre approche sera différente puisque notre point de départ ne sera pas la classification de Naficy, mais relèvera directement de l'œuvre de Bakhtine. Dans « Formes du temps et du chronotope », l'auteur a évoqué, entre autres, le *chronotope de la route* et le *chronotope de la rencontre*. Ceux-ci illumineront notre analyse, et dans le contexte (bien évidemment inexploré par Bakhtine) du *road movie*, prendront de nouvelles significations liées à la périodisation historique contemporaine ainsi qu'à la perspective transculturelle postcoloniale des textes étudiés.

En lien avec Bakhtine, nous emploierons le terme d' « encontre » proposé à l'origine par Mireille Rosello. Bien que cette dernière ne mentionne elle-même ni le nom du théoricien ni son concept spatio-temporel, nous soulignerons la pertinence de ce quasi néologisme pour notre analyse de films de route diasporiques. Si le terme, d'ailleurs uniquement utilisé dans l'expression « aller à l'encontre de... » a aujourd'hui un sens négatif, évoquant une hostilité voire une confrontation, Rosello nous rappelle que « Le

fossé qui s'est creusé entre « encontre » et « rencontre » n'a pas toujours été si profond » (*Encontres* 13). Ainsi, au début du dix-septième siècle, ces deux mots pouvaient, nous dit-elle, être synonymes ou antonymes en fonction du contexte de leur emploi. Rosello poursuit:

L'encontre et la rencontre n'étaient donc ni contradictoires ni mutuellement exclusives. La promesse de la rencontre fructueuse et le spectre de la violence étaient superposés comme les lettres de ces deux mots si proches l'un de l'autre, l'encontre n'avait pas perdu toute connotation positive. (13)

D'ailleurs, lorsque Rosello fait référence à « un *sous-ensemble bien particulier* [...] parmi toutes les formes de liens qui se font et se défont entre les histoires, les espaces ou les protagonistes [...] celui des *configurations* qui font advenir [...] des encontres » (13), ne peut-on établir qu'elle évoque ainsi une forme de chronotope, un espace que l'on pourrait nommer « le chronotope de l'encontre » ?

La route et les (r)encontres faites en route fournissent ainsi les motifs centraux des films que nous analyserons. Nous avons noté précédemment que ces œuvres diasporiques transformaient le *road* movie en proposant de nouveaux contextes au genre. Toujours en lien avec Bakhtine, nous verrons que les contextes transnational et transculturel, mais aussi transgénérationnel qui cadrent les voyages de nos divers protagonistes permettront par ailleurs de mettre en valeur plusieurs phénomènes d'*hétéroglossie*. La dimension transgénérationnelle interviendra plus particulièrement dans le film de Ferroukhi. De plus, si les motivations et les destinations des voyageurs varient comme nous le verrons, d'un personnage à un autre ainsi que d'un film à un autre, *Le Grand Voyage* nécessite pour sa part que l'on ouvre un volet supplémentaire, sous lequel l'association entre voyage et

connaissance est dotée d'une nouvelle signification. Dans le chapitre précédent, nous avons fait mention de l'ouvrage de Roxane Euben, dans lequel l'auteure problématise l'attribution à une élite européenne du voyage vers la connaissance, en annonçant son propre projet en ces mots : « I seek to shift the theoretical perspective by bringing into view the ways in which travelers of all kinds, past and present and from many directions, produce knowledge about others and themselves comparatively » (*Journeys* 8). Elle évoque ainsi le *rihla*, genre littéraire en langue arabe, et particulièrement le « *rihla fi talab al-°ilm* (travel in search of knowledge) » (13). Euben offre plus loin cette autre référence étymologique:

The translation of °ilm as knowledge and learning broadly understood is supported by the *Encyclopedia of Islam*, and its connection to mobility is suggested by the very etymological commonality between °ilm (knowledge) and *ma°lam* (road sign), both derived from the same Arabic root (*ayn-lam-mim*). [...] The scope of °ilm in the exhortation to travel in search of knowledge is reflected in the extensive and varied types of Muslim travel, every one of which may entail both physical movement and spiritual transformation [and] those who traveled were concerned with secular and religious disciplines alike. (36-37)

Euben cite en exemple Ibn Battuta, le célèbre voyageur marocain Soufi du quatorzième siècle « whose narrative of his search for knowledge established many of the paradigmatic features of the *rihla* genre » (15). Faisant écho à Michael Wolf, Safoi Babana-Hampton présente également Ibn Battuta : « one of the most important medieval travelers and travel writers whose vision was inspired by his vast legal knowledge and the sufi doctrine », et fait aussi le lien avec le film de Ferroukhi en soulignant qu'il y incorpore des motifs symboliques des rihlas. Babana-Hampton ajoute que la biographie de ce voyageur « closely

links the spiritual journey of pilgrimage with the much bigger journey of life perceived as *an ongoing process of understanding one's place in the world and one's relations with others* » (11)<sup>8</sup>. C'est en ce sens qu'Euben souligne la multiplicité des visages de l'altérité en observant également que la *rihla* contribue à cet éclairage:

The *rihla* [...] provides an opportunity to see the ways in which critical reflection as well as narrowness of vision is born of encounters with multiple Others, where otherness is defined not just against the West but also by regional, racial, ethnic, linguistic, sexual, and other differences somewhat closer to home. (*Journeys* 14)

James Clifford a observé à ce propos que la dimension sexuelle de l'altérité dans le voyage transculturel avait été trop souvent négligée: « Diasporic experiences are always gendered. But there is a tendency for theoretical accounts of diasporas and diaspora cultures to hide this fact, to talk of travel and displacement in unmarked ways, thus normalizing male experiences » (258).

Comment cette observation particulièrement pertinente de Clifford se traduit-elle dans la représentation de voyageurs et de voyageuses à l'écran ? Quel(s) rôle(s) donne t-on aux femmes dans les récits de voyage, et plus spécifiquement lorsqu'il s'agit de l'expérience diasporique ? Diverses observations ont été émises à ce propos, et apparaissent contradictoires. D'une part, en effet, le *road movie* est, a priori, généralement considéré comme un genre masculin. Comme le note Laderman en citant Corrigan: « A genre traditionally focused, almost exclusively, on men and the absence of women, the road

---

<sup>8</sup> Babana-Hampton, Safoi, « Reading 'Beur' Film Production Otherwise : The Poetics of the Human and the Transcultural ». Cette étude constitue le chapitre d'un volume à paraître, *Theories of African Literature*, Eds. Kenneth Harrow and Frieda Ekotto, forthcoming in Indiana University Press. [C'est moi qui souligne]

movie promotes a male escapist fantasy linking masculinity to technology » (143). Quant à Naficy, s'il reconnaît effectivement que : « Film genres are often spatially overdetermined by gender and sexuality », il affirme en revanche que : « *all accented films, regardless of the gender of their directors or protagonists, are feminine texts* » (154)<sup>9</sup>. Nous trouvons cette dernière hypothèse particulièrement séduisante, et souhaitons confronter ces deux affirmations qui peuvent à première vue sembler paradoxales. Pour justifier sa théorie, Naficy fait d'abord écho à Laura Mulvey en choisissant comme exemple type le *western*, un espace masculin, situé à l'extérieur et caractérisé comme le dit Mulvey, par « adventure, movement, and cathartic action » (*Pandora* 55), pour l'opposer au *mélodrame*, traditionnellement associé aux femmes, au féminin et au domestique, et reliant « emotion, immobility, enclosed space, and confinement » (*Pandora* 55). Naficy se démarque cependant, lorsqu'il ajoute que les artistes de toute formation sociale (telle la diaspora), créent *leur propre espace* à l'intérieur des œuvres imaginatives qu'ils construisent. Il précise ainsi :

The space that exile creates in the accented cinema is gendered, but not in the binary fashion of the classical cinema. And if gender is coded dyadically, the poles may be reversed. For example, the outside, public space of the homeland's nature and landscape are largely represented as feminine and maternal. The – inside, enclosed spaces – particularly those in the domestic sphere – are also predominantly coded as feminine. (154)

Naficy laisse ainsi entendre que, par ses formes esthétiques, le cinéma diasporique subvertit en quelque sorte la notion d'une représentativité espace/sexe univoque,

---

<sup>9</sup> C'est moi qui souligne

suggérant que la forme « *accented* » du *road movie* offre au genre un nouveau souffle et aux voyageuses un nouvel espace de subjectivité.

Il nous est apparu que cette dernière observation de Naficy qui remet en cause l'existence de frontières entre deux catégories auparavant jugées étanches et parfaitement lisibles, ouvre la voie à une autre question qui concerne une autre dichotomie présumée : celle entre *image-mouvement* et *image-temps* telle qu'elle est exposée dans la théorie de Deleuze. David Martin-Jones nous rappelle comment Deleuze, dans son analyse des procédés de montage, marquait la distinction entre deux types d'images :

Deleuze drew a distinction between two types of images, that he called the time-image (broadly speaking the cinema of the new waves which experimented with discontinuous narrative time), and the movement-image (broadly-speaking an unbroken, linear narrative, based upon the continuity editing rules established by the Hollywood studio system). (2)

La représentation du temps n'appartiendrait-elle donc (selon la théorie de l'image-temps de Deleuze), qu'à une catégorie exclusive de cinéma, majoritairement européen du néo-réaliste à la nouvelle-vague ou plus généralement ce qui a été désigné comme « cinéma d'auteur », tandis que le mouvement et l'action (spécifiques à l'image-mouvement), seraient relégués à l'autre rive – en l'occurrence, de l'Atlantique, et plus particulièrement à Hollywood ? Nous souhaitons ici introduire cette problématique, afin d'y inscrire notre corpus de films diasporiques de route dans lesquels le mouvement est a priori un aspect essentiel, et tenter ainsi d'entrevoir où se situent ces œuvres dans une perspective deleuzienne.

Suivant la ligne de Deleuze, nous considérons que le cinéma a subi des transformations dues aux effets de la seconde guerre mondiale et aux profondes incertitudes que cette crise a soulevées. Comme l'exprime Deleuze lui-même : « la crise qui a secoué l'image action a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre, et dont certaines étaient sociale, économiques, politiques, morales, et d'autres plus intérieures à l'art » (Cinéma1, 278). C'était effectivement l'époque de l'entrée dans « l'ère du soupçon » au cours de laquelle une nouvelle vague littéraire s'était manifestée avec le nouveau roman.<sup>10</sup> Ainsi, en réaction aux bouleversements politiques, économiques, sociaux et éthiques, la structure du texte, littéraire ou cinématographique, se trouvait affectée. Nous souhaitons cependant élargir l'optique dirigée par Deleuze exclusivement sur la période d'après-guerre et sur l'Europe et la tourner vers d'autres crises, celle engendrée par la situation coloniale et les bouleversements successifs ayant succédé à la décolonisation. Ainsi que le remarque et le résume parfaitement David Martin-Jones : « During times of historical transformation, films often appear that experiment formally with narrative time » (1). Suite à cette observation, il poursuit l'analyse Deleuzienne en sélectionnant pour sa part un corpus d'œuvres dont les deux points communs sont qu'ils réunissent une manipulation du temps narratif et l'utilisation de ces schémas narratifs inhabituels pour examiner les transformations récentes ayant trait à l'identité nationale :

A jumbled, fragmented, multiplied or reversed film narrative then, can be interpreted as an expression of the difficulty of narrating national identity at a time of historical transformation. Such narratives formally demonstrate a nation's

---

<sup>10</sup> En référence au recueil d'essais de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* (1956)

exploration of its own 'national narrative', its examination of the national past, present and/or future in search of causes, and possible alternatives, to its current state of existence. (1)

Si nous partageons l'intérêt de Martin-Jones pour les visions/représentations des transformations en matière d'identité, nous ne le rejoignons que partiellement. Ce n'est pas en effet le caractère strictement « national » de l'identité qui nous intéresse, les cinéastes de notre corpus ainsi que leurs préoccupations étant de nature (au moins) binationale, et par ailleurs, le fait que les questions de constructions identitaires qui nous concernent dépassent largement le stricte cadre de « la nation ». Les films discutés dans nos prochains chapitres ont cependant en commun avec la sélection de Martin-Jones<sup>11</sup> d'envisager et de construire le temps de façon non-linéaire (qualités généralement associées à l'image-temps deleuzienne), tout en déployant stratégiquement ce modèle temporel non-linéaire à l'intérieur même d'une structure plus traditionnelle, caractéristique de l'image-mouvement. Martin-Jones se réfère à ces œuvres en tant que « 'hybrid' (movement-/time-image) films ».<sup>12</sup>

Nous savons que l'un des reproches qui ont été faits à Deleuze est l'abord difficile de ses concepts. De surcroît, le cinéma qui l'intéresse a souvent été considéré comme élitiste.

---

<sup>11</sup> Voir « Select filmography », pp. 238-239 in Martin-Jones (2006)

<sup>12</sup> Martin-Jones ne fait cependant aucune référence à un cinéma « transnational ». De ce fait, l'utilisation de ce terme dans la revue du livre de Martin-Jones faite par Will Higbee peut être trompeuse lorsque ce dernier avance que Martin-Jones « argues for the application of a Deleuzian philosophy of cinema to *transnational* 'hybrid genre' films »(156) ; car si Martin-Jones applique son étude à divers cadres géographiques, ceux-ci sont néanmoins individuellement « nationaux ». L'hybridité dont il s'agit est donc bien, comme nous venons de l'exposer, celle d'une image qui allie temps et mouvement, chaque film étant envisagé par ailleurs dans un contexte de cinéma « national ».

Dans sa démarche, Martin-Jones s'attache à démontrer qu'il existe un cinéma « populaire » qui problématise la dichotomie avancée par Deleuze, point sur lequel nous le rejoindrons, en retenant aussi la conceptualisation d'une image hybride temps-mouvement. Martin-Jones ne fait cependant dans son livre aucune référence au chronotope ou à Bakhtine, tandis que ce dernier constituera une sorte de fil rouge dans notre analyse de films dans lesquels le temps et le mouvement se conjuguent et bouleversent l'unité linéaire traditionnelle en ayant recours à des discours narratifs parallèles ou fragmentés. Avec l'aide de Bakhtine, nous verrons également comment ce chevauchement est par ailleurs intimement lié aux représentations de l'espace.

Notre interrogation concernant la dichotomie mouvement/temps proposée par Deleuze se prolongera sous l'éclairage de l'étude précitée de Laura U. Marks. En soumettant à la théorie deleuzienne la notion fondamentale de corporéité (embodiment) - phénomène physique et physiologique essentiel à la réactivation de la mémoire - l'auteure ne problématise-t-elle pas elle aussi à sa façon le binarisme artificiel, arbitraire, qui opposerait l'image-temps à l'image-mouvement? La suppression des liens sensori-moteurs qui permettraient selon Deleuze le passage à l'image-temps n'est-elle pas paradoxale lorsque l'on s'attache aux qualités multi-sensorielles de l'image? Si elle suggère pourtant que « Deleuze's theory of time-image cinema permits a discussion of the multisensory quality of cinema » (xiv), il semble qu'au-delà des références communes à Bergson qui sont le point de départ des ouvrages Cinéma 1 et Cinéma 2, Marks s'appuie souvent sur des concepts présents dans les autres œuvres de Deleuze, ou dans celles qu'il a écrites en tandem avec Félix Guattari (concept de *littérature mineure* par exemple, ou *d'espaces lisse ou strié*). En effet, tout en annonçant - à propos de son propre ouvrage *The*

*Skin of the Film* - que le travail de Gilles Deleuze est pour elle un support directionnel essentiel, Marks se démarque par exemple en distinguant clairement son corpus de celui de Deleuze . Elle précise ainsi que sa théorie de représentation « auratic, embodied, and mimetic » autour d'un cinéma qui favorise l'« haptique », le tactile plutôt que l'optique ou le purement visuel, « is not wholly applicable to works *in the individualistic tradition of avant-garde cinema*<sup>13</sup> »(xiii). Marks observe que l'une des caractéristiques du cinéma interculturel par rapport à d'autres formes expérimentales est par contre « that it stresses the social character of embodied experience : the body is a source not just of individual but of cultural memory »(xiii).

Pour conclure ce chapitre, nous proposons d'écouter Deleuze qui décrit le passage vers l'image-temps comme inéluctable, concordant avec l'épuisement de la méta-narrative du modernisme et du progrès :

L'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections, dont le cinéma s'est nourri jusqu'alors. Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement.

Tombent les illusions les plus « saines ». Ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref, les liens sensori-moteurs qui faisaient l'image-action.[...]En premier lieu, l'image ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive.[...] En second lieu, ce qui a cassé, c'est la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeait les

---

<sup>13</sup> C'est moi qui souligne

évènements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espace.[...] En troisième lieu, ce qui a remplacé l'action ou la situation sensorimotrice, c'est la promenade, la balade[... qui]se fait par nécessité, intérieure ou extérieure, par besoin de fuite. Mais maintenant, elle perd l'aspect initiatique [...] qu'elle conservait malgré tout dans le voyage beat (*Easy Rider*, de Dennis Hopper et Peter Fonda). (279-80)

Si le film de route diasporique franco-maghrébin ne renie pas cet aspect initiatique et réaffirme la métaphore épistémologique du voyage, les implications de cette métaphore sont néanmoins variables, selon les itinéraires. Nous verrons aussi, dans nos trois prochains chapitres, que les cinéastes à l'étude ne cherchent pas à rétablir « la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeaient les évènements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espace », mais au contraire à mettre en images ces disjonctions.

## CHAPITRE 3

### **Vers une nouvelle architecture spatiale et identitaire : *Inch'Allah Dimanche* de Yamina Benguigui**

« *Tout concept a une histoire.[...] Mais  
d'autre part,  
un concept a un devenir.* »

G. Deleuze, F. Guattari  
*Qu'est-ce que la philosophie ?* (23)

Il y a plus de 35 ans déjà, faisant référence aux observations de Claude Lévi-Strauss sur une tribu primitive, Edward Saïd utilisait le concept d' « imaginative geography ». Dans son ouvrage *Orientalism*, il problématisait la conclusion de l'anthropologue qui avait noté que le fait que la tribu assigne systématiquement une place, une fonction et une signification à chaque espèce végétale au sein de son environnement, est signe que l'esprit humain a besoin d'ordre. Lévi-Strauss affirmait qu'afin de faire régner cet ordre, l'esprit procède par discrimination, plaçant chaque objet dans un lieu précis, lui assignant une identité et un rôle spécifique dans cet environnement. Edward Saïd nuance alors cette affirmation « scientifique », en observant:

This kind of rudimentary classification has a logic to it, but the rules of the logic by which a green fern in one society is a symbol of grace and in another is considered maleficent are neither predictably rational nor universal. *There is always a measure of the purely arbitrary in the way the distinctions between things are seen.* (53)

La vision purement structuraliste du monde qui repose sur le système différentiel du langage tel que l'a théorisé Saussure soumet l'humanité à cette même logique interne.

C'est sur ce modèle linguistique que Lacan s'appuie pour situer notre accès à l'ordre social. L'acquisition du langage, qui conditionne l'entrée dans l'ordre symbolique, apprend au sujet à se situer en relation à lui-même et aux autres et le lie inexorablement aux structures idéologiques de sa société. Althusser reprend cet argument, et pour tenter de comprendre la manière dont fonctionne l'idéologie il propose une analogie avec la « réalité » telle que la définit Lacan, c'est à dire la conception du monde tel qu'on le construit suite à notre entrée dans l'ordre symbolique, conception donc médiatisée par le langage. L'idéologie étant définie par une structure binaire renforce une perception manichéenne du monde, ainsi qu'en témoigne l'usage de stéréotypes qu'elle met à son service. Particulièrement significative ici, est la notion supplémentaire d' « abject » que Julia Kristeva insère dans un schéma de développement psychosexuel lacanien. L'abject pour Kristeva est une menace de renvoi à ce qui représente le chaos. [it has to do with] "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules" (*Powers of Horror* 4). Une question que pose Mireille Rosello dans *Declining the stereotype : Ethnicity and Representation in French Culture* (1998), restera présente en filigrane dans notre argumentation : « What kind of mental, intellectual, social and literary activities can I deploy in the face of stereotypes ? » (*Declining* 13). Rosello avance que « the desire to oppose stereotypes as meaningful statements is a self-defeating attempt. To declare them wrong, false, to attack them as untruths that, presumably, we could hope to replace by a better or more accurate description of the stereotyped community, will never work ». (13) Cette observation rejoint très justement l'idée de Bouveresse, Wittgenstein, Zerilli et Euben, selon laquelle le mythe est installé au cœur d'un système de représentation qui *résiste à l'argumentation*, à cause du désir profondément humain de donner du sens au monde. De ce fait, on ne peut

combattre une mythologie par la rigueur de la logique, ou en apportant des preuves irréductibles. Ce désir d'une certaine « réalité » (entrevue dans le miroir lacanien), est inéluctablement connecté à l'idéologie et il est inscrit dans le langage. De plus, comme le soutient Rosello en faisant écho à Bhabha (1994) : « A list, like a stereotype, counts on the hypnotic power of repetition. It hopes that each repetition will confirm its incantatory charm » (*Declining* 44). L'imaginaire et le symbolique ne sont pas des phases à proprement dit successives, mais demeurent, pour Lacan, en interaction constante, ce canal constituant une réserve idéologique inépuisable.

C'est ainsi que, malgré une large acceptation de la vague créative interculturelle, entre autres en matière de musiques monde et de cuisines dites « fusion », le débat sur l'identité nationale continue aujourd'hui de polariser la société française, fût-ce en toile de fond ou lors de crises propres à motiver l'éruption de spasmes protectionnistes. Tandis que des voix s'élèvent pour prôner un idéal de cohabitation, d'autres, portées par un infatigable élan nationaliste, s'attachent à objectiver et figer le concept d'identité individuelle ou nationale, leur géométrie hexagonale mentale n'ayant cessé depuis plus d'un demi-siècle de résister à l'influx migratoire postcolonial. Il apparaît en vérité que les divers mythes, autour desquels se sont construites et radicalisées par le passé les consciences individuelles et collectives, demeurent aujourd'hui les principaux responsables d'antagonismes toujours vivaces, perpétuant la légitimité de frontières érigées historiquement, politiquement, socialement et symboliquement. Ces frontières qui s'imposent à notre imaginaire essentialisent l'altérité en l'inscrivant dans un rapport « naturellement » hiérarchique. Le mythe qui entoure l'ex-colonisé comme l'ex-colonisateur, ainsi que le mythe de la Nation que remet en question Anderson, s'associent en France au mythe républicain pour justifier

l'exclusion de certains, en stigmatisant, voire criminalisant, toute faillite d'assimilation sans reconnaître la part d'arbitraire d'une telle attente.

Or, comme le rappelle Abdelkader Benali faisant d'ailleurs ainsi écho à Benedict Anderson, cet imaginaire qui polarise diverses cultures a été largement véhiculé depuis la période coloniale par les arts plastiques, la littérature et le cinéma: « Le cinéma colonial français est l'un de ces lieux du discours ayant participé de manière active à la cristallisation de l'aventure coloniale en terme d'imagerie et de mythes, impliquant aussi bien les colonisateurs que les colonisés » (16).

Du discours colonial, qui au nom d'une « mission civilisatrice », a positionné et maintenu le colonisé dans une position subalterne, subsiste une vision binaire de l'histoire humaine qui justifie encore aujourd'hui les hiérarchies et cloisonnements par communautés. La société diverse qui peuple l'espace français de l'ancienne Métropole doit pourtant parvenir à se ré-imaginer et à se redéfinir malgré la couverture médiatique des « problèmes » liés aux banlieues qui tend par la peur à légitimer l'exclusion et à exacerber les symptômes d'une crise identitaire. Mireille Rosello résume parfaitement ici un processus qui, à moins d'efforts concertés, reproduira indéfiniment la même histoire :

The violence of some historical contexts makes any *initial* encounter with another subject almost impossible. No first encounter can ever take place when history, language, religion, and culture exert such pressures upon the protagonists of the encounter that their desire to speak or be silent is trapped by preexisting, prewritten dialogues and scenarios. (*France and the Maghreb* 1)

C'est pourquoi elle propose: [U]n imaginaire de « l'encontre » susceptible de faire advenir un espace nouveau. Elle ajoute que cette « France-Maghreb » est « à chercher du côté de nouveaux protocoles de coexistence et de cohabitation ou de fréquentage, dans des modèles d'interaction »<sup>1</sup> plutôt que dans des théories identitaires.

De même que le cinéma et la littérature ont largement contribué à créer l'imaginaire colonial en construisant, tout en prétendant « reproduire » l'espace, les textes d'aujourd'hui ne peuvent-ils pas créer - à leur tour - un nouvel imaginaire francophone, en dessinant les possibles d'un nouvel espace discursif transnational ? C'est certainement cette possibilité que nous fait entrevoir Jeanne Garane dans son introduction à *Discursive Geographies*, en affirmant:

Place, space and even geography are textual constructs that produce, rather than simply re-produce space and place [...] literary and filmic texts can at once inscribe and produce place and space, and thereby participate in a form of geographic/cartographic discourse. (10)

Avec Gaston Bachelard, nous avons déjà appris, ainsi que nous le rappelle Michel Foucault : « que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide » (3). Ce dernier, souligne que *La Poétique de l'espace* est une analyse fondamentale pour la réflexion contemporaine. Précisant que le texte de Bachelard concerne surtout « l'espace du dedans », il se propose alors dans *Hétérotopies* de « parler de l'espace du dehors » (3) et il nous invite à une « désacralisation pratique de l'espace », une remise en question de frontières et « d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique

---

<sup>1</sup> *Encontres Méditerranéennes* (2006) est la version française de *France and the Maghreb : Performative Encounters* (2005)

n'ont pas encore osé porter atteinte, des oppositions que nous admettons comme toutes données » (2). Quant au concept d'identité, Julie Codell, dans une anthologie intitulée *Genre, Race, and World Cinema* en résume ainsi l'évolution :

Identities' once presumed biological « naturalness » has given way under poststructuralist analyses that have recognized identities as transient, political, social, and historical, subject to cultural changes and historical circumstances, and not natural or transcendent in any way. (2)

La critique de l'universalisme entreprise par Saïd a contribué à l'émergence de nouveaux schémas de pensée dans lesquels interviennent de plus en plus les notions de métissage et d'hybridité culturelle, concepts eux-même en flux et en devenir(s). Stuart Hall a insisté sur le fait que l'identité n'est pas « as transparent or unproblematic as we think », nous invitant à problématiser le caractère autoritaire et authentique d'une référence à l'identité culturelle. L'expérience diasporique n'est donc elle-même en aucun cas monolithique ou réifiable. On ne peut la définir simplement en termes d'essence ou de pureté car, ainsi que le soutient Hall, ce qui importe est de reconnaître qu'elle est nécessairement hétérogène et diverse : « The diaspora experience » se définit pour lui « by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference ; by hybridity » (*Cultural Identity* 235).

Ne peut-on alors avancer que de nouvelles représentations filmiques, mettant différemment en relief le brassage et les interactions issus des mouvements migratoires successifs, permettent à chacun - allégé du poids des préjugés - de s'interroger sur certaines divisions identitaires et spatiales, voire de construire un nouvel imaginaire ? C'est une tâche à laquelle se sont engagés divers cinéastes franco-maghrébins, en inventant de nouvelles

représentations de l'espace postcolonial partagé, visant ainsi à contrecarrer le mouvement nationaliste et protectionniste qui tend à objectiver, réifier et figer l'idée que l'on se fait de l'identité. Parmi eux, nous étudierons le travail de Yamina Benguigui qui, afin d'ébranler les mythes existants et suivant les propos de Rosello, nous fait partager son « imaginaire de l'encontre » en énonçant de nouveaux discours « qui se refusent à reproduire les deux camps que représentaient deux pays déchirés par une guerre de colonisation » (*Encontres* 12).

La filmographie de Benguigui comporte plusieurs documentaires, dont le plus célèbre et le plus étudié *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin*, a constitué une étape fondatrice dans le projet de la cinéaste, en tant qu'œuvre à l'intersection de la mémoire publique et personnelle. Le passage à la fiction lui a permis de mettre en scène une héroïne maghrébine. Par ailleurs, si le « sujet immigré » était resté longtemps invisible dans le cinéma français<sup>2</sup>, la vague de films « beurs » et surtout « de banlieue », apparue sur les écrans dans les années 80 et 90s, s'est avant tout concentrée sur les « problèmes » des jeunes issus de l'immigration, et des oppositions qu'ils rencontrent : ce sont généralement des protagonistes masculins, dans les périphéries urbaines. Comme nous le montre son long métrage *Inch' Allah Dimanche*, l'originalité de Benguigui était de proposer au contraire un regard de femme sur une autre femme, dans une sorte de mélodrame historique mettant en scène une jeune mère algérienne qui, suite à la politique de regroupement familial instituée en 1974, immigre en France. L'intégration de ce film dans notre corpus de « road movies » nous semble tout à fait pertinente, dans le sens où le voyage de Zouina s'effectue à divers niveaux particulièrement

---

<sup>2</sup> *Elise ou la vraie vie* (1970) de Michel Drach, tiré du roman de Claire Etcherelli (1967), fait figure d'exception.

révélateurs. Nous n'assistons pas à un mouvement continu et linéaire entre point de départ et destination, mais à un enchaînement d'épisodes symptomatiques de la crise identitaire vécue par l'héroïne. Si nous proposons le « road movie » comme critère d'analyse et concept organisateur, c'est que le film de Benguigui illustre parfaitement le propos de Laderman selon lequel la force du genre est d'utiliser le voyage comme moyen de critique culturelle, outrepassant pour cela les limites de la familiarité et du consensus. La crise identitaire de Zouina correspond en effet plus largement à une crise nationale et transnationale postcoloniale, et le recours à des procédés formels en accord avec l'image-temps de Deleuze supporte et souligne cette thèse.

La première image du film est un panneau didactique, retour en arrière rappelant les circonstances économiques ayant motivé le recrutement massif de travailleurs étrangers (une main-d'œuvre exclusivement masculine) au lendemain de la seconde guerre mondiale. L'intrigue elle-même se situe 20 ans plus tard, en 1974, lorsqu'au crépuscule des « trente glorieuses », sous la présidence de Giscard d'Estaing, l'immigration de travailleurs fut suspendue et les femmes et les enfants de ceux qui étaient déjà installés en France furent invités à les y rejoindre. Si le caractère autobiographique d'*Inch'Allah Dimanche* est reconnu, l'héroïne Zouina étant un hommage à la propre mère de l'auteur, c'est naturellement aussi l'expérience de nombreuses mères, ayant vécu et souvent subi l'immigration, qui est ainsi révélée à travers ce film. Comme l'a remarqué Denise Brahimi, les dimensions affective et intellectuelle se conjuguent dans ce projet qui allie la dimension historique auparavant occultée, à la créativité de l'expérience personnelle. C'est le plus souvent sur le ton de la comédie italienne que Benguigui choisit de s'attaquer aux mythes en s'en emparant pour les subvertir, le mélange de comédie et de gravité étant le mieux à même selon elle, de générer

l'émotion. Elle n'hésite cependant pas à avoir recours aussi au mélodrame, à l'allégorie et au style onirique. Comme nous l'avons mentionné plus haut, une des caractéristiques du cinéma diasporique, dont fait partie la filmographie de Benguigui, est de ne pas se cantonner à un « genre » spécifique, un choix artistique qui rejoint le refus d'autres types de cloisonnement chez la cinéaste.

Ce chapitre vise à dégager le traitement des notions d'espace, de frontières, d'appartenance, d'identité et de « chez soi » telles qu'elles sont problématisées dans le long métrage *Inch' Allah dimanche*. Benguigui s'y attaque à une cartographie mentale monolithique et anachronique de la France postcoloniale, laissant émerger de nouvelles perspectives et élargissant le débat de manière à transcender la polarisation entre « imagined communities ». En combinant son projet à la fois historiographique, politique, social et esthétique, la cinéaste engage une nouvelle forme de dialectique, propre à encourager de nouveaux dialogues entre la France, le Maghreb, et une audience cinéphile diverse et variée. Nous examinerons comment les identités et subjectivités sont construites dans ce film afin de déstabiliser les représentations stéréotypées de « l'autre », et dégagerons quelques stratégies formelles qui permettent à la cinéaste et à ses protagonistes de renégocier l'espace, sans pour autant rejouer les anciennes dichotomies en les inversant. Les axes de réflexion et questions principales qui guideront notre analyse seront les suivants: Dans quel espace se situe aujourd'hui la femme maghrébine en France, et comment construit-elle son identité ? Quel est le rôle des femmes dans leur rapport à la dichotomie spatiale instituée par les pouvoirs dominants, polarisateurs des sexes ou/et des ethnies ? Y opposent-elles un contre-pouvoir, ou se veulent-elles gardiennes de la « tradition » ? Comment les divisions sont-elles évoquées dans les récits filmiques, non

seulement par l'image, mais aussi grâce à la bande son qui comprend les choix linguistiques et langagiers, ainsi que les silences, les thèmes et variations musicales?<sup>3</sup>

Benguigui propose un type de discours dialogique : en exposant tout d'abord le statu quo qui conditionne la relation conflictuelle entre les deux « communautés », elle initie ensuite – ainsi que Rosello le suggère – de « nouveaux protocoles » dans le but de bifurquer à l'écart de « prewritten scenarios », et de ne pas répéter la même histoire. En exhumant des fragments fossilisés de mémoires collectives et individuelles, Benguigui nous offre le choix de nouvelles lectures d'archives. Les rencontres qu'elle initie sont du type de celles que Rosello nomme *performative encounters*, « a type of encounter that coincides with the creation of new subject-positions rather than treating preexisting (pre-imagined) identities as the reason for, and justification of, the protocol of encounter - whether it is one of violence or trust, respect or hostility » (*France and the Maghreb* 1)

Toute rencontre présuppose un lieu, un espace à partager pour un temps plus ou moins prolongé. En effectuant des lectures approfondies de quelques scènes du film, nous soutiendrons qu'à travers le traitement de l'espace, tel que le propose Benguigui, celui-ci devient en quelque sorte lui-même un personnage, remplissant une fonction narrative à part entière, une métaphore aidant à repositionner ou « reterritorialiser » sa protagoniste femme, française, musulmane et maghrébine, dans un discours géopoétique. Hamid Naficy, dans *An Accented Cinema*, observe en ce sens: « Many accented films emphasize territoriality, rootlessness, and geography. Because they are deterritorialized, these films

---

<sup>3</sup> Bien que Benguigui ait soin d'évoquer le contexte social des années 70s et l'essor du féminisme - le personnage de Nicole, l'intervention de Mérie Grégoire, ou la mention du titre de l'ouvrage de De Beauvoir, *le deuxième sexe*, étant particulièrement pertinents, nous ne poserons pas ici la problématique d'un éventuel féminisme à caractère international, cet autre débat étant trop vaste par lui-même (voir entre autres Françoise Lionnet).

are deeply concerned with territory and territoriality » (5). En choisissant d'analyser l'espace, et comment l'espace peut « signifier », nous souhaitons démontrer que dans les récits de voyages de l'immigration, le cinéma diasporique fait des lieux de transition des sites privilégiés de « représentation du monde », ces sites permettant de traduire esthétiquement le cheminement et la lutte propres au questionnement identitaire. Comme l'affirme encore Naficy : « Deterritorializing and reterritorializing journeys take a number of forms, and [contemporary immigrants] cross many borders – not only physical and geographic but also psychological, metaphorical, social, and cultural borders » (*An Accented Cinema* 222). Les traversées de territoires et les franchissements de frontières qui ponctuent ces mouvements impliquent naturellement des tensions, nécessitant de repenser l'espace en tant que construction sociopolitique et culturelle en mouvement. Comme le souligne Foucault en problématisant une anthropologie en vase clos et faisant ainsi écho aux remarques précitées de Saïd :

Nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. (3)

Avec l'historicité de l'*espace* comme fil conducteur, nous essayerons de structurer notre analyse en attribuant des critères particuliers aux diverses manifestations, ou « représentations » de l'espace postcolonial partagé en France. Stuart Hall, dans son ouvrage éclairant et passionnant *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), problématisé la nature de la « représentation », et la part essentielle qu'elle occupe

dans le domaine des études culturelles. La culture ne doit plus être considérée simplement comme un éventail d'objets culturels « a set of *things* » mais plutôt comme un processus dialectique dans lequel le sens est produit et échangé entre les membres d'une société ou d'un groupe, ce que Hall désigne comme « a process, a set of practices », « the giving and taking of meaning » (xviii). En demandant : « How do you represent the world « meaningfully » to other people ? » (15), Hall soulève la difficulté à créer un langage intelligible pour tous, et dans le cas qui nous concerne il s'agit plus précisément du langage cinématographique. Le sens ne peut être généré en effet que si les spectateurs partagent une même carte conceptuelle, celle d'une culture commune, et l'on peut alors s'attendre à ce qu'ils dérivent du langage de communication (langage au sens large, qu'il soit écriture, peinture, film etc.) des significations semblables. Comment le sens est-il cependant produit et comment circule-t-il entre « différentes » cultures ? Hall souligne que:

It is participants in a culture who give meaning to people, objects and events. Things “in themselves” rarely, if ever, have any one, single, fixed and unchanging meaning. [...] It is by our use of things, and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we *give them meaning*. (xix)

Une autre question essentielle dans notre propos, est de savoir qui représente qui ? Grâce à l'émergence d'un cinéma postcolonial, les ex-colonisés pouvaient enfin, il y a un demi-siècle, intervenir subjectivement dans un nouveau système de représentation qui leur était propre. Ces œuvres culturelles essentielles, associées au *third cinema*, ont néanmoins été

considérées principalement dans/pour leur forme allégorique.<sup>4</sup> Ceci n'est cependant pas notre propos, et plutôt que d'adhérer à la thèse de Jameson qui tendrait à essentialiser et fixer les œuvres cinématographiques d'auteurs postcoloniaux en limitant ainsi leur lecture, nous préférons, comme Aijaz Ahmad (« Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory' », 1986), dépasser la dichotomie entre « first » et « third cinema ». Dans notre étude d'un film diasporique contemporain dont l'action se situe néanmoins il y a une quarantaine d'années, nous excluons ici l'hypothèse de l'allégorie nationale univoque.

Avant d'aborder notre analyse, nous proposons tout d'abord ici un bref résumé de l'intrigue : Au milieu des années 70s, une jeune Algérienne, Zouina, accompagnée de ses trois enfants, est brusquement transplantée à Saint Quentin dans le Nord de la France, où elle retrouve son mari Ahmed qui l'accueille plutôt froidement. Elle est chaperonnée par une belle-mère acariâtre et tyrannique, Aïcha, qui surveille, menace et ordonne. Leur maison est située entre celle de Nicole, une sympathique féministe, et de l'autre côté, celle de Monsieur et Madame Donze, caricature du couple « beauf » style « Bidochon ». L'intrigue se déroule sur trois semaines, pendant lesquelles Zouina attend patiemment chaque dimanche, jour où ses « geôliers » partent à la campagne en quête d'un mouton pour la fête de l'Aïd. Elle s'échappe alors pour tenter de rencontrer une autre femme algérienne, une certaine Madame Bouira dont elle a appris l'existence, sûre de s'en faire une amie. Mais c'est d'abord Mme Manant, veuve d'un colonel tué à la fin de la guerre d'Algérie, que sa première escapade l'amènera à rencontrer. Durant le reste de la semaine, Zouina cherche sa place

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'essai de Fredric Jameson, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capital ».

dans sa nouvelle vie, malgré les obstacles plantés à tour de rôle par sa belle mère et par Mme Donze la voisine.

### ***Le passage***

Dans la scène d'ouverture, une caméra libre nous transporte en plongée au sein d'une file de voyageurs anonymes, nous faisant découvrir en gros plan des pieds poussant des valises, et des mains présentant des passeports qu'un douanier poste avec efficacité. Le style intime de cinéma 35 mm nous positionne comme témoins privilégiés et invisibles de cette scène, notre perspective restant cependant aussi limitée que celle des autres voyageurs dont nous pourrions être, plutôt que celle d'un observateur omniscient. L'objectif s'attarde alors sur le visage de Zouina, puis, par un plan rapproché, sur sa fille nonchalamment appuyée sur le bureau du fonctionnaire, qui l'invite promptement à reculer. Demandant à qui sont les enfants, le douanier reçoit une réponse immédiate d'Aïcha qui lui annonce en arabe, l'air défiant, que ce sont les enfants *de son fils*. Désignant Zouina de la tête, le douanier reprend alors : « et elle ? », ce à quoi Aïcha rétorque aussitôt : « la femme de mon fils ». Ainsi sont donc identifiés et objectivés la jeune femme et ses trois enfants qui, pour leur part, bien que la caméra s'attarde successivement en gros plan sur chacun d'eux, restent muets pendant cet échange.

Au cours de cette première scène, l'espace et ses limites s'imposent de façon insistante. A plusieurs reprises, le cadrage met en évidence – coupant en deux l'image – la barrière blanche derrière laquelle la foule se presse, chaque franchissement d'individu étant anticipé par un coup de tampon sonore, administré par le douanier qui occupe le reste du cadre. La composition en plans rapprochés et fragmentaires, ainsi que l'imposition des lignes verticales et horizontales des limites officielles donnent un sentiment de

claustrophobie. Le passage méthodiquement contrôlé se déroule comme au travers d'un entonnoir. L'évocation de la claustrophobie et de l'agoraphobie font, ainsi que le souligne Naficy, partie des composantes du cinéma diasporique de l'exil. Ajoutons qu'au-delà de la frontière évidente entre deux territoires séparés administrativement, une dimension spatio-temporelle s'impose parallèlement, signalant un « avant » et un « après » le passage en douane.

Un plan inversé nous fait maintenant découvrir l'embarquement à bord du ferry. Mais alors que les passagers, dont Zouina, s'acheminent un à un sur la passerelle, un cri en arabe retentit, déchirant l'ordre jusque là respecté, ainsi traduit au bas de l'écran : « Zouina, ma petite fille ! » Le plan s'inverse de nouveau, et l'on découvre que c'est de derrière une haute grille noire que parviennent les hurlements. La djellaba blanche que porte la femme contraste aveuglément avec la grille, au travers de laquelle elle étend et agite les bras. Dans le chaos de cette scène d'exode, Zouina est déchirée entre les supplications de sa mère qu'elle « abandonne » et le chantage d'Aïcha, amplement nourri des raisonnements de ses sœurs/cousines qui la poussent à retourner vers ses enfants plantés sur la passerelle d'embarquement.



Figure 3.1 Le chaos du départ

La nature « maïeutique » douloureuse de cette scène s'intensifie alors que la jeune femme tente de reprendre son itinéraire à contre courant. Le chaos de ce mélodrame ne cesse que lorsqu'Amina, la fille aînée de Zouina, se jette dans les bras de la jeune femme alors que celle-ci, en pleurs, remonte enfin la passerelle, signalant l'irréversibilité de ce passage. C'est à ce même moment que la bande son extra diégétique intervient, la voix du chanteur Kabyle Idir s'élevant dans une mélodie à la fois nostalgique et apaisante alors que Le Zeralda lâche ses amarres et quitte le quai. La qualité allégorique de la scène est renforcée par un jeu de champ /contre-champ, qui nous donne à contempler alternativement deux perspectives : celle de ceux qui restent, et celle des passagers appuyés aux rambardes du ferry, de plus en plus petits, regardant la ville qui s'éloigne. Contrairement aux images fragmentées du début dans le style d'une vidéo amateur capturée par un passager clandestin, c'est un plan panoramique circulaire qui nous fait découvrir la ville blanche, la mère patrie un peu plus distante à chaque alternance de prise.



Figure 3.2 Le Zeralda quitte Algiers

L'expérience individuelle se fond dans celle d'une communauté entière. Transcendant le drame personnel, la perspective peut suggérer un ailleurs possible. La lumière est chaude, le blanc et le doré dominant et la surface de l'eau est paisible et cuivrée. Enfin, le titre du film, *Inch'Allah Dimanche*, apparaît sur un fond de ciel noir qui se déchire à un endroit, comme si quelque révélation devait pouvoir s'y produire, en allégeant peut-être l'incertitude plombée de l'avenir.

Nous ne verrons pas d'images de la traversée de la méditerranée. Mouvement et temps disparaissent dans la collure entre la séquence ci-dessus et la suivante, mais la structure diégétique du film est maintenue grâce au procédé narratif traditionnel de l'ellipse, tel que le permet le montage en offrant une « image indirecte du temps » et donc subjective. (Deleuze, *Cinéma 1* 47). La cohérence spatio-temporelle est soulignée par la pendule de la gare, qui nous accueille à l'ouverture du plan suivant.

***Espaces liminaux et espaces mobiles.***

*For exilic transnationals,  
some of their key moments of border crossing occur  
in certain empirical border spaces that are cathected with affect,  
such as airports, seaports, and railway stations  
and which act as portals  
to other places and times.*

(Naficy 257)



Figure 3.3A Le quai de la gare

Suite à cette ellipse diégétique, les quatre protagonistes sont donc maintenant réunis sur un banc, au centre d'un grand angle, à distance, en une petite grappe frigorifiée sur le quai de la gare de Saint-Quentin qui, comme le port d'Algers, « acts as a portal », faisant écho aux mots de Naficy précités. La caméra s'attarde sur ce nouvel espace liminal, en camaïeux de gris et de bruns, qui contrastent fort avec les tons de l'espace précédent quitté la veille. Un cadrage insistant sur la pendule et le nom de la gare, en contre plongée, semble vouloir traduire de manière impérative la réalité du lieu et de l'heure, tandis que jusqu'ici, la musique extra diégétique tel un cordon ombilical soutenant Zouina tout au long

du voyage n'a pas cessé. Image et son se jouent ainsi de l'espace et du temps, les disjonctions soulignant l'expérience de déterritorialisation imposée à l'héroïne. Autour, la gare semble déserte, et les enfants tentent de se réchauffer sur les genoux de leur mère, alors que tous jettent des regards anxieux en dehors de l'écran.



Figure 3.3B Le quai de la gare

A droite du cadre, un autre panneau de signalisation est ancré à un robuste pilier métallique. La partie supérieure indique que l'espace est réservé aux taxis, et au-dessous, la mention « stationnement gênant », est illustrée par l'image d'un véhicule transporté en fourrière, un air de menace émanant, non sans ironie, de l'ensemble. Cependant, un cadrage rapproché en contre plongée se fixe soudain sur le sourire triomphant d'Aïcha annonçant implicitement l'arrivée de son fils, Zouina étant pour sa part invisible si ce n'est pour un fragment de foulard que l'on reconnaît être le sien, en bordure du cadre. Bien que l'on s'attende alors à découvrir en contre-champ le visage de l'homme, c'est le regard subjectif de Zouina qui intercepte la narration.



Figure 3.3C Le quai de la gare

Ce que l'on découvre alors en premier lieu, en gros plan, sont les chaussures noires cirées d'Ahmed qui descend d'une camionnette alors hors champ, à l'exception de la marche qu'il emprunte. La caméra remonte en tilt le corps de l'homme jusqu'à son visage, alors que la voix off de Zouina révèle sa pensée : « j'avais oublié qu'il avait une moustache », laissant deviner le manque d'intimité entre les époux.



Figure 3.4 L'arrivée d'Ahmed

Une fois encore, Benguigui joue avec les genres, le plan sur la chaussure évoquant brièvement le film noir, avant un retour vers la comédie dramatique ou le drame.

Naficy signale que les lieux témoins du voyage de l'immigration ne sont pas uniquement les lieux fixes de transit, comme les ports, gares, hôtels etc. , mais que cette traversée des frontières s'inscrit aussi dans ce qu'il appelle « *mobile spaces* » parmi lesquels il cite les véhicules, et les valises. Symboles de déterritorialisation, ils ont une place prépondérante dans le cinéma « *accented* », dont *Inch' Allah Dimanche* est une fidèle illustration. Naficy note qu'il y a toujours une relation dialectique dans ces films entre l'espace intérieur fermé des véhicules et l'espace ouvert extérieur de la nature et de la nation. Le véhicule est ainsi non seulement un lien d'un lieu géographique à un autre, ou d'un groupe social à un autre, mais représente métaphoriquement le travail de dé/reterritorialisation et de construction identitaire. La séquence suivante, dans laquelle la camionnette roule vers la maison, illustre précisément ce point. Avant d'y venir, précisons que lors des retrouvailles familiales à la gare, émotions et effusions avaient été échangées entre Ahmed et sa mère, pendant que Zouina, muette et presque entièrement invisible derrière eux, faisait rôle de figurante ou de subalterne. Une fois à l'intérieur de la camionnette cependant, l'objectif se concentre longuement sur la jeune femme. A travers la vitre du véhicule dans lequel elle s'est engouffrée avec sa famille, elle découvre un paysage pluvieux, qui défile et disparaît derrière elle. Une relation dialectique entre l'intérieur et l'extérieur est traduite dans les traits de Zouina, qui, de façon à peine perceptible, se modifient pendant ce court voyage. Le profil de son visage en gros plan, cadrée contre la vitre constellée de gouttelettes d'eau, révèle d'abord sa peine ; ses yeux sont clos et la vitre mouillée semble être une synecdoque de son état d'âme. Cependant, alors qu'elle ouvre les

yeux, elle tente puis appuie vers le dehors un regard subjectif, dont l'intensité semble traduire « [her mental] reworkings of notions of traveling, homing, and identity” (*An Accented Cinema* 257), anticipant la possibilité d’une nouvelle naissance. Ce regard adulte, volontaire nous convainc que Zouina refusera d’être victime, Benguigui signifiant déjà ici son projet de contrer le stéréotype de la femme musulmane entièrement soumise à l’ordre patriarcal. Ce n’est qu’à ce moment que s’interrompt la bande musicale extra diégétique, et que se tait la voix du chanteur qui a comme enveloppé l’héroïne depuis le départ du bateau d’Alger. Sa terre natale s’efface et s’évanouit, supplantée ou masquée par une nouvelle réalité.

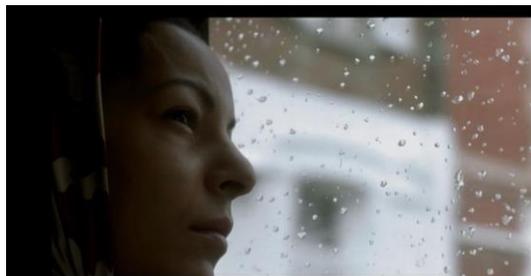


Figure 3.5 Zouina

Arrivée devant la maison, la famille commence à décharger la camionnette, quand apparaît un nouveau véhicule : un autobus local. Un arrêt se situant juste devant le domicile, le bus rythmera régulièrement la journée de Zouina. Beaucoup plus tard, c'est dans ce véhicule qu'elle montera, exprimant par cela un moment plus crucial encore de reconstruction identitaire. Pour lors, cette rencontre initiale motive chez Ahmed un premier geste d'irritation lorsqu'il surprend le regard du chauffeur dirigé vers sa femme, à qui il ordonne immédiatement de rentrer dans la maison. Le déchargement reprend, la caméra balayant horizontalement en gros plan l'activité des mains transportant de nombreuses valises et boîtes en carton. Ces divers conteneurs en rejoindront d'autres, auparavant déjà empilés dans la maison, symboles d'un style de vie précaire, présumé temporaire.



Figure 3.6 Le chauffeur d'autobus



Figure 3.7 La chambre de Zouina

## ***Frontières, ségrégation sexuelle et espace domestique***

*A la porte de la maison qui viendra frapper ?  
Une porte ouverte on entre  
Une porte fermée un anstre  
Le monde bat de l'autre côté de ma porte.*

Pierre Albert-Birot<sup>5</sup>

La réaction d'Ahmed sera perçue différemment par différentes audiences. La scène d'arrivée établit l'incompatibilité entre deux organisations sociales, dichotomie que Benguigui expose au départ, de façon à mieux ouvrir le débat sur cette question. Ahmed, qui a vécu en France en célibataire plusieurs années, se retrouve soudain face à une toute nouvelle situation qu'il n'avait apparemment pas pleinement anticipée. Dans la société maghrébine traditionnelle, le modèle de la famille étendue est la norme, ainsi que la ségrégation de l'espace selon le sexe. Bien qu'Ahmed ait pris soin de préparer l'arrivée de ses enfants en couvrant leurs besoins (il a déjà acheté des vêtements pour eux et des fournitures scolaires), l'arrivée de sa femme en France s'avère pour lui problématique. Jusqu'alors, le phénomène d'acculturation n'avait été pour lui qu'une réalité et un challenge individuel. Il apparaît clairement qu'il avait en outre établi de solides relations homosociales alors qu'il résidait au foyer pour immigrés, ainsi que le montrent ses échanges avec l'ami qu'il nomme « le Polonais ». Il se retrouve soudain face à ses nouvelles responsabilités de « chef de famille », la principale étant d'en conserver l'honneur. Or, tandis qu'en Algérie, les structures sociale et familiale patriarcales facilitaient et permettaient un partage de cette responsabilité, la ségrégation sexuelle y ayant été établie

---

<sup>5</sup> Cité dans *La Poétique de l'espace*, p. 23

depuis des siècles, la tâche lui incombe à présent directement dans sa nouvelle situation. Qu'en est-il de Zouina ? Clifford observe ainsi : « Life for women in diasporic situations can be doubly painful – struggling with the material and spiritual insecurities of exile, with the demands of family and work, and with the claims of old and new patriarchies » (259). Les règles de décence (*hachouma*) sont beaucoup plus difficiles à maintenir dans ce nouvel environnement. Contrairement au schéma familial typique en France de la famille nucléaire où le couple est autonome et dont les liens sont basés sur des rapports affectifs, les fondations de la famille patrilinéaire étendue exclut l'autonomie du couple, et nécessite une organisation collective de la communauté ayant pour base la ségrégation entre sexes. Comme le souligne Camille Lacoste-Dujardin :

In the process of immigration, small families were formed, restricted to a nuclear form of family life which was traditionally proscribed, where the inter-personal relationships are deprived of any recourse to a family group of the same sex. The parents thus find themselves faced with a new relationship, reduced to an unforeseen duality, which is difficult for them to manage in the absence of the nuclear family project. (62)

Zouina tout comme son mari expriment l'un et l'autre – chacun à sa manière – leur besoin de combler un manque de nature socioculturelle, leurs propres normes traditionnelles s'avérant impossibles à respecter. Pour cela, Ahmed oppose avec force en réaction ce que Lacoste-Dujardin nomme « counter-culturation », ou « an attempted enforcement of Maghrebi culture » (66), tandis que Zouina se lancera rapidement dans sa propre entreprise, celle de reconstruire une communauté de « sœurs ». Son ressentiment n'est pas

tant vis à vis des règles de l'*infiçal* (la ségrégation sexuelle) que dû à son manque de contact avec d'autres femmes, puisqu'elle est à présent privée du type d'échanges sociaux et de la solidarité de groupe qui devrait traditionnellement lui être accordés. Il est malheureusement difficile pour Zouina de se lier d'amitié avec Nicole, dont la culture et le mode de vie ont quelque chose de tabou pour sa famille et dont elle pense elle-même tout d'abord devoir se garder.



Figure 3.8A Nicole à la porte



Figure 3.8B Nicole à la porte

L'intrigue du film est alors construite autour de la quête que Zouina entreprend pour trouver une femme de sa propre « communauté ». Trois dimanches de suite, la jeune femme s'échappera de la maison pour essayer de trouver Malika Bouira, une femme algérienne installée dans les environs dont elle a appris l'existence, n'ayant aucun doute de s'en faire aussitôt une amie. Un des motifs principaux dans *Inch'Allah Dimanche* est la tension

constante entre intérieur et extérieur. Paradoxalement, la raison qui est à l'origine de la transgression de Zouina est de pouvoir célébrer la fête religieuse de l'Aïd dans la tradition, qui comprend la pratique d'offrir à ses voisins des gâteaux que l'on a confectionnés<sup>6</sup>. C'est donc en quelque sorte pour respecter la tradition musulmane que Zouina (de façon ironique) s'aventure dans l'espace public qui lui est interdit.

Benguigui s'attache à remettre en question les frontières et le binarisme présumé fixe entre espaces privé et public. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze et Guattari ont souligné la nature protéenne du « concept », et son déplacement vers un *devenir*. A propos de la *consistance* du concept, du « statut de ses composantes », les deux auteurs soutiennent que « chaque composante distincte présente un recouvrement partiel, une zone de voisinage ou un seuil d'indiscernabilité avec une autre » (25). C'est une perspective qu'a à son tour explorée Mohammadbagher Forough, en revisitant la distinction entre public et privé dans un contexte transnational. Une des conclusions de Forough est que l'espace entre un individu en tant que tel, et ce même individu en tant que membre du public, est une « zone de voisinage » dont les limites ne peuvent jamais être fixées une fois pour toutes. Les mouvements diasporiques ont effectivement rendu ces concepts poreux, relatifs, pris dans la mouvance sociale actuelle. En nous invitant à une « désacralisation de l'espace », Michel Foucault donnait lui aussi en exemple d'oppositions admises comme toutes données, celles « entre l'espace privé et l'espace public » et « entre l'espace de la famille et l'espace social », qui sont disait-il « animées encore par une sourde sacralisation » (*Hétérotopies*, 2).

---

<sup>6</sup> En exemple des références intertextuelles qui parcourent son œuvre, Benguigui relate un épisode autobiographique à propos de l'Aïd, dans son livre *Mémoires d'Immigrés* (1997, 182)

Tout au long du film, Benguigui problématise la notion de foyer, domaine traditionnellement féminin, créé et géré par la femme. Paradoxalement, Zouina qui n'a de place qu'en tant que « mère des enfants de son mari » ne peut remplir son « rôle de femme ». Symboliquement, elle ne peut être « gardienne du foyer », Aïcha ayant exigé qu'Ahmed installe un verrou sur le placard à provisions, dont elle seule détient la clé. L'accès au rôle « maîtresse de maison » est de même refusé à Zouina, puisqu'elle ne peut elle-même recevoir des invités et n'est qu'admise à servir celle que s'est « appropriée » sa belle mère. Comme le souligne à propos Rosello, « being at home is being where you can not only eat and drink *but also invite someone to eat, to drink, to chat*. Being at home is where you can be the host, where you can offer hospitality » (*Postcolonial Hospitality* 18)<sup>7</sup>. Pour Zouina, la maison, l'espace « privé », est en fait un espace carcéral, et c'est dans une tension constante avec l'extérieur, que la jeune femme cherchera à « prendre racine ». La filmographie de Benguigui accentue la sensation d'emprisonnement d'une part en cadrant sur des plans fragmentés, suggérant qu'il n'y a pas d'espace où se mouvoir dans ce lieu, pas assez de recul pour tout voir, et d'autre part en insistant sur les limites à l'intérieur même de cette prison, le cloisonnement des pièces soulignant les restrictions imposées à Zouina, y compris « chez elle ». Elle est souvent figée dans l'encadrement d'une porte, ou disparaît à demi derrière un rideau, alors qu'Aïcha s'impose en prenant possession des lieux qu'elle arpente de long en large dès son arrivée. De plus, au lieu de représenter un lieu de refuge, de sécurité, cette maison est l'endroit où Zouina subit les violences verbales d'Aïcha, et physiques de son mari, lorsqu'elle est suspectée ou accusée de transgression.

---

<sup>7</sup> C'est moi qui souligne



Figure 3.9 La ronde d'Aïcha

La jeune femme s'acquitte cependant de nombreuses tâches domestiques qu'elle doit le plus souvent compléter de façon très spécifique et très vite, suivant les ordres d'Aïcha. Cependant, et bien qu'elle ne dise mot, Zouina ne se laisse pas enfermer dans un rôle de Cendrillon et lorsqu'elle est accusée de mal faire son travail, la caméra – attentive au langage de son corps – nous transmet des indices de sa pensée, révélant en elle plus de révolte que de résignation. Aïcha a beau trôner fièrement comme une reine sur sa peau de mouton, un changement de perspective – de contre-plongée en plongée – la réduit sans appel aux termes du discours intérieur de Zouina, inversant clairement les positions de pouvoir.

Un autre paradoxe souligné par Benguigui, vécu par la plupart des immigrants de cette génération et qui ne leur a jamais permis de « s'enraciner », est le fait que leur statut de résident était soi-disant provisoire. Un regard panoramique de Zouina nous a fait découvrir les valises et les cartons qui « meublent » la maison. La caméra s'attardera très souvent sur ces objets, rappels d'une situation transitoire, et donc d'une vie mobile ou déracinée, le but ultime étant implicitement de retourner « au pays », le seul véritable foyer. La nostalgie pour ce *home / heimat* est évoquée à plusieurs reprises, la voix extra-diégétique d'Idir reprenant alors. La mélodie enveloppera l'image de la jeune femme tandis qu'elle sort de

son packaging une photo de sa mère sur laquelle elle pleure, le cadrage laissant deviner derrière elle – punaisées au mur – quelques rares cartes postales d’Algérie, comme de lointains souvenirs que l’on a tenté sans conviction de greffer contre les cloisons de la nouvelle demeure. Dans son étude phénoménologique, Bachelard expose comment la maison, à la fois dans son unité et sa complexité, est un « être privilégié » autour duquel se concentrent et se construisent en s’augmentant en images les valeurs d’intimité de l’espace intérieur. Il pose comme suit ce qu’il considère comme « le problème central » :

A travers les souvenirs de toutes les maisons où nous avons trouvé abri, par delà toutes les maisons que nous avons rêvé d’habiter, peut-on dégager une essence intime et concrète qui soit une justification de la valeur singulière de toutes nos images d’intimité protégée ? (23)

Bachelard décrit cette essence comme un lieu « où se révèle une adhésion [...] native à la fonction première d’habiter », la tâche première du phénoménologue étant selon lui de trouver cette « coquille initiale » (24). Il est important de rappeler que le champ d’examen du philosophe est cependant limité « aux images de *l’espace* heureux ». La tâche se complique d’autant lorsque l’on envisage l’expérience diasporique transculturelle. Si comme le dit Bachelard la maison est « notre coin du monde », « notre premier univers », comment la déterritorialisation peut-elle être vécue par le sujet migrant, et une reterritorialisation est-elle possible ailleurs ? Pour le déterminer – et Bachelard semble lui-même répondre à notre question – il faudrait « dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un ‘coin du monde’ » (24). C’est en ce sens que l’imagination travaille, dans une dialectique infinie où « l’être abrité sensibilise les limites de son abri » (25). La

cinématographie de Benguigui se saisit de l'espace et y inscrit les tensions vécues pas sa protagoniste, pour qui l'espace intérieur perd, en l'occurrence le plus souvent, ses qualités positives de protection et d'intimité. A l'extérieur de la maison, d'autres tensions émergent, mais c'est dans la dialectique même entre ces deux espaces régulés par un système d'autorité qu'elle rejette, que Zouina se réinvente.

***Espace (post)colonial, hospitalité et le monolinguisme de « l'autre »***

*De nos jours[...]le problème de la place ou de l'emplacement  
Se pose pour les hommes en termes de démographie ;[...]  
Ce n'est pas seulement de savoir  
s'il y aura assez de place dans le monde...  
C'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage,  
quel type de stockage, de circulation, de repérage,  
de classement des éléments humains  
Doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation  
pour venir à telle ou telle fin.  
Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous  
sous la forme de relations d'emplacements.*

*Hétérotopies, Foucault*

La maison de briques de Saint Quentin est comme prise en sandwich, flanquée de deux demeures semblables de chaque côté, chacune agrémentée d'un espace jardin en prolongement sur l'arrière. C'est ce qu'une prise de vue omnisciente sur grue, en grand angle, nous révélera bientôt. Monsieur et Madame Donze, couple de retraités « français moyens » vivent d'un côté, et Nicole, jeune célibataire avenante qui travaille à l'usine de produits cosmétiques locale, occupe l'autre côté.



Figure 3.10 La maison de Saint Quentin

La séquence où nous rencontrons le couple Donze fonctionne de manière à représenter le statu quo des relations postcoloniales entre la France et l'Algérie suite à son indépendance. Un plan moyen sur Aïcha la suit alors qu'elle sort par la porte arrière de la maison et effectue quelques pas dans le jardin. A ce plan, succède une coupe en contre-plongée qui nous fait découvrir les visages abasourdis du couple à l'étage, dans le cadre de leur fenêtre fermée, garnie de rideaux de dentelle à demi tirés. La coupe suivante confirme, par un contre-champ en plongée, que les deux « voyeurs » détaillent effectivement Aïcha. Le couple observe, l'air consterné, la nouvelle activité dans la maison voisine, et Madame Donze commente ainsi: « depuis un an qu'il vit tout seul, d'où c'est-y qu'il les sort? la vieille indienne et puis tous ces marmots ? ». Ce regard inquisiteur, inquiet et hostile opère de manière à conceptualiser l'objectification des immigrants maghrébins en France, leur réduction à un rôle subalterne, et offre par là même au spectateur la possibilité de s'interroger sur sa propre perception qu'il peut alors réviser.



Figure 3.11A Les Donze à l'affût



Figure 3.11B Les Donze à l'affût

D'une pirouette ironique, la caméra s'empare alors à son tour du rôle de « voyeur » : En contrepoint de l'attitude suspicieuse de Mme Donze envers ses nouveaux voisins, l'objectif omniscient capture pour nous – à plusieurs reprises – l'image de la femme en « espionne espionnée » cachée inefficacement derrière ses rideaux de dentelle, ou se laissant aller à son obsession favorite : ses projets de concours de jardinage, et exposant sa hantise pathologique de voir ses chances de victoire ruinées à cause de l'intrusion fatale dans la maison voisine. Cette stratégie subversive de représentation adoptée par Benguigui permet de troubler le regard autoritaire de Mme Donze, et bien que Zouina ne dirige pas son propre regard vers la fenêtre de sa voisine, le mouvement de la caméra la délivre implicitement du rôle subalterne à l'intérieur duquel Madame Donze voudrait la contenir.

L'impact de la représentation dans les divers plans de cette mise en scène illustrent la théorie des trois regards de Stuart Hall (*Representation* 314), respectivement celui entre protagonistes, dont l'échange est particulièrement parlant, celui de la caméra (qui favorise ici le point de vue de Zouina) et le regard du spectateur vers l'écran. Pourquoi ce dernier est-il invité à une lecture critique? Nous proposons une analogie avec la théorie de Laura Mulvey, à laquelle la distinction entre masculin et féminin où « the pleasure in looking has been split between active/male and passive/female » (*The Visual and Other Pleasures* 19) serait substituée la distinction ethnique. Dans cette séquence, le rôle de « voyeur » perd son caractère d'exclusivité grâce à la médiatisation des regards.



Figure 3.12A Premier accrochage

La première rencontre face à face entre les deux familles a lieu le jour où Zouina sort dans le jardin, portant un réchaud à gaz de camping sur lequel elle s'apprête à faire bouillir de l'eau pour le café. Mme Donze, depuis son propre jardin, choquée d'une telle audace se met à gesticuler, articulant de façon exagérée: « vous n'avez pas le droit de faire ça ici ». Elle poursuit sur le même mode, dans le but de faire entendre à cette femme qu'elle présuppose être Arabe monolingue, illettrée, et non civilisée, que dans le pays moderne de France, le

café se fait à l'intérieur de la maison. Aïcha, gesticulant à son tour à présent du haut de sa fenêtre ouverte, se met à vociférer en arabe. Y ayant perçu le mot « kawa », Mme Donze, fière de connaître deux mots d'une langue étrangère reprend : « C'est pas la casbah ici... le café... maison ! » En réponse, Aïcha décide aussitôt d'élaborer en français en poursuivant : « Oui c'est la casbah, c'est la casbah de mon fils !... Pas contente ? ». Madame Donze opère ici sur un mode de défense vis à vis de ce qui pour elle représente le chaos, l'« abject » dont parle Kristeva, condition contre laquelle la loi est fragilisée voire impuissante.



Figure 3.12B Premier accrochage

La dispute est enfin interrompue grâce à l'arrivée de Nicole qui, après avoir reproché à Mme Donze son manque de respect envers une personne âgée, se présente à Zouina et la salue en lui tendant la main au dessus de la clôture. Zouina souriante se présente à son tour, prononçant en donnant son nom, son premier mot depuis son départ d'Alger.

Plusieurs séquences du film illustrent comment les règles de l'hospitalité peuvent varier d'une culture à une autre. Bien que le fait de prendre un café soit considéré sans doute universellement comme une occasion de créer ou de maintenir des liens sociaux, Benguigui montre comment cet acte simple et coutumier peut devenir source

d'antagonisme. Ainsi, à part l'importance du lieu où le café devrait être préparé (à l'intérieur de la maison selon Mme Donze), nous sommes confrontés avec Aïcha à la question de *qui* devrait le faire et le servir et à celles de *comment*, *avec qui*, et *où* le boire. Le boire sucré, pour Aïcha, non seulement fait preuve d'un bon goût certain, mais permet de plus à l'hôtesse d'être implicitement reconnue pour sa générosité à offrir une denrée précieuse. Le fait que Nicole préfère boire son café « sans sucre » est presque une offense pour Aïcha, qui visiblement considère inappropriée la réponse de la jeune femme. Il est évident par ailleurs que Nicole aimerait bavarder avec Zouina en prenant ce café, mais Aïcha l'invite expressément à s'asseoir près d'elle sur la peau de mouton qu'elle exhibe fièrement, alors que Zouina est réduite à les servir.

Les tensions entre Mme Donze et Zouina atteignent un jour leur paroxysme et c'est sur un ton de comédie italienne – ou rappelant la scène des vendanges dans un épisode de *I love Lucy*<sup>8</sup> – que la séquence se déroule, le conflit se terminant par une bagarre entre les deux femmes. Lorsqu'il s'agit de défendre son territoire, et d'en imposer les limites, le sens rationnel de Madame Donze est particulièrement affecté, jusqu'à une éclipse totale de cette qualité cartésienne et donc bien française. Ce jour-là, les enfants jouent au ballon, et Mme Donze qui prépare son impeccable jardin pour le concours des maisons fleuries est à bout de nerfs. Elle saisit son coq de jardin en céramique comme une bannière ou un bouclier, et siffle soudain : « Arrêtez ! Vous n'avez pas le droit. Il y a des lois ici ! On n'a pas le droit de jouer au ballon ! », ce qui n'empêchera pas la jolie balle rouge d'atterrir sur une plate-bande. Bien qu'aucun dégât ne soit à déplorer, Madame Donze se met à traiter les enfants d'assassins, d'égorgeurs, puis s'empare du sécateur que tenait son mari, empoigne le ballon

---

<sup>8</sup> *I Love Lucy* était une série télévisée populaire aux Etats-Unis dans les années 50s.

et le déchiquette avant de le jeter à la tête de Zouina. Outrée, celle-ci qui – nous l’avons dit – ne se complait pas dans un rôle de victime, n’hésite pas à se précipiter aussitôt violemment sur sa voisine et à la rouer de coups. Ayant facilement le dessus, Zouina s’empare alors du coq de jardin, et le jette à terre où il se brise. Le volatile gaulois a ici triste mine, symbolisant un retournement évident des relations de pouvoir. En transgressant l’espace de sa voisine qui l’avait agressée pour une futilité, Zouina affirme sa subjectivité sans détour. Plus tard, lorsque les deux femmes seront encouragées à faire la paix en se serrant la main, Zouina confirmera sa position en pinçant sa voisine. La jeune femme souffrira néanmoins temporairement les conséquences de ce combat, sévèrement battue par son mari informé en détail par Aïcha, pour avoir provoqué un tel scandale et transgressé toutes les règles de « la décence ».



Figure 3.13 Le coq gaulois

## ***Poétique et Politique de l'Encontre (Performative Encounters)***

### ***1) Sur les ondes radiophoniques***

L'objectif de Benguigui ne se limite cependant pas à insister sur la polarisation et les incompatibilités entre les deux voisines. Deux séquences, situées à intervalles entre les scènes de dispute verbale et physique déjà décrites, suggèrent des conclusions nettement moins tranchées. Ces deux séquences se situent en intérieur. Nous avons déjà été – à leur insu - introduits chez les Donze dont le mobilier et la décoration méticuleuse contrastent de façon criante avec le spectacle de boîtes et de valises empilées dans la maison voisine. Cependant, malgré la dichotomie évidente entre les deux maisons et les deux cultures, Benguigui nous propose un espace « d'encontre » tel que l'a défini Rosello, par le truchement de programmes radiophoniques. En premier lieu, un plan nous montre Zouina qui écoute attentivement le jeu des mille francs, assise dans sa cuisine. Tandis que la bande son diégétique se déroule sans interruption (la voix de Lucien Jeunesse, le meneur de jeu poursuivant son discours), le plan est alors coupé et l'intérieur des Donze se substitue à celui de Zouina, Mme Donze suivant le programme avec le même intérêt. La bande son diégétique passe organiquement d'un endroit à l'autre de telle manière, que les yeux fermés, on n'aurait pu percevoir ce changement instantané de lieu. Le chronomètre égrène les secondes, alors que la voix de Lucien Jeunesse donne implicitement des indices aux candidats, et les deux femmes écoutent religieusement, alors que la caméra passe subrepticement de l'une à l'autre.

Les deux espaces intérieurs se superposent à nouveau de cette manière, tandis qu'est diffusé le programme de Ménie Grégoire, où celle-ci reçoit des appels d'auditeurs qui

lui demandent des conseils, cherchant à résoudre leurs problèmes en matière de cœur et de relations sexuelles. Cette fois encore, les ondes radio lient les deux femmes dans un même plaisir, l'écoute du programme provoquant simultanément chez chacune d'elles, quoique séparées par un mur, la même pulsion romantique.



Figure 3.14A Mémie Grégoire



Figure 3.14B Mémie Grégoire

Ces deux séquences peuvent aussi fonctionner pour la cinéaste de manière réflexive, soulignant la valeur sociale et les bénéfices possibles de la culture populaire. Benguigui illustre la manière dont les media radiophoniques ou cinématographiques fonctionnent comme un espace liminal virtuel, propre à médiatiser et négocier intérieur et extérieur, public et privé, en un espace hybride d'encounter.

On peut aussi parler d'encounter « linguistique » dans ce film où le français, l'arabe et le berbère se croisent naturellement. Si certains affrontements verbaux tentent de souligner une forme de hiérarchie (telle l'altercation entre Mme Donze et Aïcha) ils sont en fait destinés, par l'ironie, à subvertir ce système de valeurs arbitraire. À cette occasion, Benguigui ne met-elle pas aussi en scène un concept proposé par Ricoeur dans ses essais *Sur la Traduction*. Le philosophe – à propos de la tâche du traducteur – nous invitait alors à considérer le concept attrayant d'*hospitalité linguistique*, désignant une correspondance plus qu'une complète adhésion :

Just as in a narration it is always possible to tell the story in a different way, likewise in translation it is always possible to translate otherwise, without ever hoping to bridge the gap between equivalence and perfect adhesion. Linguistic hospitality, therefore, is the act of inhabiting the word of the Other paralleled by the act of receiving the word of the Other into one's own home, one's own dwelling. (*On Translation* xvi).

## **2) Espaces de deuil et de mémoires**

En contrepoint de l'incident belligérant opposant Mme Donze et Zouina dans leur reconstitution microcosmique simulant symboliquement (quoique dans un registre humoristique) les luttes territoriales de l'histoire coloniale, Benguigui nous propose plus loin, dans un épisode divisé en trois séquences ou volets, de nouvelles perspectives sur la guerre d'Algérie, en faisant intervenir des fantômes du passé. En utilisant une forme esthétique chronotopique intercalaire dans la trame narrative, la cinéaste subvertit le cadre habituel de récit où espace et temps se rejoignent et coïncident pour raconter des « faits » historiques de manière traditionnelle et linéaire. En créant un système de narration fragmenté, polycentrique et dialogique, Benguigui réunit à l'écran des personnages que le temps, l'espace, et les jeux de pouvoirs politiques et médiatiques auraient inexorablement dû tenir à l'écart les uns des autres.

Cet espace d'encontre s'ouvre le premier dimanche lorsque Zouina – profitant de l'absence d'Ahmed et d'Aïcha, eux-mêmes en quête d'un mouton pour l'Aïd – part secrètement à la recherche des Bouira, espérant pouvoir célébrer la fête avec cette famille, et surtout, se faire une amie algérienne. Cependant, la « rue des alouettes » lui échappe, elle s'égare, et arrive dans un cimetière militaire où, désespérée de ne jamais retrouver son chemin, elle fond en larmes. Surgit alors derrière elle Mme Manant, veuve d'un officier français tué en Algérie, qui lui dit de ne pas pleurer car cela fait de la peine aux défunts. La créativité de la trame narrative ouvre un nouveau « protocole » et la possibilité de faire éclater des dichotomies fossilisées dans une apparence d'évidence, en ressuscitant des voix que l'on croyait perdues pour les vivants. Ce type de « *performative encounter* » est aussi

décrit par Rosello dans les termes de « ghostly encounter » : « the story enables not only the dead but also the living to transgress subject-positions that normally prevent the encounter from taking place at all » (*France and the Maghreb* 143). Alors que les femmes dans certains récits sont figures allégoriques d'un pays (comme peut l'être la mère de Zouina), Mme Manant ne symbolise quant à elle aucune nation. Elle souffre du fait que le corps son mari, mort en Algérie, n'a jamais été retrouvé et n'a pas de sépulture, mais lorsque Zouina se dit Algérienne, cela ne provoque aucun rejet de sa part, au contraire. Elles sont deux fragments d'une Histoire commune réunis dans un non-lieu. Augé utilise ce concept « en opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace » (48). Cette essentialisation du « lieu » ne laisse cependant pas la place aux interactions et résultantes des mouvements démographiques croisés, à des destins individuels conditionnés par la guerre algérienne d'indépendance et ses suites. Tel est pourtant notre contexte, et une précision apportée par Augé lors d'un entretien en 2009, est essentielle en ce sens :

However, when reflecting upon the meaning of *travel*, we should consider that this negative definition of the non-place rules out the possibility of adventure. Encounters often take place in *space that is not yet symbolized, which cannot prescribe social relations*;<sup>9</sup> in a non-place the notion of the unknown, the mysterious appears.<sup>10</sup>

En ce sens, le non-lieu devient plus proche de l'hétérotopie foucauldienne, ces « espaces autres », et sans intimer une synonymie des deux concepts, nous relevons ici un espace de

---

<sup>9</sup> C'est moi qui souligne

<sup>10</sup> <http://onthemove.autogrill.com/gen/lieux-non-lieux/news/2009-01-26/places-and-non-places-a-conversation-with-marc-auge>

recouvrement, de même qu'une résonnance avec la théorie de Rosello. Etant donné la fonction performative que nous attribuons à la scène dont il s'agit, la référence à ce que décrit Foucault est sans doute la plus pertinente : « L'hétérotopie » nous dit le philosophe, « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (6). L'incompatibilité, telle une métaphore filée, resurgit d'ailleurs dans la scène suivante lorsqu'apparaît en arrière plan lointain sur la route un véhicule militaire improbable.

Les enfants de Zouina, ayant reçu la permission de jouer avec Simca<sup>11</sup> le petit chien de madame Manant, s'éloignent alors que les deux femmes poursuivent paisiblement leur discussion. Mais soudain, un événement tragique se produit. Les enfants s'étant aventurés trop près de la route, ils laissent s'échapper le petit animal qui est alors heurté par le véhicule militaire qui approchait. Simca est tué, et la veuve est donc à présent doublement en deuil. Si Benguigui semble ainsi renvoyer le récit dans un scénario conflictuel préexistant, c'est seulement pour imaginer une nouvelle bifurcation qui permettra à la relation entre les deux femmes de ne pas sombrer dans l'antagonisme définitif qui apparaît pourtant alors inéluctable. En fait, Zouina offrira d'enterrer Simca dans son jardin, et bien que ce geste ne puisse résoudre la double perte de Mme Manant, il lui apportera néanmoins un certain apaisement dans son travail de deuil. Elle n'a jamais eu accès à la dépouille de son mari dont les restes, introuvables, doivent être quelque part dans les montagnes de Kabylie. Cependant, il y a maintenant une sépulture, un site mémoriel tangible qui symbolise ses pertes, et il n'est pas sans signification que le choix narratif l'ait placé dans le jardin d'une

---

<sup>11</sup> Notons que « Simca » était par ailleurs à l'époque une marque française d'automobiles très en vogue, la compagnie comptant naturellement parmi ses employés un grand nombre d'ouvriers immigrés.

femme algérienne en France.<sup>12</sup> Dans les études de cas d'expériences traumatiques et sur le travail de deuil, la notion de « déplacement », à l'origine conçue par Freud, est un concept utile. Ainsi qu'il l'a été démontré : « the impossibility of finding a place of articulation redoubles the loss caused by violence », le fait que « it has taken place but nevertheless lacks a place. » (Altounian, 29)<sup>13</sup>

Mme Manant a proposé à Zouina de l'aider à trouver la maison des Bouira le dimanche suivant, et c'est à ce moment que s'ouvre le troisième volet de ce processus de deuil, avec la poursuite d'une investigation heuristique mêlant des fragments et indices de différentes mémoires individuelles et collectives. Réunies chez Mme Manant les deux femmes prennent le thé, et reprennent leur « *performative encounter* » qui se développe en palimpseste incluant morts et vivants et des strates d'histoire enfouie.



Figure 3.15 Madame Manant

---

<sup>12</sup> Notons que l'une des missions à laquelle Benguigui – alors assistante au maire de Paris – s'est consacrée, a été de développer le nombre d'emplacements funéraires pour franco-maghrébins dans les cimetières parisiens.

<sup>13</sup> Altounian, Janine. *La Survivance. Traduire le trauma collectif*. Paris, Dunod, 2000

La juxtaposition de divers procédés et plans narratifs rend la lecture problématique à déchiffrer, mais les excès et débordements, la multiplicité des couches sémantiques, permettent d'exclure toute interprétation univoque. La conversation des deux femmes bien qu'intense, est inaudible, et les « indices » multimédia sont ailleurs, semblant se contredire parfois. Le dialogue est oblitéré par la bande son extra diégétique d'une chanson en berbère, qui évoque la souffrance d'un combattant Moudjahid torturé en Kabylie, comme nous le fait découvrir la traduction en sous-titres. Pendant ce temps, sur le mur, des photos encadrées du colonel défunt semblent vouloir offrir une autre perspective, se confrontant à la voix du chanteur invisible dans ce discours multimédia et polyphonique, où l'espace textuel des sous-titres en français intervient lui aussi, tout en masquant une partie du reste de l'image. Cette stratégie formelle permet à la cinéaste d'évoquer les facettes multiples de la « vérité » historique, ce système narratif offrant au spectateur un rôle actif, face à divers choix. Celui-ci peut sélectionner sa propre version de l'histoire, mais est aussi exposé à un nombre d'éléments parfois contradictoires suggérant de façon insistante qu'il existe d'autres constructions de sens possibles. Comme le décrit parfaitement Rosello :

We are clearly expected to be torn between several layers of interpretation, like historians confronted with multiple and contradictory archival data [...] We are supposed to be confused, to be uncomfortable, and to make decisions. (*France and the Maghreb* 148-149)



Figure 3.16 Discours polyphonique

Cette remarque de Rosello rejoint l'idée de Deleuze et Guattari, selon laquelle le concept serait une construction historique, « bien que cette *histoire* soit en zigzag » :

Dans un concept, il y a le plus souvent des morceaux ou des composantes venus d'autres concepts, qui répondraient à d'autres problèmes et supposeraient d'autres plans. C'est forcé parce que chaque concept opère un nouveau découpage, prend de nouveaux contours, doit être réactivé ou retaillé. (*Qu'est-ce que la philosophie ?* 23)

De telles séquences s'apparentent aux « images ouvertes » qui sont à l'origine apparues dans le cinéma néoréaliste italien et dans la nouvelle vague française. Par leur ambiguïté, ces images nécessitent différents niveaux de traduction et peuvent donc être difficiles à déchiffrer, mais leur impact sur le public est d'autant plus significatif. Ainsi que l'affirment Chaudhuri et Finn dans leur définition de l'*open image* :

The term "image" encompasses shot, frame and scene, and includes sound components – open images may deploy any of these elements. [...] While watching a film one may meet them with some resistance – yet they have the property of producing virtual after-images in the mind. (388)

Naficy commente dans *An Accented Cinema* sa première expérience de « déchiffrage » de lecture de film transnational, lorsqu'en en juin 1995 à Paris, il assistait à la projection privée d'un film iranien. Sans doute en raison de la censure iranienne, le film avait été tourné en Turquie et les dialogues étaient sous-titrés en français. Sa connaissance des langues turque et française étant limitée, il devait recourir parfois à l'assistance de son amie interprète, qui traduisait alors en lui chuchotant à l'oreille en langue perse. Naficy décrit ainsi son expérience :

Trying to keep up with her translation and with the ongoing film and its subtitles, I was forced to take notes hurriedly in English and Persian, whichever served the moment best. Thus, watching this single film involved multiple acts of translation across four cultures and languages. (*An Accented Cinema* 3)

Reprenons ici, pour conclure cette partie, l'idée directrice de Deleuze et Guattari selon laquelle les concepts, avec leurs histoires différentes, ont aussi un *devenir* « qui concerne cette fois leur rapport avec des concepts situés sur le même plan », après avoir été soumis à un nouveau découpage, une réactivation ou retaille :

Ici, les concepts se raccordent les uns avec les autres, se recourent les uns les autres, coordonnent leurs contours, composent leurs problèmes respectifs, appartiennent à la même philosophie, même s'ils ont des histoires différentes. En effet, tout concept, ayant un nombre fini de composantes, bifurquera sur d'autres concepts, autrement composés, mais qui constituent d'autres régions du même plan, qui répondent à des problèmes connectables, participent d'une co-crédation. Un concept n'exige pas seulement un problème sous lequel il remanie ou remplace des concepts

précédents, mais un carrefour de problèmes ou il s'allie à d'autres concepts coexistants. (24)

Au carrefour transculturel auquel nous nous situons, cette co-création peut se révéler, ainsi que nous tentons de le démontrer dans ces pages, sous les traits et formes du cinéma diasporique.

### ***La rue des alouettes et le miroir brisé***

Lorsque le troisième dimanche, son escapade la mène enfin au domicile des Bouira, Zouina va être profondément déçue. Contre toute attente, Mme Bouira – contrairement à Mme Manant – enfreint outrageusement les règles de l'hospitalité. Au lieu d'une amie, Malika s'avère être une jeune version d'Aïcha. Comme cette dernière, et comme Ahmed, la victime est devenue bourreau. Dans la scène la plus dramatique du film, Zouina en sanglotant supplie Malika qui l'a jetée dehors, de ne pas la laisser seule, faisant écho aux supplications de sa mère abandonnée derrière la grille du port. Mais elle a beau tambouriner de toutes ses forces, la porte ne se rouvre pas. Paradoxalement, c'est de cette demeure qu'elle anticipait être un nouveau refuge – la maison symbole de réconfort, de protection et d'intimité dont parle Bachelard – que, contre toute attente, elle se retrouve « jetée dehors », « mise à la porte ». C'est alors que Zouina, d'un coup de poing, brise la fenêtre de ce refuge qui lui est refusé. Il semble cependant que cette action désespérée, d'origine viscérale, a une fonction cathartique, ainsi que le montrera la scène finale.



Figure 3.17 La maison de Malika

En dehors de ses transgressions spatiales, Zouina avait brisé un autre tabou en se laissant regarder, et en posant elle même son regard sur le jeune chauffeur de l'autobus qui s'arrêtait chaque jour devant sa maison. Leurs regards se croisaient furtivement à travers la fenêtre, Zouina souvent masquée derrière le voile du rideau, et une certaine complicité s'était installée dans ce jeu quasi érotique.



Figure 3.18 Regards voilés croisés

Cette transgression en rejoignait une autre, au cours des moments où Zouina écoutait Mémie Grégoire à la radio, programme où il est question de romance et de sexualité. Dans

une scène de style onirique à la fin du film, plutôt que de se laisser raccompagner à la maison par Mme Manant après sa visite désastreuse chez les Bouira, Zouina prendra le bus avec ses trois enfants. Le symbolisme est évident dans le contraste de cette scène avec celle du trajet entre la gare et la maison, où, assise à l'arrière de la camionnette, elle voyait le paysage défilier derrière elle. Elle se tient à présent debout, près du chauffeur, regardant droit devant elle, vers un avenir dont elle veut à tout prix se saisir. Son regard se dirigera alors enfin en plongée vers les protagonistes qui, réunis devant la maison, l'attendent avec quelque inquiétude.



Figure 3.19A Retour vers la maison

Lorsque le véhicule s'y arrête, elle en descend et elle annonce à ses enfants, le regard fermement dirigé vers son mari, que dorénavant, c'est elle qui les accompagnera à l'école. C'est la première fois qu'elle s'exprime à haute voix devant lui, signifiant ainsi que l'espace public, l'environnement social, ne pourra plus lui être interdit. Elle s'empare pleinement de la parole et de l'espace. Chacune de ses transgressions (que ce soit ses excursions hors de la maison, la possession d'un livre offert par Mme Manant et de produits de beauté offerts par Nicole) malgré les conséquences subies (la peur, les dénonciations d'Aïcha, la violence de son mari, le rejet de Malika) représente un pas de plus vers son émancipation. La

dialectique dont nous parlions plus haut entre espaces intérieur et extérieur, essentiels à la maturation subjective de Zouina est passée par l'épisode critique et particulièrement violent de la scène chez les Bouira.



Figure 3.19B Retour vers la maison

James Clifford pose cette question essentielle : « Do diaspora experiences reinforce or loosen gender subordination ? » à laquelle il propose deux éventualités :

On the one hand, maintaining connections with homelands, with kinship networks, and with religious and cultural traditions may renew patriarchal structures. On the other, new roles and demands, new political spaces, are opened by diaspora interactions. (259)

La libération de la voix de Zouina s'effectue ainsi, non pas selon un schéma binaires simples qui opposerait un monde endogène à un autre exogène, mais dialectiquement en rapport aux diverses interactions qui dynamisent sa reconstruction identitaire.

Plutôt que de réduire le sort des populations migrantes à l'acculturation ou l'assimilation, Mary Louise Pratt a proposé le concept de « transculturation », phénomène créatif, performatif propre aux « zones de contact », processus par lequel les groupes minoritaires sélectionnent et s'approprient ce qui, des matériaux émanant de la culture dominante, leur est pertinent. Ils affirment ainsi leur autonomie et leur subjectivité. La

construction identitaire et la subjectivité de Zouina s'affirment ainsi, par les choix qu'elle fait, grâce à un « bricolage » socio-culturel, qui lui permet de s'ajuster à sa nouvelle vie de femme /maghrébine/musulmane en France. L'issue dramatique de sa visite à Malika suggère que Zouina ne trouvera pas obligatoirement le réconfort, la chaleur humaine et le sentiment d'appartenance dans sa propre *imagined community*. Bien que les deux femmes incarnent des expériences semblables, elles occupent chacune différentes positions subjectives. Comme le cite encore Clifford : « diaspora women are caught between patriarchies, ambiguous pasts, and futures. They connect and disconnect, forget and remember, in complex, strategic ways » (259). Notons de plus que Benguigui complexifie le personnage de Malika, la faisant ainsi échapper à un stéréotype figé : C'est en pleurs, en effet, qu'un dernier regard de la caméra découvre la jeune Algérienne, le dos appuyé contre la porte qu'elle a si violemment refermée sur Zouina, laissant par là – à l'insu de cette dernière – entrevoir son propre déchirement.

### ***Images multi sensorielles dans l'espace partagé***

*When does a location become home?*  
Avtar Brah

*“Quand les cimes de notre ciel  
se rejoindront  
ma maison aura un toit.”*  
Paul Eluard<sup>14</sup>

Avtar Brah établit une distinction importante entre « homing desire » et « desire for a homeland », du fait que « not all diasporas sustain an ideology of 'return'. » (*Diasporas*,

---

<sup>14</sup> Paul Eluard, *Dignes de vivre* (1941, 115). Cité dans Bachelard, “Maison et Univers”, *La poétique de l'Espace* (1964, 51)

*Borders and Transnational Identities* 615). Naficy pour sa part distingue sous l'ombrelle de *accented cinema*, les styles « exilic » et « diasporic », le second n'exprimant pas nécessairement un désir de retour. L'évolution de Zouina au long du film illustre cet aspect alors qu'il devient évident que sa quête est celle d'un espace qui lui offre un sentiment de sécurité et d'appartenance. Une des stratégies esthétiques mise en œuvre par Benguigui illustre la thèse que Laura U. Marks a développée dans son ouvrage sur le cinéma interculturel : *The skin of the film*, thèse dont les observations sont pour nous révélatrices et pertinentes à deux titres, celui de la représentation et celui de la réception. Marks soutient que les disjonctions dans l'espace et le temps qui caractérisent l'expérience diasporique semblent émerger dans les films par un appel au savoir non visuel, lorsque les images réactivent les expériences des sens, comme le toucher, l'odorat et le goût : « Cinema can be the site of new configurations of sense knowledge, produced in (or in spite of) the encounter between different cultures » (195). Marks ajoute que les artistes interculturels ne peuvent pas simplement recréer les expériences sensorielles de leur passé, individuel ou culturel. « Instead, intercultural cinema bears witness to the reorganization of the senses that takes place, and the new kinds of sense knowledges that become possible, when people move between cultures » (195). La recherche de Marks s'appuie sur la théorie de Deleuze, « given its basis in Bergson's theory that memory is embodied in the senses » et en outre, du fait de l'observation de Deleuze et Guattari suivant laquelle, cite-t-elle encore : « as a new people comes into being, ... new cultural forms are produced » (*The Skin*, xiv).

Il est intéressant par ailleurs d'entendre Marks signaler que ce n'est qu'après avoir établi sa théorie qu'elle a réalisé que les films qui avaient étayé son étude avaient tous en commun l'absence ou la disparition d'une mère. Nous percevons en effet que c'est cette

même réactivation d'expériences sensorielles qui maintient le lien entre Zouina et sa mère. Le deuxième aspect essentiel de la recherche de Marks, est l'importance de ces « *haptic images* » sur l'audience, puisque ces images multi-sensorielles « invite the viewer to respond in an intimate, embodied way » (2). Marks « argue[s] that our experience of cinema is mimetic, or an experience of bodily similarity to the audiovisual images we take in » (2). Il ne s'agit cependant pas d'un calque, de la représentation d'une version hégémonique de la réalité, mais d'un glissement qui s'effectue par un phénomène que je caractériserai de *translation*. Comme le précise Marks : « Cinema is not merely a transmitter of signs; it bears witness to an object and transfers the presence of that object to viewers » (xvii).



Figure 3.20A Evocations multi-sensorielles

Les évocations sensorielles sont multiples : senteurs de terre et de verdure, comme lorsque Zouina traverse un vaste champ lors de sa première escapade, le soyeux de tissus fluides et la sensation un peu plus sèche d'un coton, alors qu'elle se change dans sa chambre, ou encore, la poudre légère et parfumée de la farine sur son visage alors qu'elle prépare du pain pour la famille.



Figure 3.20B Evocations multi-sensorielles

Toutes ses sensations qui la rattachent à sa terre natale sont d'abord perçues comme des signes de nostalgie. Dans une séquence où, avec l'aide de sa fille, elle étend au dehors le linge fraîchement lavé, réactivant ainsi une scène familière de sa propre enfance, la bande son extra diégétique introduit à nouveau la voix du chanteur Kabyle Idir, soulignant les liens à travers l'espace, et suggérant leur transmission au fil des générations. La nostalgie se fait plus légère cependant, principalement dans les scènes où Zouina est seule ou avec sa fille, dans lesquelles on peut percevoir ses sensations et sentiments, et où l'on assiste à l'émergence de ses désirs au fur et à mesure de ses interactions avec son nouvel environnement. Alors que le film progresse, le soin qu'elle apporte à ses enfants et à sa fille en particulier, semble la renforcer dans sa position de sujet, traduisant par incréments des expressions de son émancipation, qui parviennent peu à peu à combler son « homing desire, tel que l'a défini Avtar Brah.



Figure 3.21A Le foulard polysémique

De plus, si son « portable sensorium » l'aide à se sentir « at home in the world », l'évocation de tels éléments, en tant que références culturelles croisées, aident le spectateur à s'associer à cet espace hybride. Certains champs sémantiques peuvent ainsi se superposer dans une transposition d'un lieu à une autre. Le pouvoir synesthésique de ces images « haptiques » et leur fonction mimétique permettent de partager des expériences transculturelles et en réveillant la mémoire kinesthésique de l'audience, l'invitent à l'identification.

Un élément occupe une place centrale dans le récit : il s'agit du foulard de Zouina. En raison de la polémique qui divise l'opinion autour de cet accessoire, Benguigui aurait pu choisir de le laisser de côté. Elle l'a au contraire rendu omniprésent, mais plutôt que de réinscrire l'icône dans une polémique opposant deux forces irréductibles, elle lui a donné une toute nouvelle fonction. Notre observation est très différente en cela de celle proposée par Carine Bourget, précitée, selon laquelle Yamina Benguigui rend le foulard invisible dans

ses œuvres. Nous soutenons que la cinéaste a en fait transformé le foulard en un objet polysémique, multifonctionnel, propre à apporter une solution à différents besoins et à résoudre des problèmes au fur et à mesure qu'ils se présentent.



Figure 3.21B Le foulard polysémique

Ainsi, l'accessoire qui couvre la tête de Zouina pendant le voyage, est aussi celui qui lui sert de bandage pour panser la main qu'elle a blessée en brisant le vitre de la fenêtre de Malika. Il devient aussi parfois une douce couverture réconfortante, aidant à apaiser le chagrin de sa fille et à la protéger (la « coquille » de Bachelard). L'objet iconique, reconnu pour son soyeux et ainsi accessible aux spectateurs tactilement, est de plus mis en scène de façon à présenter sa fonction pragmatique, le rendant familier à chacun qui peut naturellement identifier ses propres besoins à ceux de la protagoniste. Cela permet de faire glisser le concept « foulard » vers un nouveau registre sémantique.



Figure 3.21C Le foulard polysémique

### ***Conclusion***

Dans son témoignage romancé d'une fiction historique, Benguigui nous invite à nous interroger sur une cartographie établie depuis 2 siècles et à soupçonner nos perceptions de « l'autre », tous ceux que les mythes ont su reléguer à un statut inférieur ou à une ombre de menace. Stuart Hall, à la suite de Richard Dyer, a commenté le phénomène de création du « stéréotype » et ses conséquences :

*Stereotypes* get hold of the few 'simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized' characteristics about a person, *reduce* everything about the person to those traits, *exaggerate* and *simplify* them, and *fix* them without change or development to eternity [...] Secondly, *stereotyping* deploys a strategy of 'splitting'. It divides the normal and the acceptable from the abnormal and the unacceptable. [...] So, another feature of stereotyping is its practice of 'closure' and exclusion. It

*symbolically fixes boundaries, and excludes everything which does not belong”.*

*(Representation 1997, 258)*

Si l'on a pu reprocher à Benguigui d'utiliser parfois elle-même des stéréotypes, il est cependant évident qu'elle s'attache avant tout à les dénoncer en attribuant différentes facettes à ses personnages. Par ailleurs, nous proposerons ici une dernière observation de Rosello qui nuance les effets ou conséquences de la réappropriation de stéréotypes. Elle suggère, en l'occurrence dans le contexte du mouvement de la Négritude, que le contre-stéréotype peut être un passage stratégique nécessaire. Elle cite ceux qui, comme Senghor, « deployed their creative energies in the creation of other images and representations that could themselves be accused of being stereotypical ». Rosello observe :

When Senghor reclaimed the beauty of a hypothetical black soul and the cultural marvels of a mythic Africa, critics were quick to point out that he was stereotyping and simplifying. And of course, they were right. But they sometimes failed to acknowledge the necessary mimetic energy of all counterstereotyping narratives.

*(Declining the Stereotype 5)*

Comme l'ont développé d'autres théoriciens poststructuralistes tels que Derrida ou Foucault, il ne s'agit pas simplement d'opposer « nous » à « eux », ces caractérisations binaires obéissant toujours à un facteur hiérarchique. Foucault a démontré comment par le jeu de pouvoir/savoir, le pouvoir définissait la norme en excluant « l'autre ». Or, la complexité croissante des sociétés humaines contemporaines nécessite d'aborder le monde non plus seulement comme un espace multiculturel dans lequel se juxtaposeraient à jamais de façon étanche plusieurs réalités et plusieurs imaginaires, mais plutôt comme un espace transculturel, espace élargi, gonflé, hybride, en évolution constante. C'est en ce sens que

Benguigui traduit son expérience à l'écran, et la métonymie polysémique du foulard qui suit Zouina au long de son voyage est un exemple symbolique de refus d'essentialisme et de réification du sujet franco-maghrébin. Sans être à proprement parler un « genre », cet *accented cinema* est un style dont la structure formelle profonde exprime les tensions variées et souvent ambivalentes des auteurs envers leur « imagined homeplace » (Naficy 21) et leur pays d'accueil. Il en est de même pour les autres cinéastes de notre corpus qui, comme nous l'analysons dans les chapitres suivants, proposent de nouvelles formes cinématographiques qui reflètent les disjonctions temporelles et spatiales qui caractérisent le parcours de leur expérience diasporique.

## CHAPITRE 4

### ***La Fille de Keltoum, un voyage transnational au féminin :* Approche bakhtinienne du road movie**

Dans son essai « Cultural Identity and Diaspora » Stuart Hall souligne une caractéristique propre au cinéma caribéen (tout en précisant qu'elle se retrouve dans d'autres « third cinemas »). Il y observe une « preoccupation with movement and migration [as] one of [its] defining themes [...] destined to cross the narrative of every film script or cinematic image » (234). Nous avons noté plus haut que ce recoupement intervient également dans le cinéma diasporique franco-maghrébin, en ce qu'il propose des adaptations imaginatives sur le genre du road movie. Dans ce chapitre, nous observerons comment Mehdi Charef décline ce genre afin de générer des perspectives nuancées voire ambivalentes du pays d'origine et de l'identité diasporique, faisant découvrir les diverses dynamiques en jeu dans la construction de cette « identité ». Deux axes d'argumentation seront privilégiés dans ce chapitre. D'une part, notre analyse du road movie faite sous l'angle de plusieurs chronotopes soulignera l'hétérogénéité des conditions de l'expérience diasporique et la diversité des perspectives qui découlent de la structure narrative propre au road movie. Cette lecture problématisera une lecture strictement linéaire du chemin parcouru, ouvrant l'éventail esthétique du genre adapté au contexte postcolonial. D'autre part, mais en relation étroite avec la perspective bakhtinienne, nous adresserons la dimension féministe telle qu'elle émerge, non comme un monolithe, mais par l'évocation de stratégies subversives qui dénoncent des pratiques patriarcales abusives, tout en déconstruisant le modèle normativement « masculinisé » du road movie.

L'absence de la mère est à l'origine du voyage qu'entreprend Rallia, puisque c'est dans le but de retrouver la sienne que la jeune femme quitte un temps la Suisse pour sa terre natale d'Algérie. L'intrigue, curieusement, nous renvoie à un thème social présent dans le néo-réalisme italien, alors que les procédés esthétiques du film de Charef renvoient le plus souvent à ceux du road movie américain. De même que Gelsomina dans l'Italie de l'après-guerre, Rallia, née dans les montagnes de l'Atlas, a été vendue par sa mère afin que soit assurée la subsistance du reste de la famille. Un autre point commun entre les deux films est l'absence du père. De même que dans le film de Fellini où les 10 000 lires devaient aider à nourrir les petits et à réparer le toit de la masure italienne, la vente de Rallia dans les montagnes algériennes à un couple suisse, allait permettre d'acheter un âne pour remonter l'eau quotidiennement depuis le bas de la vallée. Les deux scénarii partagent ainsi en toile de fond une situation économique identique. Cependant, alors que Gelsomina, l'héroïne de *La Strada* (1954) est déjà adulte et consent elle-même, malgré son déchirement, à partir sur la route pour aider financièrement sa famille, c'est un bébé qui est vendu en Algérie. Le choix du prénom de Rallia n'est d'ailleurs pas dénué de signification, puisque ce mot peut être traduit de l'arabe par « cher » ou « objet de valeur », et que c'est en tant que commodité, valeur marchande, que Rallia a été conçue. Ce n'est que 19 ans plus tard qu'elle effectue, seule, le voyage qui la ramène sur le lieu de sa naissance, avec pour uniques indices le nom de ce lieu et celui de sa mère biologique, Keltoum. Elle est alors animée d'un violent ressentiment, et veut confronter cette mère indigne qui l'a abandonnée, anticipant que rien ne saurait l'excuser d'avoir commis un tel acte.

*La Fille de Keltoum* est le premier film que Mehdi Charef a tourné sur l'Algérie, pays de sa naissance et dont il choisissait le cadre pour la première fois. L'auteur nous offre une

vision ambivalente, et semble-t-il sans concessions, de sa terre natale dans ce long métrage qui ne se prétend cependant pas naturaliste ou réaliste. Nous avons mentionné plus haut que le film de route européen présentait généralement, outre une philosophie existentialiste, un commentaire sociopolitique, et il s'agit de caractéristiques que nous retrouverons également dans *La Fille de Keltoum*, production où Charef mêle en outre des références issues de différents cinémas dits « nationaux », créant par ces rencontres et ce brassage un road movie « différent ».

Le désert est omniprésent dans le film, l'immensité du paysage rappelant celle des grands espaces de l'Amérique. Ce qui distingue le film par contraste avec le genre américain, c'est sa lenteur. Par contre, cette lenteur, ainsi que le décor, nous rapprochent une fois de plus de Wim Wenders et de la vision qu'il nous offrait dans son film *Paris, Texas*, dans lequel son héros Travis arpente le désert dans sa quête existentielle. Chez Charef, un semblable paysage, à la fois superbe et hostile semble par ailleurs être un reflet de Rallia, personnage lui-même omniprésent et ambigu. Rallia se distingue par sa force, son obstination, sa résistance, sa beauté, mais aussi par sa violence et sa cruauté même ; néanmoins elle peut aussi être aimante et chaleureuse, comme lorsqu'elle communique avec son grand-père, une situation où la reconnaissance est - presque tacitement - immédiate. Rallia est née du désert et de la montagne, et comme nous l'apprendrons plus tard, à cause précisément de la rigueur de cet environnement. Celle qui nous est présentée comme sa tante, Nedjma, nous rappelle pour sa part le personnage de Gelsomina. Forte également, elle est aussi comme l'héroïne de Fellini « différente », peut-être folle et aussi sorcière, visionnaire, et malgré l'hostilité que lui oppose Rallia, imperturbablement

attachée à cette dernière, tout à fait comme l'était Gelsomina à Zampano, le suivant sur la route malgré ses traitements abusifs.

Les concepts bakhtiniens s'adaptent de façon tout à fait pertinente à l'analyse des éléments narratifs du film de Charef passés en revue ci-dessus, en tant que motifs typiques du film de route diasporique. L'art, selon Bakhtine, permet « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (*Esthétique* 237), et c'est cette perspective qui guidera et soutiendra en grande partie notre analyse dans ce chapitre. L'espace et le temps, et leurs disjonctions telles qu'elles surgissent dans *La fille de Keltoum* nous invitent en effet à une lecture du texte de Charef sous l'angle du chronotope. Chaque étape du chemin parcouru par les deux principales protagonistes devient en outre, par le biais de rencontres et de péripéties, un espace permettant de sonder l'histoire, de questionner les mémoires collectives et individuelles, et de révéler de douloureux secrets enfouis. Par ailleurs, un paradigme essentiel est que les deux protagonistes sont des femmes. Nous soulignerons d'une part comment ce voyage au féminin peut être conçu comme une incongruité dans un univers patriarcal, et d'autre part comment le sexe des voyageuses détermine en quelque sorte le déroulement de leur périple et influence leur trajectoire.



Figure 4.1 Arrivée en Algérie

La première séquence est un plan d'ensemble sur le désert immense d'où surgit de l'horizon, au son d'une bande musicale extra-diégétique, la silhouette d'un autobus encore floue et tremblotante à cette distance, prise dans un halo de sable, de chaleur, de poussière, ou de gaz d'échappement. Le thème musical aux consonances andalouses et sud-américaines de Bernardo Sandoval<sup>1</sup> contraste quelque peu avec le paysage, en y insufflant le rythme sautillant d'une flûte de pan. Le bus approche et passe devant nous sans s'arrêter, cadré en plan moyen, et suite à une coupure presque imperceptible nous découvrons l'arrière du véhicule qui poursuit sa route en s'éloignant, vers la gauche cette fois, le cadre offrant maintenant en arrière-plan, une chaîne de montagnes vers laquelle il se dirige. Le titre du film s'inscrit en rouge sur le fond ocre, rose et doré du paysage. La relation entre l'image et le thème de Sandoval dans cet incipit n'est pas transparente, mais nous savons tous par expérience que la musique est capable, seule, ainsi que le souligne Wendy Everett : « to create powerful visual images in the minds of [its] listeners » (291). Le support musical

---

<sup>1</sup> Sandoval, compositeur d'origine espagnole résidant en France est aussi l'auteur du thème musical du film *Western* (1997) de Manuel Poirier

peut ainsi parfois nous entraîner à voir au-delà du visible, l'imagination percevant, ou anticipant alors des images qui n'existent pas (encore) sur l'écran. Si telle est la nature, l'orientation de l'imagination du spectateur, cet incipit peut se traduire pour lui par une invitation implicite au voyage, et il peut alors se laisser happer par-delà l'écran et s'apprêter à goûter par procuration au plaisir de pérégrinations virtuelles. Les prémisses d'un motif romantique exotique s'avèrent cependant trompeuses. Plutôt que de pouvoir prendre la route en s'installant passivement sur l'un des sièges du véhicule, le spectateur va bientôt devoir s'interroger sur le sens du parcours qu'il vient d'entreprendre, à partir des composantes incongrues de l'intrigue et des éléments spatio-temporels disjoints qui l'enveloppent.

C'est ainsi qu'un peu plus loin le bus s'arrête, la bande musicale étant alors interrompue, et quelques passagers descendent pour prier sous un arbre. Nous découvrons alors Rallia, restée assise à l'intérieur du véhicule et qui observe ceux qui sont descendus : les hommes priant d'un côté de l'arbre et les femmes de l'autre. La jeune voyageuse, qui porte une coupe de cheveux garçonnes, est vêtue d'un T-shirt et d'un pantalon ; sur une banquette voisine, une femme dont la tête est couverte d'un foulard la scrute en la détaillant d'un regard désapprobateur. Les passagers remontent, et la musique extra-diégétique reprend alors que le bus repart et s'attaque bientôt à une route sinueuse et escarpée. Lorsque le bus s'arrête une nouvelle fois, au milieu de nulle part, un vieil homme, debout près de la route monte à bord, proposant sans succès aux voyageurs d'acheter des asperges et des paniers. C'est à ce moment que le chauffeur annonce à Rallia qu'elle est arrivée. Le vieil homme redescend lui aussi après elle, mais Rallia ne lui parle pas. Elle se met à arpenter un chemin pierreux escarpé, au bout duquel elle découvre soudain une

pauvre mesure. Lorsqu'elle se retourne, le vieil homme réapparaît devant elle. Lorsqu'elle lui annonce qu'elle est la fille de Keltoum, un grand sourire éclaire le visage du vieillard, qui n'est autre que le père de cette-dernière. La scène est peu réaliste, Rallia ne parlant que français, mais comprenant parfaitement celui qu'elle appelle aussitôt Cheddi : son grand-père, qui ne parle qu'en langue arabe. Plutôt que de voir dans ce script improbable un recours à la convention mélodramatique de « la voix du sang »<sup>2</sup> qui révélerait à la protagoniste la présence d'un proche parent, un lecture plus rationaliste peut suggérer un retour de souvenirs préconscients/présymboliques chez Rallia, hypothèse que tendront à confirmer les futurs développements de l'intrigue. Au demeurant, lorsqu'elle demande où est sa mère, le vieil homme lui répond qu'elle vit loin, en ville, et qu'elle revient en bus le vendredi. Pendant que Rallia explore les alentours, un cri animal se fait entendre, et une femme visiblement démente surgit, brandissant une pierre d'un air menaçant, son attitude défensive laissant soupçonner l'empreinte indélébile d'un traumatisme. Cela ne semble pas inquiéter Rallia outre mesure, qui retourne calmement vers le hameau. L'étrange femme lance quelques regards furtifs, et suite à un jeu de cache-cache elle réapparaît finalement, apportant de l'eau. Elle est bientôt rassurée lorsque le vieil homme lui apprend que Rallia n'est autre que la fille de Keltoum. Nedjma la sauvageonne, alors apaisée, confirme que Keltoum, qui est sa sœur, arrivera par le bus le vendredi suivant.

Cependant, le bus du vendredi ne s'arrêtera pas, et Rallia qui pressent que Keltoum ne reviendra jamais, la soupçonnant d'avoir déjà abandonné le reste de sa famille, décide de partir elle-même à sa recherche. C'est là que va commencer le véritable périple : la

---

<sup>2</sup> L'« anagnorisis » est, dans une pièce de théâtre, le moment décisif où le héros tragique reconnaît soudain sa véritable nature, ou celle d'un autre.

route, ses détours, obstacles et rencontres permettent alors à la fois au cinéaste de représenter la quête existentielle de Rallia, et de dénoncer les dérives fondamentalistes et un système patriarcal qui opprime les femmes, leur déniaient toute liberté et absolvant les abus physiques et psychologiques dont elles sont victimes. D'autres manifestations de violence, ayant lieu généralement hors-champ et rendues ainsi d'autant plus intenses, mettront en évidence les massacres des années de guerre civile, en soulignant le manque de transparence et la difficulté à identifier la constitution et les objectifs des divers « camps ». Charef, afin d'écartier l'éventualité d'une lecture univoque et essentialiste, aura aussi recours à l'humour en contrepoint des passages les plus dramatiques et du danger toujours réel, souvent par le biais de références intertextuelles, parfois clin d'œil à des road movies classiques.

Etant donné le traitement complexe observé dans *La Fille de Keltoum* des repères spatio-temporels en tant que construction sensible aux éléments contextuels et à la dimension sociale du discours romanesque, le concept de chronotope sera largement privilégié dans ce chapitre dont il formera la trame primaire. Tout en reprenant l'exposé de Bakhtine, nous nous attacherons à appréhender divers cadres spatio-temporels discursifs propres au contexte socio-historique postcolonial et diasporique de ce début du 21<sup>ème</sup> siècle, et plus particulièrement dans le genre du road movie. Dans ce qui suit, nous passerons en revue les aspects les plus saillants de la théorie bakhtinienne en ce qu'ils nous permettront de mieux comprendre le mode de fonctionnement de la structure narrative du film diasporique étudié dans ce chapitre.

## ***De l'importance des ramifications esthétiques selon Bakhtine***

*L'absence de tout regard soutenu, méthodique, réfléchi,  
sur les autres arts, et sur l'unité de l'art,  
domaine de la culture commune à tous les hommes,  
conduit à une simplification extrême...  
à un traitement superficiel et insuffisant  
de l'objet d'étude.*

*M. Bakhtine (Esthétique 27)*

Dans *Esthétique et théorie du roman* Bakhtine souligne une aporie propre aux travaux de théorisation de l'art qui prévalaient à l'époque, reconnaissant en outre l'extrême difficulté à « fonder une science [...] *de la culture et de la création culturelle*, tout en conservant à son objet toute sa complexité, sa plénitude et son originalité<sup>3</sup> » (25). Il dénonce alors que l'un des problèmes des méthodes utilisées est dû à leur approche empirique, et qu'elles isolent un art spécifique donné « *indépendamment des problèmes de l'essence de l'art en général* » (25). Il ajoute que « *Pour se définir de façon sûre et précise, [l'esthétique] a absolument besoin de définitions réciproques avec les autres domaines, dans l'unité de la culture* » (26-27). Or pour Bakhtine la philosophie est seule à même de comprendre « le caractère particulier » de l'œuvre d'art « sa relation à la connaissance et à l'éthique, sa place dans l'ensemble de la culture humaine, enfin les limites de son application » (26). Il insiste à de nombreuses reprises sur la nécessité de considérer « *l'unité de la culture humaine* » dans une « conception systématique du domaine esthétique, tant dans ce qui le distingue du domaine de la connaissance et de celui de l'éthique, que dans ce qui le lie à eux dans

---

<sup>3</sup> Souligné dans le texte.

l'unité de la culture <sup>4</sup>» (26). Dans sa critique de l'absence d'une orientation « esthétique générale, systématique, philosophique » Bakhtine note la crainte qu'avaient les théoriciens de son époque de s'éloigner de la linguistique et le fait qu'ils s'y soient accrochés de manière trop exclusive. Tout en saluant par exemple le mérite de Freud à avoir mis en avant le langage, Bakhtine lui reproche de ne pas y inclure la dimension politico-historique.

### ***Parcours sur variations chronotopiques***

En sous-titre au chapitre « Formes du temps et du chronotope dans le roman », il est précisé qu'il s'agit d' « essais de poétique historique ». Dans l'introduction de son étude, Bakhtine souligne la nature évolutive de ce concept qui se trouve reflété dans l'art en fonction et au gré des conditions spatio-temporelles de l'histoire. Anticipant la suite de ce processus évolutif, Bakhtine qui, ainsi que nous l'avons vu, refuse de limiter sa théorie à la littérature, ajoute :

Nous ne voulons pas prétendre que l'exposé de nos théories soit complet ou absolument exact. Chez nous, comme à l'étranger, on n'a commencé que récemment à se livrer à un examen sérieux des formes du temps et de l'espace dans l'art et la littérature. (238)

Sa réflexion s'étend en effet à ce qu'il dénomme 'tous les genres romanisés' ou qui s'apparentent au roman, en tant qu'ils sont des genres 'en devenir'. Il ajoute que « ces travaux, qui iront en se développant, compléteront et qui sait, apporteront des corrections importantes aux caractéristiques des chronotopes du roman » (238) qu'il propose alors.

---

<sup>4</sup> Par « unité » Bakhtine ne décrit cependant pas une culture monolithique qui correspondrait à un présumé universalisme culturel. L'unité se crée et évolue, au contraire, grâce à un réseau de liens dialogiques.

Une des caractéristiques du chronotope, lui-même inspiré de la théorie de la relativité d'Einstein, est d'être ouvert, évolutif, adaptable. Cette hypothèse s'est vérifiée depuis, puisqu'à la fin du siècle dernier, plusieurs études critiques ont déjà mis l'accent sur l'intérêt des théories bakhtiniennes adaptées à l'art cinématographique. Nous avons plus haut mentionné parmi les figures les plus proéminentes : Stuart Hall, James Clifford, Robert Stam et Hamid Naficy, auteurs particulièrement pertinents pour notre analyse du fait de leur concentration sur les représentations des mouvements et identités diasporiques.

Dans son ouvrage intitulé *Subversive Pleasure : Bakhtine, Cultural Criticism, and Film* Robert Stam tout en développant principalement l'idée de principe dialogique, l'hétéroglossie, et la théorie carnavalesque Bakhtinienne, souligne également la pertinence du chronotope au cinéma :

[...] although Bakhtin once again does not refer to the cinema, his category seems ideally suited to it as a medium where "spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole." Bakhtin's description of the novel as the place where time "thickens, takes on flesh, becomes artistically visible," and where "place becomes charged and responsive to the movements of time, plot, and history," seems in some ways even more appropriate to film than to literature, for whereas literature plays itself out within a virtual, lexical space, the cinematic chronotope is quite literal, splayed out concretely across the screen with specific dimensions and unfolding in literal time (usually 24 frames a second), quite apart from the fictive time/space specific films might construct. (11)

Ce concept exprime pour Bakhtine « l'indissolubilité de l'espace et du temps », temps qu'il considère comme « quatrième dimension de l'espace ». (*Esthétique* 237) Ainsi, le

chronotope représente un moyen de mesurer comment dans un texte particulier le temps et l'espace se trouvent articulés l'un à l'autre, à la fois dans leur réalité historique et dans la fiction. Rappelant que Bakhtine nous met en garde contre une assimilation du monde « réel » extérieur, au monde tel qu'il est représenté à l'intérieur du texte et inévitablement médiatisé, Stam suggère qu'une approche chronotopique permet d'élargir l'analyse cinématique dans une articulation avec le temps et l'espace, prenant simultanément en compte les questions de genres cinématographique dans leurs relations à l'histoire (42). On se souvient que Bakhtine avait lui-même souligné que « le chronotope a une importance capitale pour les *genres*<sup>5</sup> » (238). Notons aussi que récemment, un groupe de chercheurs des Universités de Vienne et de Nuremberg a consacré une étude à l'application de la théorie de Bakhtine dans un contexte cinématographique, et publié un article intitulé *Bakhtin's chronotope on the road*<sup>6</sup>. Bien qu'il s'y agisse exclusivement de productions américaines des années 70s à 90s, cette analyse rejoint notre propos, en appliquant le concept bakhtinien à la lecture du film de route. Selon les auteurs : « This approach entails a theoretical and methodological focus on the construction of space and time in and through texts that are never unmediated or « natural », always already ideological, historically specific and constitutive of genre » (1).

Ainsi que nous l'avons noté précédemment, Hamid Naficy a également développé en partie son étude en s'appuyant sur le concept du chronotope. Il distingue pour sa part deux catégories principales propres selon lui au cinéma diasporique, et qu'il nomme

---

<sup>5</sup> Souligné par l'auteur dans le texte.

<sup>6</sup> Ganser, Alexandra, Julia Pürhringer, Markus Rheindorf. *Bakhtin's Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s*. Facta Universitatis, Series : Linguistics and Literature, Vo. 4, N° 1, 2006, pp. 1-17

respectivement « *chronotopes of imagined homeland* » et « *chronotopes of life in exile* ». Son analyse est d'un grand intérêt, mais elle tend à polariser la dimension utopique dans les représentations du pays d'origine par rapport à l'image dystopique de l'exil, ce qui ne correspond pas ici à notre thèse. Dans un souhait exhaustif et à titre de comparaison, nous ferons référence à la théorie de Naficy, mais choisissons principalement d'appuyer notre analyse sur divers espaces-temps tels qu'ils ont été envisagés à l'origine, par Bakhtine. Ainsi, dans le contexte de notre corpus, nous sélectionnerons le *chronotope de la route* en tant qu'unité principale d'analyse, en nous concentrant dans ce chapitre sur les façons dont il s'articule plus spécifiquement dans le film de Charef.

*Au chronotope des aventures*, Bakhtine a opposé le *chronotope de la route*. Dans le premier cas, entre la situation initiale et le dénouement, il y a comme un hiatus extratemporel<sup>7</sup>. La croissance biologique n'existe pas et les héros sont aussi frais et beaux à la fin qu'au début. Les épisodes s'enchaînent sans qu'aucune causalité n'intervienne et sans laisser de traces.<sup>8</sup> En revanche, dans le *chronotope de la route*, les différentes étapes, obstacles et rencontres ont un rôle et une portée psychologique et épistémologique.

Sur la grande route, se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes

---

<sup>7</sup> Il s'agit du « roman d'aventures et d'épreuves » auquel Bakhtine rattache « tout roman dit « grec » ou « sophiste », élaboré entre le II<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle de notre ère ». (239-242)

<sup>8</sup> Ceci ne correspond cependant absolument pas à l'absence de causalité par rupture du lien sensori-moteur dont parle Deleuze à propos de l'image-temps. (356)

de contrastes, se heurter ou s’emmêler diverses destinées. ... En ce point, se nouent et s’accomplissent les évènements. (385)

Il est important de préciser par ailleurs que chaque texte contient en règle générale plusieurs chronotopes, un thème spatio-temporel étant rarement isolé, mais souvent intimement lié à un autre. Bakhtine souligne à cet effet : « Particulièrement significatif est le lien étroit du thème de *la rencontre* avec le *chronotope de la route* (« la grand-route ») : les multiples rencontres en chemin. » (249) Ceci va tout à fait dans le sens de notre argument, selon lequel dans le film de route, ce n’est pas la destination en soi qui importe le plus, tout au moins telle qu’on l’a envisagée. Bakhtine ajoute que ce thème de *la rencontre* se rattache étroitement à ceux de *la reconnaissance* et de *la non-reconnaissance*. D’autres encore peuvent y être liés, tels que la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte. La qualité à la fois matérielle et métaphorique de la route se manifeste de même – voire symboliquement – au travers d’autres « signes » qui la parsèment, l’interrompent, se recourent avec elle ou la font diverger, se gonfler, ou se transformer. Au nombre de ces éléments qui peuvent à leur tour constituer des unités spatio-temporelles spécifiques et devenir ainsi symboliques, Bakhtine fait mention de lieux particulièrement significatifs tels le seuil, l’escalier, le château/musée (389), espaces privilégiés particulièrement significatifs que nous allons retrouver dans le film de Charef et qui nourriront notre analyse.

### ***Un chronotope de la trace***

Le mythe du retour est présent dans de nombreux films que Naficy qualifie d’exiliques, et il distingue ainsi « *the chronotopes of imagined homeland* » (152). L’espace du pays d’origine est souvent idyllique, figé dans la mémoire collective des exilés. Même Rallia

dira qu'avant son voyage, dans ses rêves « cette montagne était le paradis, ses habitants, des princes ». Cependant, ce qui la motive à entreprendre son périple n'est pas un sentiment de nostalgie ni un impérieux désir de connaître sa culture d'origine. Ce qui motive son retour est la volonté de retrouver le point de rupture qui a bouleversé sa vie et comprendre ce qui a provoqué son abandon. L'itinéraire qu'elle emprunte de son village natal jusqu'à la ville côtière d'El Kantara est peut-être littéralement celui sur lequel elle avait été emmenée à l'origine, 19 ans plus tôt, avant d'être transplantée en Suisse. La route devient alors un fil d'Ariane qui la rapproche peu à peu de ce passé, son but étant de retrouver et d'obtenir des réponses de sa mère Keltoum qui, à présent exilée de son village, travaillerait dans un hôtel sur la côte. Cependant, plutôt que de suivre un chemin linéaire, le périple de Rallia devient une entreprise archéologique. Le temps se scinde alors en deux tandis que la jeune fille progresse dans l'espace vers l'incarnation de sa quête : sa mère, Keltoum. Chaque obstacle ou rencontre sur la route va introduire Rallia dans une autre temporalité correspondant à une vie parallèle : celle qui aurait probablement été la sienne si la rupture n'avait pas eu lieu. Au gré des rencontres, Rallia va assister à la naissance de l'enfant d'une très jeune femme, tout juste adolescente. Elle va aussi observer une petite fille marchande de cigarettes sur le bord de la route,



Figure 4.2A Vie parallèle



Figure 4.2B Vie parallèle

en voir une autre devoir voler de la graine de couscous pour survivre, et en la suivant, découvrir un mode de vie auquel restent à priori destinées celles qui naissent dans ce coin des Aurès, ce lieu où elle-même est venue au monde.



Figure 4.2C Vie parallèle

Elle va également faire connaissance d'une femme répudiée par son mari, qui ne peut qu'accepter la fatalité de cette pratique semble-t-il commune. Chacune de ces situations aurait pu être un épisode de la vie de Rallia si elle n'avait pas été transplantée dans un tout autre environnement, et la filmographie de Charef souligne cette prise de conscience chez la jeune femme par les regards appuyés qu'elle porte sur les protagonistes féminins qu'elle rencontre.



Figure 4.2D Vie parallèle

Mais Rallia n'est ni touriste ni anthropologue. Le regard qu'elle porte sur l'Autre est de toute évidence dirigé également vers elle-même. Elle observe les corps des enfants et des femmes qu'elle rencontre en ayant conscience de son propre corps, de son positionnement, sur cette route. Il n'y a pas visiblement d'empathie dans son regard, plutôt un questionnement, un va-et-vient entre ce qu'elle perçoit du monde extérieur et des sujets qui l'occupent, et ce qu'elle perçoit d'elle-même dans le regard de l'Autre. Il ne s'agit pas ici pour le public de s'identifier ni à Rallia, ni aux autres personnages qu'elle croise sur sa route. On ne peut qu'imaginer leurs voix intérieures et participer ainsi à l'écriture durant ces espaces de silence, ouverts, et qui au long de ce film sont certainement les plus riches. La dimension éthique (invitant à un questionnement sur les conditions sociales de la population rurale algérienne et sur la place des femmes, entres autres) est toujours présente, mais ne devient jamais manichéenne car Charef ne prétend pas à la représentation d'une réalité transparente et monolithique. Il soulève la difficulté rencontrée lorsque l'on tente de retracer l'histoire, les différentes histoires et expériences de la population algérienne au cours de la guerre d'indépendance et des années qui l'on suivie, et de comprendre certains développements tragiques en luttes fratricides.

Afin de renforcer notre argument, il paraît utile d'introduire ici la critique de Darren Waldron<sup>9</sup>, celui-ci ayant consacré un chapitre entier à ce film dans un ouvrage qui vient de paraître. Nous résumerons ici quelques points de son argumentation avant de proposer nos propres pistes de lecture. Tout d'abord, Waldron fait écho à Carrie Tarr<sup>10</sup> en affirmant que le film est construit tout spécifiquement pour un public occidental. Mais comment serait envisagé, caractérisé ici le « spectateur idéal » ? Tout en comprenant la dimension commerciale implicite dans l'expression « overtly geared to western audiences » (Tarr 2005 : 205, Waldron 2013 :74), la référence monolithique à « a western audience » nous semble problématique à notre époque, ainsi que nous l'avons déjà précisé. Par contre, nous accueillons avec grand intérêt la référence de Waldron à la théorie de Vivian Sobchack qui a analysé « our bodily responsiveness to film » (78), théorie aussi développée comme nous l'avons mentionné par Laura U. Marks. Cependant, la signification essentielle que Waldron attribue au film en s'appuyant sur cette théorie, nous paraît réductrice, ainsi que la perception qu'il présume être la nôtre au moment de la réception. Selon Waldron, « a visceral empathy with Rallia's senses is elicited », et il affirme que la filmographie sert une fonction idéologique polarisante propre à renforcer une identification au « progressive West » face au « regressive East » : « The [...] aural and visual prompts extend beyond the embodied to serve an ideological function : to strengthen spectator alignment with Rallia's subject position » (78). Waldron accuse Charef d'essentialisme, lui reprochant d'imposer une représentation monolithique de l'Algérie et des femmes algériennes en offrant à son

---

<sup>9</sup> Waldron, Darren. « Troubling Return : Fertility and Algeria in *La Fille de Keltoum* » in *Open Roads, Closed Borders, The Contemporary French-Language Road Movie*. Ed. Michael Gott et Thibaut Schilt, Intellect Bristo, UK/Chicago, USA 2013

<sup>10</sup> Tarr, Carrie. *Reframing difference : Beur and Banlieue filmmaking in France*. Manchester University Press, 2005 (205)

public « a moment of ethnographic voyeurism » (74). Ce jugement nous semble paradoxal, étant donné que l'auteur de « Troubling Return » ne semble lui-même envisager qu'une situation binaire, remettant face à face l'ex-colonie française et l'hexagone par le biais de la femme occidentalisée, Rallia, qui selon lui porte un regard méprisant sur le pays de ses ancêtres. Ce sur quoi nous divergeons plus généralement de l'analyse de Waldron provient du fait que sa lecture est celle que l'on ferait d'un film à ambition socio-réaliste, ce qui n'a jamais été le propos du genre « road movie » et ce à quoi nous doutons fort que Charef prétende ici.

Nos interrogations ou divergences portent sur plusieurs points, à commencer par la signification de l'espace. Pour Waldron, le choix de Charef d'un genre et de procédés esthétiques où « landscape is as important as the narrative [...] risk undermining the potential impact of his depiction of the treatment of women in provincial Algeria » (74). Par ailleurs en accord avec les critiques de Marine Landrot (2002) et de Vincent Ostria (2001), il condamne « th[e] lack of spatial and temporal *fixity* <sup>11</sup>»(75). Ces deux critiques ont de toute évidence également lu le film comme spécimen du genre « réalisme social », où typiquement, comme le souligne Annette Khun : « a coherent narrative time and space is set up [...] in the construction of a transparent, readable and credible fictional world »(138). Annette Khun souligne encore ainsi quelques spécificités du « Socialist Realism » ou « progressive realism », en tant que genre « historically concrete »:

[T]he socialist realist narrative operates on the levels of both character and history, the one encapsulating and representing the other. From this, emerges the concept of 'typification' [...where] characters may be drawn as rounded individuals with their

---

<sup>11</sup> C'est moi qui souligne

own traits of personality, but at the same time they also function as embodiments of social and historical characteristics. In this way, characters become social 'types' as well as individuals. (137)

La fonction allégorique des personnages dans ce type de textes est primordiale, car en s'identifiant aux traits de personnalité du protagoniste central, le spectateur se place à l'intérieur de la situation socio-historique où le personnage évolue, ce qui motive sa position idéologique en renforçant sa conscience politique. Lorsque Landrot écrit dans *Télérama* : « by excessively locating his film within an atemporal register, by losing his narrative within dry and imposing landscapes which invite us to dream rather than *awaken our conscience*<sup>12</sup>, Charef weakens his point », c'est sans doute en ayant présumé que Charef invitait à une lecture purement sociale-réaliste (et s'était laissé englué au passage dans un bain d'orientalisme). Au contraire, ce qui transparait implicitement dans le film, est que la situation politique en Algérie n'est justement pas transparente, et ne l'a pas été depuis fort longtemps, point sur lequel le cinéaste reviendra dans *Cartouches Gauloises*. Waldron, lorsqu'il « reproche » à Rallia de ne pas avoir dénoncé, en révélant son nom, le maquisard qui vient de tuer une femme innocente, y voit de plus une inconsistance dans les traits de la protagoniste. La peur est peut-être en vérité à l'origine du silence de Rallia, (ce qui contraste en effet avec sa témérité à d'autres occasions), mais il est selon nous plus probable que Charef ait ici voulu nous faire réfléchir au manque de transparence, à l'absence de connaissance et d'évidence de la situation. Contrairement à ce que propose la clarté linéaire et fermée des films socio réalistes, Charef par l'utilisation de différents codes narratifs semble souligner qu'il est très difficile ici de « s'identifier » à un groupe

---

<sup>12</sup> C'est moi qui souligne.

prétendument homogène dans un monde peuplé d' « imagined communities ». C'est ainsi de façon beaucoup plus subtile et surtout non manichéenne que le cinéaste « éveille les consciences ».



Figure 4.3 Soupçons envers les « Imagined Communities »

Waldron, dans une logique allégorique – et en dépit de la nationalité suisse de la protagoniste de Charef – avance que la jeune femme représente les valeurs républicaines séculaires de la France (80). Contre cette lecture simpliste représentant notre protagoniste voyageuse en termes de: « clichéd image of the emancipated European woman » (77), l'analyse du film que nous proposons ici complique le portrait de Rallia et du même coup le traitement de la question féminine et ce en recourant au concept bakhtinien exposé ci-dessus. La problématique proposée sera double, à savoir que d'une part, nous nous interrogerons sur l'éventuelle spécificité d'un road movie féminin et d'autre part (bien que les deux questions se rejoignent) sur un éventuel chronotope de la route au féminin. Nous analyserons en quoi le choix fait par Charef de protagonistes femmes est significatif, en ce qu'il permet de redéfinir le champ sémantique et l'articulation syntactique du road movie, soulignant par ailleurs l'évolution diachronique du genre dans sa dimension postcoloniale.

Nous proposerons une lecture du film qui engage une critique féministe, et expose ainsi les limites de l'argumentation de Waldron. L'observation de la construction et de l'évolution des rapports entre les deux femmes au cours de leur voyage sera une idée directrice qui guidera notre approche, les protagonistes s'appropriant un motif a priori masculin, celui des liens entre « buddies », que créent les vicissitudes de la route.

### ***Un chronotope de la route au féminin ?***

Une distinction qui nous importe en ce qui concerne l'historique des récits de voyages, est la suivante : pour Bakhtine, *qui est-ce qui voyage sur « la grand route » ?* Selon une observation de Sue Vice : « Bakhtin assumes that the person doing the travelling in the road chronotope, and thus the central consciousness of the narrative, is *male* » (211)<sup>13</sup>. Il est vrai que dans « Formes du temps et du chronotope », les textes qu'il analyse sont peuplés de héros masculins, les personnages féminins souvent relégués aux rôles de « courtisanes » ou de « prostituées » (*Esthétique* 274-75). A propos des récits de route, James Clifford a pour sa part observé ailleurs: « “Good travel” (heroic, educational, scientific, adventurous, ennobling) is something men (should) do. Women are impeded from serious travel. Some of them go to distant places, but largely as companions or as “exceptions” » (32). Nous commentons plus haut sur le fait que les films de route américains avaient jusqu'en 1991 dénié cette activité aux femmes, et ce malgré l'évolution des mœurs et des « normes » dynamisée par trente années de mouvements féministes. Nous verrons comment le voyage de Rallia s'impose aussi et encore – à plusieurs titres - comme une transgression des normes culturelles maghrébines.

---

<sup>13</sup> C'est moi qui souligne

Une question apparentée à la précédente (*qui voyage ?*) serait de savoir ce qui constitue un espace « masculin » ou un espace « féminin », et qui en décide ainsi. Nous avons souligné comment la protagoniste de Benguigui dans *Inch'Allah Dimanche* ne cessait de transgresser les limites d'un espace domestique où elle était sensée rester cantonnée, en silence. Comme le rappelle Naficy en accord avec Laura Mulvey<sup>14</sup> : « Traditionally, melodrama is associated with women, the feminine, the domestic space, and with "emotion, immobility, enclosed space and confinement" in opposition to a masculine space that is outside and characterized by "adventure, movement and cathartic action" (*Pandora* 55). » Naficy affirme utilement cependant pour sa part que les codes peuvent être inversés dans le cinéma diasporique : « For example, the outside, public place of the homeland's nature and landscape are largely represented as feminine and maternal » (154).

Le voyage de Rallia, jeune femme, seule en Algérie, reste de toute évidence une entreprise subversive. Malgré les avertissements de Nedjma qui ne cesse de lui dire de se couvrir, de faire attention, de ne pas fumer sous peine de se faire battre, Rallia n'est pas prête à se soumettre à des règles et subir des jeux de pouvoirs qui pour elle n'ont aucun sens. Elle accepte volontiers de porter la djellaba et le voile la plupart du temps, mais veut rester libre de son choix. Fatima Mernissi, à propos des frontières spatiales au Maghreb, soutient que les institutions sexuelles établies dans ces régions (polygamie, ségrégation sexuelle, répudiations) sont des stratégies érigées pour contenir le pouvoir des femmes. Celles-ci n'ont pas le droit d'accéder à l'espace public, à moins d'y être « invisible » sous un voile. Il est entendu que seules les prostituées et les folles se promènent librement dans les

---

<sup>14</sup> Mulvey, Laura. « Pandora : Topographies of the Mask and curiosity » in *Sexuality and Space*, ed Beatriz Colomina, 53-71, Princeton N.J., Princeton University Press, 1992

rues. Pour une femme, enfreindre le territoire des hommes est une offense, une provocation qui tient de l'agression et de l'exhibitionnisme. La promiscuité des sexes ne peut signifier que le chaos.<sup>15</sup>

« Public » renferme donc paradoxalement dans ces conditions un caractère d'exclusion, et il semble qu'implicitement, en empiétant sur cet espace, la femme (à moins d'être « folle ») devient elle-même « publique ». Dans le film de Charef, trois épisodes spécifiques illustrent parfaitement cet aspect des limites de la « place » réservée aux femmes.



Figure 4.4 En route

Le premier épisode se déroule ainsi : Rallia et Nedjma ont été prises en autostop par deux hommes et prennent la route assises à l'arrière du pick-up. Le véhicule s'arrête plus loin devant un café, et les hommes descendent pour se restaurer. Apparaît alors une mule montée par un homme mûr, à laquelle est attachée une corde tendue vers le hors-champ, à gauche d'où surgit finalement une femme marchant à pied, la corde étant reliée à son poignet. Nedjma dit à Rallia de ne pas regarder l'homme, et lui explique que ce mari ne veut plus de sa femme et qu'il l'a répudiée. Il repartira en effet en la laissant seule, avec une maigre pièce dans la main. Rallia se dirige alors vers le café où elle pénètre pour demander

---

<sup>15</sup> Mernissi, Fatima. « The meaning of spatial boundaries » in *Feminist Postcolonial Theory*, ed. R. Lewis and S. Mills, 2003. (489- 501)

de l'eau. Les regards hostiles de tous les hommes attablés se tournent vers elle, et lorsqu'elle se découvre la tête (apparemment par confort/réflex habituel, non par provocation), le restaurateur lui assène d'une voix autoritaire : « couvre-toi ! Couvre-toi, femme ! » Rallia tient tête, et se retourne pour sortir. Les hommes s'apprêtent à la poursuivre, mais la tension de la scène est cependant dissipée après que Nedjma claque la porte au nez des hommes, et que les trois femmes, pouffant de rire, se sauvent en courant. Plus tard on assiste à une scène similaire, quoique plus dramatique puisque les hommes battent leur victime, une jeune femme belge qui ne s'était pas couverte pour sortir. Un homme en l'apercevant lui dit: « tu m'as regardé, tu m'a fixé ». Lorsqu'elle rétorque poliment qu'elle ne l'a pas regardé, il l'interrompt en ajoutant violement : « baisse les yeux face à l'homme qui parle. Tais-toi femme ! Tu sors tête nue, maquillée. Tu cherches à me troubler ». Et il se met alors à la battre, pour la châtier de l'avoir « provoqué ». On reconnaît dans le discours de l'homme un calque parfait des propos avancés par Mernissi, cités plus haut. Il est tentant ici par ailleurs de suggérer une lecture psychanalytique de telles scènes, en renvoyant aux travaux de Luce Irigaray ainsi qu'à une étude d' Anne-Emmanuelle Berger sur la politique du voile, intitulé « The Newly Veiled Woman : Irigaray, Specularity, and the Islamic Veil ». Sans prétendre à une illustration empirique des théories d'Irigaray, Berger propose « a forum for a dialogue between two "speakers", the text of Irigaray and a set of discourses emanating from within the political and cultural borders of the Muslim world, through and on their respective veils» (94). Irigaray expose la théorie de Freud selon laquelle la fille en découvrant la différence entre les sexes en conclut qu'il lui manque un pénis. En revanche, « The little boy is narcissized, ego-ized by his penis – since his penis is valued on the sexual market and is overrated culturally because it can be seen,

specularized and fetishized »<sup>16</sup> Berger reprend l'argument d'Irigaray, soulignant comment le complexe de la castration peut « justifier » le port du voile par les femmes, ce qui rend visible une frontière, et par là même, l'ordre symbolique:

Not only is the girl's castration inferred from the "invisibility" of her genitals; the invisibility of the other's sex also supports [...] the structure of male sexuality, insofar as the latter is defined by the threat of castration...Now, to secure the success of the specular economy of desire upon which the construction of masculine identity rests, the invisibility of the "other"'s sex has to be turned into the invisibility of the other sex. Because the deemed "invisibility" of the girl's genitals, an effect of the castration threat, renders the possibility of castration visible to the boy's eyes, he will strive to cover up this "invisibility," *to make invisible the invisible*<sup>17</sup>, in order to conjure away the threat. (95-96)

Dans une autre scène dramatique du film, un chauffeur de poids lourd menace de violer Rallia, mais celle-ci le toise de son regard sans faiblir, lui assurant qu'il devra d'abord la tuer. Nedjma, pour protéger la jeune femme supplie alors l'homme de la « prendre » à sa place. Ce dernier l'entraîne aussitôt, mais alors qu'il s'apprête, malgré les cris de sa victime, à exécuter ses menaces, il est soudain interrompu par le bruit d'un moteur - celui de son propre véhicule. Rallia s'est en effet emparée du semi-remorque au volant duquel elle s'éloigne sur la route.

L'intertextualité par ce clin d'œil à *Thelma et Louise* libère aussitôt la tension dramatique qui a dominé la scène d'anticipation du viol. Par une manœuvre habile, Rallia

---

<sup>16</sup> Irigaray, Luce. « The blind spot of an Old Dream of Symetry. » in *Speculum of the Other Woman*. Trans. Catherine Porter. Ithaca : Cornell UP.1985

<sup>17</sup> C'est moi qui souligne

revient rapidement chercher Nedjma qui saute la rejoindre dans le véhicule. Comme dans la célèbre scène du film de Ridley Scott, le chauffeur du semi-remorque est « victime » de deux « faibles femmes », et se retrouve seul, impuissant au milieu du désert.



Figure 4.5A Ridley Scott, *Thelma and Louise*, 1991



Figure 4.5B Ridley Scott, *Thelma and Louise*, 1991

Contrairement à Thelma et Louise, Les deux héroïnes de Charef ne feront cependant pas exploser le poids lourd, mais de façon beaucoup plus pragmatique, l'emprunteront pour conduire jusqu'à El Kantara, où travaille Keltoum.



Figure 4.6A Mehdi Charef, *La Fille de Keltoum*



Figure 4.6B Mehdi Charef, *La Fille de Keltoum*

Nous avons évoqué plus haut les connotations masculines que l'on attache habituellement au véhicule motorisé, et la fétichisation de ce moyen de transport individuel qui offre la liberté dans la mobilité. La symbolique de castration est naturellement évidente dans la scène du poids lourd, à l'issue de laquelle le routier « émasculé » n'a plus que ses pieds pour se mouvoir. Une autre dynamique est survenue parallèlement, puisqu'on assiste à un basculement en ce qui concerne les rôles respectifs des deux femmes. Jusqu'alors, Nedjma, qui connaît les tabous propres à la société patriarcale où elle

a toujours vécu, et qui par ailleurs a stratégiquement su utiliser quelques dons « surnaturels » dont elle est dotée, s'imposait à priori (malgré sa réserve et ses craintes) comme protectrice. Or, c'est Rallia, mettant à profit ses propres connaissances (en l'occurrence sa capacité à conduire le véhicule) qui s'impose à présent comme salvatrice. Cependant, plutôt que de signaler un renversement des normes d'autorité traditionnellement liées à une hiérarchie générationnelle, qui serait supplantée ici par une autorité « supérieure » venue de l'occident, il semble plutôt que s'est installée entre les deux femmes une relation de complémentarité. C'est en effet en conjuguant leurs connaissances et leurs forces respectives que les deux femmes réussissent à vaincre les obstacles. Le regard d'abord incrédule de Nedjma sur sa partenaire maîtresse du volant devient serein alors que les voyageuses progressent ensuite sans encombres vers leur destination.

### ***Le chronotope de la reconnaissance***

Les apparences, les paroles prononcées, les identités, les faits assumés, peuvent s'avérer trompeurs, ainsi que le dévoilent les séquences qui suivent l'arrivée des deux femmes à El Kantara. Les doutes, les soupçons, et les révélations sont traduits par des procédés esthétiques combinant des formes sémiotiques où se juxtaposent et dialoguent cadrages, objets iconiques, et jeux de miroirs. La scène de l'hôtel est particulièrement riche en ce sens, puisque ce sera le lieu de toutes les révélations. Au chronotope de la route, Bakhtine associe ceux de la rencontre, de la reconnaissance ou de la non-reconnaissance, ainsi que celui du seuil, particulièrement important, et qu'il caractérise ainsi :

Imprégné d'une grande valeur émotionnelle, de forte intensité [...] il peut s'associer au thème de la *rencontre*, mais il est notablement plus complet : c'est un chronotope de la crise, du *tournant d'une vie*. [...] Il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de passer le seuil) [...] Le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique. [...] Par exemple, chez Dostoïevski, le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir, qui lui sont contigus, [...] apparaissent comme les lieux principaux, où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de la vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent la vie entière. (389)<sup>18</sup>

L'hôtel où travaille Keltoum se révèle être un complexe de vacances pour touristes aisés, comme une bulle de luxe posée artificiellement aux portes du désert. Lorsqu'elles y pénètrent, les deux femmes - dont l'apparence contraste évidemment de façon criante avec celle des vacanciers - mentionnent rapidement le nom de Keltoum afin de ne pas être aussitôt chassées, et sont alors dirigées vers les « entrailles » de l'hôtel. Les escaliers et les couloirs qui mènent aux chambres apparaissent comme un labyrinthe. Où est le fil d'Ariane ? Quelle est la direction qui mène à la connaissance du passé ? Selon Bakhtine « Toute pénétration dans la sphère des sens ne peut se faire qu'en passant par la porte des chronotopes » (398).

---

<sup>18</sup> Les italiques sont dans le texte d'origine de Bakhtine, « Formes du Temps et du chronotope ».



Figure 4.7A Les « entrailles » de l'hôtel



Figure 4.7B Les « entrailles » de l'hôtel



Figure 4.7C Les « entrailles » de l'hôtel

Dans la buanderie de l'hôtel, une pile de magazines, comme des strates, est posée sur une étagère à travers laquelle la caméra surprend Rallia, qui feuillette et s'arrête sur une image qui lui renvoie son propre visage. La jeune femme, mannequin de profession, représente sur cette photo une marque de cosmétiques. Nedjma, témoin discret mais attentif subtilisera ensuite la page en la détachant du magazine. Un mouvement circulaire et spéculaire de reconnaissance est palpable, le visage de Rallia n'apparaissant maintenant que dans le reflet d'un miroir ou sur la photo du magazine.



Figure 4.8A Jeux d'images et de miroirs



Figure 4.8B Jeux d'images et de miroirs



Figure 4.8C Jeux d'images et de miroirs

A propos du chronotope du seuil, Bakhtine note : « En somme, dans ce chronotope, le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du temps normal du temps biographique » (*Esthétique* 389). Bien que Bakhtine n'ait pas dans son étude explicitement fait de lien avec la psychanalyse, nous proposons pour notre part que ce « détachement » de la chronologie est nécessaire pour accéder aux strates de l'inconscient (et du temps passé), et que le phénomène auquel nous assistons dans cette scène apparaît comme une illustration littérale du stade du miroir, tel qu'il est décrit dans la théorie de Lacan. Cette étape de reconnaissance de soi, selon lui, est indispensable à l'accès de l'enfant au monde en tant qu'individu à part entière, à sa maturation et à sa distanciation de sa mère. Cette hypothèse de formation du « je » est évidemment diamétralement opposée à la conception cartésienne du « je », puisque l'émergence du sujet lacanien nécessite une indispensable médiation du corps et la reconnaissance de celui-ci.



Figure 4.8D Jeux d'images et de miroirs

Rallia ne semble cependant pour l'instant pas se reconnaître dans cette image spéculaire. La jeune femme a pourtant fait glisser le voile qui recouvrait sa tête et étudie son reflet, tout en effleurant son visage de ses doigts, comme pour vérifier qu'il s'agit bien du sien et tâcher de recomposer en un tout les fragments d'images imprimés dans les magazines. Il semble opportun ici de retourner brièvement à l'analyse d'Anne Emmanuelle Berger mentionnée plus haut, selon laquelle Irigaray en passant du concept de « voile » à celui d'« enveloppe », offre une transition rhétorique permettant de représenter « a nonphallogentric féminine economy ». L'enveloppe devient « by metonymic extension, a name for woman's *skin* » (115) <sup>19</sup>. Irigaray suggère que la femme ne possède pas elle-même cette enveloppe, ce lieu que pourtant, elle « est »: « The maternal-feminine remains the place separated from "its" own place, deprived of its place... Her clothes, make-up, and her jewels are the things with which she tries to create her container(s), her envelope(s). She cannot make use of the envelope that she is, and must create artificial ones. » (*This Sex Which Is Not One* 10-11). Berger souligne qu'Irigaray décrit « woman's investment in

---

<sup>19</sup> C'est moi qui souligne

clothing and her use of make-up as an attempt to give herself the envelope that she is but that others have », et qu'elle insiste sur la nature tactile de l'enveloppe : « The "envelope" ... sets off the mechanism of autoaffection: it allows the woman to touch – be in touch with - herself » (116).

Ce n'est cependant qu'après un face à face avec Keltoum que Rallia va en quelque sorte renaître, en apprenant que si Keltoum ne l'a jamais « reconnue », c'est parce qu'elle n'est précisément pas sa mère. La scène du début du film, où Rallia – malgré l'interdiction de Nedjma - pénètre dans une sorte de temple creusé dans la montagne où elle découvre une collection d'objets fétiches, prend soudain tout son sens lorsque l'histoire de sa naissance est dévoilée. L'espace de ce mausolée antique évoque un autre lieu significatif pour Bakhtine, le château, pénétré par le temps, et où « les générations ont déposé leur empreinte visible sur différentes parties de l'édifice, [...] portraits, [...] archives de famille, sur les relations humaines. » (*Esthétique* 387). Ces traces y ont un caractère de musée. Parmi ces archives, des photos de monuments parisiens, et autres images associées à la France ou à l'Europe. De plus, la forte symbolique de l'arche se fait insistante dans un enchaînement d'images qui se font écho.



Figure 4.9A Visite d'archives



Figure 4.9B Visite d'archives

Enfin, dans ce lieu secret, « interdit », Rallia découvre de multiples canettes recouvertes de poussière, ayant un jour contenu des boissons, et disposées comme une offrande autour d'une photo de femme enceinte.



Figure 4.9C Visite d'archives



Figure 4.9D Visite d'archives

La mémoire de Nedjma avait été censurée, bien que tout le village connaisse la vérité. On apprend que Keltoum avait auparavant vendu sa propre fille afin d'acheter une pompe à eau qui n'avait jamais charrié que de la boue, cette même pompe à eau inutile mais visible au centre de l'image de façon insistante au début du film, alors que Nedjma est condamnée à porter l'eau indéfiniment telle une Danaïde. Devenue stérile, Keltoum avait alors forcé Nedjma à avoir à son tour un enfant afin cette fois d'obtenir l'argent nécessaire à l'achat d'un âne capable de remonter l'eau aux habitants. Le bébé que Nedjma avait alors mis au monde et auquel elle s'attachait déjà avait été vendu et le « secret » avait été gardé car on lui avait interdit de se souvenir. Lors de la révélation de Keltoum, elle ne cesse de répéter « pas le droit ». Nedjma avait survécu à cet arrachement en sombrant dans la folie, mais le souvenir de l'enfant était resté profondément enfoui dans sa mémoire. En effet, lorsque sa fille lui demande si elle l'avait oubliée, elle répond avec une assurance toute nouvelle : « jamais ». A El Kantara, Rallia renaît. Elle n'est donc pas la fille de Keltoum, sa mère biologique n'étant autre que Nedjma. A ce moment, cette dernière lui révèle en outre que son véritable nom, celui qu'elle lui avait elle-même donné lorsqu'elle est venue au monde, n'est pas Rallia, mais Aïcha, prénom arabe à étymologie encore particulièrement significative puisqu'il signifie « celle qui vit » ou « celle qui est pleine de vitalité », suggérant symboliquement un cap essentiel dans sa construction identitaire, d'objet de valeur, vendu, sans vie propre (Rallia) devenu à présent un sujet émergent autonome qui naît pleinement à la vie.

Film de route féminin ? Film féministe ? Avant de proposer une réponse et de terminer ce chapitre, revenons une fois de plus sur cette question en conjonction avec un dernier espace-temps, le *chronotope idyllique* qui chez Bakhtine peut être bucolique,

pastoral (254), mais qui en l'occurrence dans notre film correspond à la scène qui se déroule sur la plage à El Kantara. Souvenons-nous que c'est aussi sur une plage que se déroulait la scène finale de *La Strada*. Gelsomina, tout comme Nedjma ici, y voyait pour la première fois la mer, et l'endroit devenait en outre pour Zampano une destination finale de rédemption. L'eau dans la mythologie et diverses religions est souvent associée à la pureté, mais aussi à la femme ou à la mère. Elle peut ainsi être liquide amniotique, eau du baptême, ou l'eau salvatrice comme dans l'exemple où Hadjar, la servante d'Abraham et mère de son fils Ismail, est abandonnée dans le désert. L'histoire raconte que c'est en creusant le sable brûlant qu'Hadjar fait jaillir une source qui les sauve et qui devient le premier puits sacré de l'Islam : le Zamzam. Aucune source miraculeuse n'a hélas jailli dans le village de Keltoum malgré la vente de son propre enfant. Cependant, grâce à la vente de Rallia qui a permis l'achat de l'âne porteur d'eau, les villageois ont pu survivre. Or, c'est aussi l'eau, le bord de mer que Charef a choisi comme lieu de « re-naissance » pour Rallia/Aïcha. Et que peut-on enfin présumer du choix d'El Kantara dans ce contexte que nous avons associé au *chronotope de l'idylle* ? Il se trouve qu'il existe en effet un lieu topographique de ce nom en Algérie, mais une brève recherche du terrain nous signale que cette petite ville est en réalité fort loin de la côte, dans la province de Biskra, entre montagne et désert. Par ailleurs, si l'on se tourne une nouvelle fois vers l'étymologie du nom, on découvre que El Kantara en langue arabe désigne un pont, cette toponymie faisant référence à l'édifice romain qui enjambe les gorges creusées par les eaux. Si nous ne sommes pas dans une station balnéaire, l'eau est cependant présente et essentielle à El Kantara, oasis aux portes du Sahara, et tout aussi essentiel est le pont qui permet l'ouverture d'un passage vers un lieu sans cela inaccessible. Contrairement à d'autres critiques qui soupçonnent une

regrettable erreur de géographie, nous proposons qu'il s'agit ici d'un choix géopoétique délibéré de la part de Charef, une fusion d'éléments hétérogènes, étrangers l'un à l'autre, à distance l'un de l'autre, réunis grâce à un pont. A propos de la « consistance » du concept, nous avons vu précédemment que Deleuze et Guattari insistent sur le fait qu'à l'intérieur de celui-ci, chaque composante est distincte, mais présente un recouvrement partiel, une zone de voisinage seuil avec une autre. Quelque chose passe de l'une à l'autre de ces composantes, et « ce sont ces zones seuils ou devenirs, cette inséparabilité, qui définissent la consistance intérieure du concept » (*Qu'est-ce que la philosophie ?* 25). « Mais » ajoutent-ils, précisant ainsi qu'un phénomène similaire peut se produire dans le passage d'un concept à un autre, « celui-ci a également une exo-consistance, avec d'autres concepts, lorsque leur création respective implique la construction d'un pont sur le même plan. Les zones et les ponts sont les joints du concept »(25). Ne peut-on dire qu'il peut en être de même entre certains espaces à priori déconnectés ? El Kantara, le pont en langue arabe le suggère ici.

Peut-on parler d'écriture féminine lorsque l'auteur d'un texte est un homme ? Nous n'y voyons pour notre part aucun paradoxe, dans la mesure où la vision exprimée dans ce texte rejoint les préoccupations propres à la pensée féministe. C'est ce que fait le cinéaste en dénonçant différents types de violence faites aux femmes, en exploitant des motifs de contestation, de transgression du pouvoir patriarcal et en révélant les mécanismes d'affirmation de l'autonomie féminine. Signalons en outre que dans un entretien, Charef dit avoir voulu faire un film pour les femmes, précisant qu'une rencontre avec une femme répudiée lors de son séjour en Algérie avait laissé en lui une image d'une force toute particulière. Est-ce aussi pour cette raison que, parmi les rencontres faites en route par les

deux femmes, apparaît Djibril, ce protagoniste formidable qui introduit dans la trame narrative des nuances particulièrement vives qui tranchent catégoriquement sur le fond ambiant d'idéologie patriarcale? L'étonnant géant muet semble représenter le "carnavalesque" également théorisé par Bakhtine. Quelle est donc la fonction, la signification de cet "homme carnaval"? Le personnage marginal n'est-il pas un protagoniste idéal pour incarner un lien transculturel, en nous interpellant dans un registre différent? Par son intervention défamiliarisante, il suspend notre jugement et incite au questionnement. En l'occurrence, contrairement aux autres représentants masculins qui déniaient nourriture et boisson aux femmes, le premier geste de Djibril est d'offrir des fruits juteux à Nedjma et à sa compagne. Cette scène inattendue stimule également les sens du spectateur qui est ainsi implicitement invité à la dégustation. Par ailleurs, comment se situe symboliquement cet homme muet, du fait qu'il ne "possède pas" le langage? Il communique pourtant parfaitement, proposant une symbolique autre, puisque l'on apprend qu'il n'est autre que puisatier! Nous terminerons cette partie de notre discussion ici en plein accord avec une citation d'Annette Khun qui reprend elle-même l'argument de Kristeva à propos de la notion de poétique dans sa relation/révélation à la lecture d'un texte:

Any text may qualify as poetic, as radical signifying practice, or as feminine only in the relations it poses between itself and its readers. Since such relations are clearly context-bound in that they are likely to vary from place to place, from time to time, and from reader to reader, it is actually impossible to make any universal or absolute prescription as to formal characteristics, a point which needs to be borne in mind in considering the question of feminist cinema in relation to that of feminine writing. (*Women's Pictures* 13)

## CHAPITRE 5

### Géographies polyphoniques sur les traces de Réda :

#### *Le Grand Voyage*

*My love for variations  
and for a diversity of terms for a single phenomenon.  
The multiplicity of focuses.  
Bringing distant things closer  
without indicating the intermediate links.*

Bakhtine, From Notes Made in 1970-71<sup>1</sup>

Dans les années 20, à l'époque où Bakhtine entreprend ses travaux, les linguistes s'accordent déjà à découper le langage en deux objets irréductibles : d'une part la langue en tant que système abstrait de signes, et d'autre part, la parole génératrice d'actes performatifs individuels qui se matérialisent sous forme d'énoncés. Ce qui intéresse particulièrement Bakhtine est le phénomène d'échange qui informe la structure polyphonique du roman. Il se penche ainsi sur l'analyse du discours dans son existence objective *et* transindividuelle, dont la production nécessite une relation intersubjective des instances productrices. C'est à partir de l'analyse de l'acte d'énonciation, ancrant le discours dans une interaction entre sujets parlants, qu'il élabore la notion de « dialogisme ». Tout discours contient ainsi plusieurs énoncés, plusieurs personnages, plusieurs voix, et si le texte romanesque est un lieu privilégié du dialogisme – le langage y

---

<sup>1</sup> Bakhtine, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. Vern W. McGee, Ed. C. Emerson et M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1986

trouvant une utilisation optimale – l’analyse sémiotique cinématographique invite tout autant à cette approche. Dans l’analyse qui suit, le concept de « dialogisme » est envisagé comme terme ombrelle, autour duquel rayonnent et se rattachent ceux d’hétéroglossie, de polyphonie, de plurilinguisme, voire d’hybridité au sens Bakhtinien du terme<sup>2</sup>. Selon Bakhtine, le plurilinguisme, à l’intérieur même d’un langage national, s’exprime dans la multiplicité des langages sociaux, qu’ils soient dialectes régionaux, jargons professionnels, maniérismes d’un groupe, parler des générations, des âges. L’intertextualité est une autre dimension dialogique du discours, qui par référence à des énoncés antérieurs présente implicitement ou explicitement un accord ou un désaccord avec d’autres discours sur le même thème, utilisant des mots/signes qui portent inmanquablement les traces de leurs usages précédents<sup>3</sup>. Grâce au plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, l’art cinématographique, tout comme le roman, « orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé » (*Esthétique* 88-89). Cette plurivocalité peut se réaliser et s’affirmer sous différentes formes dont nous allons proposer quelques illustrations, telles qu’elles nous sont apparues à la lecture du film d’Ismaël Ferroukhi, *Le Grand Voyage*. Notre problématique majeure sera ici d’analyser comment, dans l’espace transnational et transculturel de ce voyage, les multiples résonances des voix sociales, historiques, idéologiques, sont orchestrées, « dialogisées ». Comment les diverses voix et discours,

---

<sup>2</sup> Bakhtine qualifie de « construction hybride un énoncé qui, d’après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. (125-126)

<sup>3</sup> Voir Jørgensen, Kathrine Sørensen Ravn

paroles des protagonistes, ainsi que les fragments « intercalaires »<sup>4</sup> interviennent-ils et se répondent-ils et évoluent-ils, et dans quelle mesure ce développement est-il lié au mouvement et aux variations de l'espace traversé ? Notre analyse formelle, éclairée par la théorie bakhtinienne, permettra de détailler les diverses stratégies employées par le cinéaste qui s'attache à multiplier les points de vue et les modalités de communication afin d'éviter une représentation essentialiste de l'expérience diasporique ou du sujet franco-maghrébin.

Mireille Rosello avance que Ferroukhi « experiments with a new type of migratory aesthetics ». En effet, ainsi qu'elle le précise : « This babelized road movie does not represent Islam as the other's exotic religion, an unknown set of dogmas that is either feared or treated as a block of alterity » (*Babelized road movie* 257). Plus généralement, les topoi qui renvoient habituellement aux « problèmes » liés à l'immigration en mettant en avant les tensions religieuses et plus largement les différences culturelles ou nationales, sont effacés au profit d'autres motifs. Il ne s'agit pas non plus ici pour Ferroukhi d'évoquer la question existentielle de ce qu'est la « francité » ni de peindre l'enfermement des jeunes dans les banlieues ghettos. Une des spécificités du film est selon Rosello d'élaborer un différent type de point de vue: « This new point of view » dit-elle, « is constructed by *the film's treatment of geography and language* <sup>5</sup> ». Elle soutient que « The film reflects on this disconnection by simultaneously producing two different superposed cinematographic maps [...] and by demonstrating that each character adopts a unique way of communicating with the strangers that they meet along the way » (257) A partir de cette observation que

---

<sup>4</sup> Les genres intercalaires (qui s'intègrent au roman) sont, par exemple, pour Bakhtine des lettres, des poèmes, la confession etc. (*Esthétique* 141)

<sup>5</sup> C'est moi qui souligne

nous développerons, nous proposons que la dialectique qui relie géographie et langage est motivée dans un cas par le *besoin* de communiquer, et ailleurs par le *désir* de communication, qu'il s'agisse des rapports entre Réda et son père, ou de leurs interactions avec les personnes qu'ils rencontrent. Par extension, nous suggérons que le road movie transnational intervient dans le discours géopolitique mondial et y participe en proposant diverses cartographies propres à soutenir, stimuler et élargir les débats autour des questions identitaires, religieuses et de cohabitation dans nos sociétés en constante mouvance.

Dans son introduction à une réédition du texte de Bakhtine *Le marxisme et la philosophie du langage*, Marina Yaguello souligne que « c'est avant tout un livre sur les rapports du langage et de la société, placé sous le signe de la dialectique du signe, comme effet des structures sociales (12) ». Du fait de la nature sociale du signe et de l'énonciation, Yaguello reprend le fil directeur du texte de Bakhtine, à savoir « dans quelle mesure le langage détermine-t-il la conscience, l'activité mentale, et dans quelle mesure l'idéologie détermine-t-elle le langage ? » (12). Le philosophe russe s'opposait à la notion saussurienne de langue en tant qu'objet abstrait idéal et système synchronique homogène, dont les variations n'obéiraient qu'à des lois internes.

Ainsi donc que Bakhtine le proposait à l'encontre de certains excès du structuralisme, nous pouvons, à l'énoncé (la langue) opposer ici la parole, ou énonciation, cette dernière étant liée aux « conditions » de toute communication. La communication (verbale ou autre) implique par ailleurs une certaine forme de conflit, des rapports de domination ou de résistance, d'adaptation ou de négociation. La langue contrôlée par un pouvoir hégémonique devient parole autoritaire monologique, propagande idéologique. Or,

comme le conclut Yaguello : « si la langue est déterminée par l'idéologie, la conscience, donc la pensée et 'l'activité mentale', qui sont conditionnées par le langage, sont modelées par l'idéologie » (15). L'introduction du discours d'autrui, perçue comme subversive, est nécessaire pour éviter de subir l'enfermement d'un régime totalitaire. En considérant l'art comme discours sociocritique et le texte créatif dans un sens analogique à celui du discours démocratique, nous soutenons qu'à la voix autoritaire dogmatique peuvent s'opposer polyphonie et dialogisme, devenant par là-même une inscription textuelle du débat démocratique. Ainsi peut se réaliser un glissement dialectique, encourageant une lecture sociocritique de la poétique du texte vers une ouverture politique. C'est ainsi que s'articulent l'esthétique et le politique, dans une conception bakhtinienne du discours romanesque, appliquée ici au genre artistique cinématographique. L'idée de discours démocratique dans le contexte de ce film peut être exploitée dans la thématique générale de la structure narrative qui lui est propre, mais également au-delà, en tant qu'imaginaire propre à nourrir les débats autour des relations entre laïcité et islam/religion.



Figure 5.1 Père et fils

### ***D'Aix en Provence à la Mecque: Un chronotope double?***

La destination de ce *road movie* est évidemment en elle-même chargée de sens et offre au genre une toute nouvelle thématique d'où émergent nombre de motifs à

connotation spirituelle. Ce voyage, bien qu'en direction du sud-est, n'est par pour autant un voyage de « retour ». Nous nous souvenons que Naficy distingue trois types de voyages qu'il catégorise ainsi globalement : « *outward journeys* », « *journeys of quest* » et « *homecoming journeys* » (*An Accented Cinema* 33). Sa classification semble indiquer par ailleurs que ces « *journeys of quest* » représentent un sous-ensemble des « *outward journeys* ». Or, nous suggérons que bien que *Le Grand Voyage* corresponde de toute évidence pour le père à une quête d'ordre spirituel, il s'agit également pour lui d'un « *homecoming journey* » à deux titres, spirituellement puisque ce voyage lui permet de rejoindre sa *Umma* (communauté islamique), et que métaphoriquement il rejoint Dieu dans la mort. Quant à Réda, c'est en sens géographique inverse que s'accomplira son propre « *homecoming* », mais ce après avoir vécu temporairement pendant le voyage l'expérience de l'exil. Ce parcours effectué avec réticence, à contre-courant de ses priorités, s'avèrera finalement des plus précieux pour le jeune homme, les nouveaux savoirs acquis en chemin promettant ultimement d'illuminer le reste de sa vie.

Contrairement à d'autres *road movies* européens (y compris ceux de notre corpus) dans lesquels les protagonistes voyagent par divers moyens de transport – train, bateau, autobus, auto-stop, voire à pied – c'est en voiture que débute et s'achèvera le périple de Réda et de son père, de leur ville française d'Aix en Provence jusqu'en Arabie Saoudite. Le véhicule deviendra un huis clos pour les deux hommes, à qui se joindront ponctuellement des personnages de rencontre dont la présence ne fera que renforcer l'atmosphère claustrophobe de l'espace confiné de la vieille Peugeot. Autre objet iconographique, métaphore des voies/voix de communication, le téléphone portable de Réda va intervenir en matérialisant la tension qui se joue entre les deux hommes. Précisons que c'est contre

son gré que Réda, par obligation filiale, se résout à conduire son père jusqu'à la Mecque. Les priorités du jeune homme étaient toute autres, puisqu'il s'apprêtait à passer son bac ; cependant, son père ne sachant pas conduire et son frère aîné s'étant vu suspendre son permis pour conduite en état d'ivresse, c'est au jeune lycéen que revient la tâche de chauffeur. Bien qu'ils parcourent ensemble plus de 5000 kilomètres, ce sont deux voyages radicalement différents que font les deux protagonistes. Ce Marocain qui a passé ses trente dernières années en France se voit vieillir et - en bon musulman - décide qu'il est temps pour lui d'accomplir son pèlerinage à la Mecque, s'acquittant ainsi du devoir prescrit dans le cinquième et ultime pilier de l'Islam. Le départ est imminent, et Réda, en bon fils, se résigne à compromettre ses études et à laisser derrière lui sa petite amie Lisa, à qui il ne sait d'ailleurs comment annoncer cette nouvelle, ce qui suggère implicitement que cette dernière - n'étant pas familière avec la tradition musulmane - ne pourrait pas comprendre. Outre le désir et le besoin, un troisième facteur - le premier moteur du voyage - est évidemment le devoir : celui de l'un envers Dieu, de l'autre envers son père. Tâchant - malgré ses ressentiments - de garder une attitude positive, Réda consulte la carte routière et envisage en lisant les noms des lieux qu'ils vont traverser, de profiter au moins de la visite de certains sites prestigieux, lieux culturellement significatifs pour lui auxquels il a été introduit au cours de sa scolarité, mais dont il n'a jusqu'alors qu'une connaissance livresque. L'écart évident entre le père et le fils quant au sens que chacun accorde à ce voyage est illustré ici, évoquant la dimension polyphonique du signe dont parle Bakhtine et les tensions, conflits et négociations qui y sont associés.



Figure 5.2 La carte routière

Nous sommes ainsi conviés à deux voyages différents, parallèles, les protagonistes ne partageant ni les mêmes besoins, ni les mêmes désirs, et certainement pas les mêmes priorités, et l'on se rend vite compte de l'incompatibilité que présente l'association d'un pèlerinage avec une tentative d'élaboration de circuit culturel touristique. Ainsi que le souligne Rosello :

The heroes' ways of navigating through space, of mobilizing spatial conventions, are radically different. They are often incompatible – so that the viewer is provided [...] with a series of disconnected moments that highlight each of the protagonists' discreet areas of expertise and incompetence, their unique way of dealing with religious beliefs, languages, and illiteracy. (*Babelized road movie* 258)

Le territoire que les deux voyageurs « accidentels » vont traverser est morcelé en une dizaine de pays, illustrant le franchissement littéral, national des frontières, « *border crossing* », dimension essentielle de l'« *accented cinema* » théorisé par Naficy. Ils vont ainsi traverser l'Italie, la Slovénie, La Croatie, La Serbie, la Bulgarie, la Turquie, la Syrie, et la Jordanie, avant d'atteindre l'Arabie Saoudite, chacun le plus souvent sur sa propre « longueur d'ondes », ainsi que l'exprimera Réda à son père plus tard. A l'affirmation de

Rosello qui souligne le lien entre géographie et langage : « The narrative as a whole superimposes two maps; two itineraries; two European and Middle Eastern geographical, linguistic, and cultural constructions » (258), nous ajouterons la dualité de la temporalité. En effet, la communication est à la fois conditionnée de part et d'autre par le « où » et le « quand », suggérant un *double* chronotope.

Le décalage est sensible à divers niveaux, et la tension s'exprime peu après le départ, la voiture étant aussitôt bloquée dans les embouteillages. La sonnerie du téléphone de Réda interrompt leur silence excédé, jusque là seulement troublé par les coups d'avertisseurs alentours, et tandis que son père l'observe, le jeune homme d'abord hésitant ne va pas répondre à l'appel, sachant qu'il ne pourra s'exprimer librement.



Figure 5.3 Silence forcé

Quant aux échanges de paroles entre les deux voyageurs, ils se font sur le mode bilingue. Réda parle français tandis que son père s'adresse à lui uniquement en arabe marocain. Par ailleurs, le père ne parle à Réda que pour lui objecter des critiques. Lorsqu'ils ont enfin quitté les bouchons, il lui reproche par exemple de conduire trop vite, et insiste - par une analogie mettant en avant l'âge du véhicule - sur le fait qu'à ce rythme la voiture n'arrivera

pas au bout<sup>6</sup>. Malgré leur proximité physique dans cet espace clos réduit, chacun est dans un univers différent et ce décalage est mis en évidence par les cadrages ainsi que par la bande son. Dans la majeure partie du film, il n'est jamais fait usage du champ contre-champ, le type de plan pourtant le plus souvent utilisé pour mettre en scène deux personnages. Les deux hommes apparaissent souvent séparément, par fragments, et lorsqu'ils sont tous les deux ensemble dans le même cadre sans qu'il y ait de confrontation verbale, chacun est néanmoins dans son propre monde. La caméra insiste par exemple sur les coups d'œil qu'ils se lancent l'un vers l'autre sans se regarder, ou sur l'image de Réda qui conduit de nuit, alors que son père s'est endormi, sa tête oscillant vers la droite.



Figure 5.4 La première nuit

Une ellipse les transporte jusqu'à la frontière italienne, et Réda - ne trouvant pas les passeports dans la boîte à gants - doit réveiller son père qui lui reproche aussitôt de l'avoir laissé dormir. L'homme tyrannique accepte mal d'avoir « perdu le contrôle », - voire « perdu la face » devant l'autorité douanière – ceci malgré sa position de dépendance évidente et incontournable vis à vis de son fils sans lequel il n'aurait pu entreprendre son

---

<sup>6</sup> Notons que le motif œdipien subsiste en toile de fond tout au long du voyage, la suggestion d'une signification phallique du véhicule étant plusieurs fois réactivée.

pèlerinage. L'intransigeance systématique du père provient à l'évidence du fait que son autorité et la légitimité de l'hégémonie de son pouvoir à la tête de sa famille n'ont jamais été remis en question. Malgré la taille réduite de l'appartement qui abrite la famille dans la banlieue d'Aix, chacun - semble t-il - poursuivait sa propre routine, remplissait ses propres obligations, sans être profondément affecté par les dissonances tacites des points de vue. Comme le suggère la scène de l'annonce inattendue du voyage faite à Réda, la mère était sans doute en règle générale la médiatrice qui permettait une communication plus fluide entre le père et les enfants. Une contre plongée appuyée sur la femme, debout, angle qui par ailleurs renforce la sensation d'exiguïté de la pièce où Réda est assis, signale que celui-ci n'a aucune marge de manœuvre et ne laisse aucun doute au fait que nulle discussion ne sera possible. On peut observer que la voiture est aussi en quelque sorte une métonymie du « clash » entre les deux voyageurs. C'est en effet dans une casse automobile qu'elle a été assemblée et reconstituée en un semblant d'intégralité, la casse étant le lieu où Réda et son frère lui ont greffé une nouvelle portière prélevée ailleurs sur une épave. Ainsi, la voiture bleue prend-elle la route en arborant du côté passager – de manière significative – sa portière orange. Non seulement le véhicule devient t-il ainsi particulièrement reconnaissable mais il est également en quelque sorte anthropomorphisé. Son « identité » a subi quelques modifications, mais à l'évidence, celles-ci ne compromettent en aucun cas son intégralité et ses fonctions.

La traversée du premier poste de douane inaugure la longue liste de passages frontaliers à venir, un des paradigmes qui vont rythmer le périple. L'entrée en Italie se fera sans encombres, mais non sans souligner à nouveau le décalage entre les deux voyageurs. Celui-ci est dû à cette occasion à un autre paradigme, sous-tendant lui-même un autre

rythme, et qui s'impose comme un rituel incontournable : Parmi les priorités du père, la prière qu'il doit effectuer ponctuellement cinq fois par jour n'admet pas d'exception. De façon quasi humoristique, ayant consulté sa montre et malgré l'inquiétude ou l'embarras que cela suscite chez son fils : « Attend, papa, on est dans une douane... tu vois bien que c'est pas un endroit pour prier », le vieil homme sort de la voiture et déroule son tapis de prière pour s'exécuter. Cette divergence entre les urgences et désirs de chacun est à ce moment soulignée par une déconnection entre image et son. Notre attention visuelle est concentrée sur l'image du père qui prie, agenouillé à l'extérieur, lorsqu'intervient la voix de Réda hors-champ : « ça va ? ». En logique avec le cadrage, il semble que Réda s'adresse à son père, mais on se rendra compte qu'il profite en réalité de cet instant d'intimité pour appeler en cachette Lisa, afin de la rassurer. Cette non coïncidence n'est donc pas immédiatement perceptible, et ce n'est que lorsque les mots de Réda s'enchaînent et que l'énoncé prend sens que le spectateur comprend que c'est à Lisa – invisible à l'écran elle aussi - et par le biais du téléphone, que s'adresse la voix. Focalisation visuelle et auditive se rejoignent et s'accordent alors, Réda invoquant « des petits problèmes de famille » et demandant à son amie d'en informer le lycée. Il devra rapidement interrompre la communication, son père s'apprêtant à regagner le véhicule. La séquence renvoie à la perspective bakhtinienne sur la fonction du langage et de la parole comme acte performatif souvent pris dans une dynamique intersubjective et dialectique, dans laquelle des sens différents se font concurrence.

Les deux voyageurs reprennent la route au son d'une musique classique relaxante que diffuse la radio, mais la rigidité du père s'exprimera pourtant bientôt à nouveau, de façon violente. Il a décidé dès le passage de la frontière qu'il était temps de s'arrêter pour

que son fils dorme. Ce dernier proteste poliment en prétendant qu'il n'est pas fatigué, et suggère d'aller plutôt jusqu'à Milan, dont la proximité est annoncée par un plan soutenu sur les panneaux de signalisation. Le père, après avoir insisté un instant et ne supportant pas que Réda s'entête à vouloir continuer, se saisit soudain du frein à main qu'il tire violemment. Ce geste insensé provoque aussitôt un tête à queue du véhicule qui finalement s'immobilise, et un bref accès de colère chez le jeune conducteur : « Tu sais que tu aurais pu nous tuer ! » Ils reprennent un moment la route. S'il est sans doute vrai que Réda a besoin de se reposer, il sera cependant bientôt victime d'une autre violence à laquelle on assiste dans la séquence suivante : Son père – profitant de son sommeil – subtilisera son téléphone portable avant de le jeter dans une poubelle de l'aire de repos où ils se sont arrêtés comme il l'avait exigé. Ce n'est que des kilomètres plus tard, que Réda se rendra compte de l'absence de son téléphone.



Figure 5.5 Tentative de négociation

Pour lors, au réveil, il ne fait qu'exprimer son regret de n'avoir pu voir Milan, tout en essayant, par anticipation, de négocier une heure à Venise. Bien que la ville soit sur leur chemin, le vieil homme lui fait comprendre que cela ne fait pas partie de son programme, lui rappelant fermement qu'ils ne sont pas des touristes. Aucune tentative de négociation

initiée par Réda n'aboutira. Lorsque – quelques centaines de kilomètres plus loin - le jeune homme découvrira la disparition de son téléphone et questionnera son père, celui-ci lui rétorquera simplement en guise d'explication: « Tu étais là, mais ton esprit était ailleurs ». Cette parole du père résume l'écart de position entre les deux hommes que nous évoquons plus haut, et invite en outre le spectateur à s'interroger sur la justification que donne le père de son acte autoritaire d'une grande violence envers Réda.

### ***Hétéroglossie, topographie, et focalisation visuelle***

Le film est à priori construit sur un parcours linéaire - géographiquement et chronologiquement - les distances parcourues, les traversées des frontières et la succession des jours et des nuits s'accordant de façon conforme à la réalité. Cependant, à l'intérieur même de ce rythme organique, vont s'insérer ici et là des espaces hors de ce temps, dus aux discours topographiques et à l'intervention de personnages de rencontre dont la contribution insuffle de nouvelles perspectives hétéroglossiques. Cette plurivocalité se manifestera aussi bien par la participation plurilingue des personnages qui apparaissent en route, que par des silences intensément expressifs qui ponctuent le voyage. Ferroukhi a privilégié la focalisation visuelle de telle façon que, malgré l'absence fréquente de sous-titres, la polyglossie - loin d'être un obstacle à la compréhension de son film - invite le spectateur à examiner les stratégies de communication des protagonistes, et simultanément, à participer lui-même activement au déchiffrement des énoncés. Par delà l'élément réaliste que constitue l'intervention dialectale propre à chaque lieu, cette ouverture offre au spectateur plus ou moins monolingue un paramètre d'identification avec les voyageurs.

Ainsi, on perçoit des bribes de phrases échangées par une famille italienne qui elle aussi fait un arrêt sur l'aire de repos. Il s'agit d'une situation universellement familière, et au ton badin de la conversation animant la descente de voiture des enfants et leur retour qui suivra, on peut facilement imaginer la teneur des propos échangés. Ce sera ensuite une langue différente qui émanera de la radio plus tard sur la route, et l'on devine en s'armant de la simple logique géographique, que l'on doit être en Slovénie. Lors des passages de douanes (du moins jusqu'à la frontière turque), les langues différentes sont comprises sans difficultés, les formalités étant similaires d'un pays à l'autre. La variété linguistique permet au cinéaste d'offrir une nouvelle forme d'esthétique au genre du road movie. Plutôt que de se reposer sur une focalisation vers les panoramas majestueux de l'espace traversé, visuel qu'il eût été tentant d'exploiter, Ferroukhi minimise cette fonction qui n'est pas le propos de son film. L'espace parcouru est néanmoins des plus pertinents, et le recours naturel à la diversité dialectale qui s'y manifeste est une stratégie formelle marquante parmi les choix du cinéaste. La focalisation visuelle quant à elle, porte sur les sentiments qu'expriment l'attitude, les regards et postures des protagonistes, traduisant leur aliénation l'un de l'autre malgré le cadrage serré qui souligne leur proximité physique dans l'espace clos du véhicule.

Les routes suivies – voies de communications -, en plus de leur fonction matérielle évidente, s'alignent métaphoriquement sur la relation de communication entre le père et le fils, ainsi que l'illustrent plusieurs séquences. Dans l'une d'elles, la voiture est arrêtée dans la campagne et Réda consulte une carte routière. De toute évidence ils sont perdus, et cette incertitude quant à leur exacte location ne fait que renforcer la position et le style de chacun. A la recherche de points de repère, Réda finit par annoncer : « Elle existe pas cette

route sur la carte. Il faut faire demi-tour jusqu'à Zagreb et de là on récupère l'autoroute jusqu'à Belgrade. Je te l'avais dit qu'il fallait pas quitter l'autoroute ! » Ils sont donc à l'évidence en Croatie, mais égarés au milieu de nulle part. Du point de vue de Réda, seule la carte peut faire autorité, et sa préférence envers le parcours linéaire que suggère l'emprunt de l'autoroute souligne son impatience à arriver à destination. Tandis que le son père insiste qu'ils sont dans la bonne direction et donc de continuer, la frustration de Réda éclate soudain sans réserve, et il lance enfin : « Mais qu'est-ce que t'en sais? Tu sais même pas lire ! » Le père le regarde un instant fixement, ne dit rien, et retourne s'asseoir dans la voiture où Réda, à présent silencieux, l'y rejoint. Essayant de renouer le contact et ayant à nouveau déplié la carte, il réitère ses conclusions quant à la route à suivre, tentant avec calme et douceur une nouvelle approche, essayant d'accrocher le regard de son père : « Regarde papa... Nous on est là. Il faut qu'on aille là, à Belgrade. Si on fait demi-tour jusqu'à Zagreb, on récupère l'autoroute jusqu'à Belgrade... Tu comprends ? » Il insiste encore un peu: « Alors ?... »



Figure 5.6 Obstination muette

Son père lui oppose cependant un mutisme absolu en refusant de tourner son regard vers lui ou vers la carte, et ignore obstinément toute invitation à vérifier les signes topographiques qui s'y trouvent ou à s'y fier. De toute évidence, il est insensible à la qualité

phatique qui agrmente le raisonnement qui lui est proposé. Impuissant face à l'obstination muette de son père, Réda se résigne et reprend la route qui s'étend devant lui, après avoir lancé calmement, quoique visiblement excédé : « OK... c'est comme tu veux ! ». La tension entre les deux protagonistes dans cette séquence souligne un décalage encore plus profond qui ne cesse de se confirmer, une polarisation semble-t-il irréductible entre l'objectif unique de l'un et les aspirations contrariées de l'autre. Le fait est que pour le père cet « *inward journey* » est l'entreprise la plus significative de toute sa vie. Pour Réda qui y participe malgré lui, il ne s'agit encore que d'un « *outward journey* » d'où il ne souhaite encore pour l'instant que de revenir intact, afin de reprendre le cours de sa vie là où il l'a laissée. Seule l'intervention de nouvelles voix et de nouveaux discours permettra de débloquer cette tension.

Jusqu'à ce point du film, la voiture était cadrée en travelling parallèlement ou de face. Lorsqu'elle repart, c'est de l'arrière que nous la suivons, comme si ce moment représentait une transition dans la trame narrative. C'est ainsi que l'on découvre, en même temps que les protagonistes, une route qui se scinde en deux. Il ne s'agit pas d'un carrefour à multiples directions mais d'une fourche qui limite les choix à deux possibilités (celle de faire demi-tour ayant déjà été évacuée). La voiture s'arrête, et le plan qui suit reprend le cadrage moyen habituel des hommes assis côte à côte. Lorsque Réda demande : « On va où, à droite ou à gauche ? », son père hésite un instant, descend sa vitre pour scruter le ciel, et décide de passer la nuit sur place.



Figure 5.7 Deux routes : Deux choix

Cette image est particulièrement significative en ce que, comme l'observe Safoi Babana-Hampton « it shows the two characters positioned between two roads, two choices, and ultimately two worldviews ». L'auteure poursuit ainsi :

This well-crafted and highly evocative image of two lost souls with no sense of direction conveys that their journey of self-knowledge and new birth starts right here, in this in-between space that negates territorial views of identity, but also through the connections they weave with other spaces they cross and other human beings from different parts of the world that their journey brings them into contact with. Réda and his father are thus portrayed as wandering characters who struggle to find their way, but who also have the potential of re-inventing their relationship and their identities by negotiating and choosing together the road to take.<sup>7</sup>

Une des caractéristiques du film – ce qui peut sembler paradoxal ici puisque notre étude insiste sur l'importance du langage - est qu'il contient un minimum de dialogues. Précisons que l'économie se situe dans la proportion de dialogues énoncés à haute voix. La

---

<sup>7</sup> Babana-Hampton, Safoi, « Reading 'Beur' Film Production Otherwise : The Poetics of the Human and the Transcultural ». Cette étude constitue le chapitre d'un volume à paraître, *Theories of African Literature*, Eds. Kenneth Harrow and Frieda Ekotto, forthcoming in Indiana University Press

cinématographie est par contre remarquablement mise en œuvre de manière à traduire les discours intérieurs des protagonistes, ainsi que l'illustre une séquence qui va suivre. Le père prépare le bivouac pendant que Réda prend quelques photos, des photos de « nulle part » ou d'un espace quelconque mais dont la lumière crépusculaire suscite en lui le désir de parler à Lisa. C'est du moins ce que signifie implicitement son retour vers la voiture, où il cherche – en vain – son téléphone. Lorsqu'il demande à son père s'il a vu son appareil, répétant même le mot en dialecte marocain pour être sûr d'être compris, le vieil homme lui dit la vérité sans sourciller : Il l'a jeté à la poubelle deux jours avant. Réda, incrédule, lance seulement un « Quoi ?.. », qui restera suspendu, avant, à son tour, de s'enfermer lui-même dans le mutisme. Pendant toute la durée de leur dîner, les deux voyageurs assis par terre ne prononceront pas un seul mot. Leurs sentiments, et l'itinéraire des pensées de chacun sont cependant déchiffrables grâce à la gestuelle des deux silhouettes éclairées à la lueur de la lampe à gaz posée au sol. C'est à présent Réda qui détourne son regard à l'opposé d'où se trouve son père. A la fin du repas, un bâillement fatigué du jeune homme intervient, comme pour signifier volontairement, tacitement, qu'il souhaite aller dormir, mais que l'on peut aussi percevoir comme un signe involontaire de relâchement de la tension. Après avoir levé les yeux vers le visage obstinément clos du jeune homme, le père décide de lui servir un verre de soda. Sans réaction de son fils, il lui verse encore un peu de boisson dans le verre resté intact, avant de se servir lui-même. Réda ne buvant pas, le père, après une pause initie un mouvement - à peine perceptible s'il n'était routinier - indiquant qu'il est prêt à ce que son fils lui lave les mains. Réda s'exécute en saisissant le récipient d'où il verse l'eau comme à l'accoutumée, et dont son père s'emparera à son tour pour effectuer ce même geste pour lui. Le père se sèche les mains avec une petite serviette blanche qu'il

passé ensuite à son fils, mais celui-ci s'est entre-temps essuyé les mains sur son jean et rejette la serviette. Ces échanges, bien que muets, expriment cependant clairement les sentiments d'une colère retenue par respect et de frustration, éprouvés par Réda, tandis que le père apparaît sous un jour sensiblement différent de celui des épisodes précédents. On peut lire la scène comme un simple besoin pour lui de retour au statu quo de la coexistence, mais son regard, d'où s'échappe une nuance soucieuse, se dirige pour la première fois vers son fils. Les coups d'œil qu'il lui jette à la dérobée semblent contenir un questionnement. Peut-être, pour la première fois, n'est-il pas aussi sûr d'avoir eu une conduite irréprochable, ou peut-être voudrait-il pouvoir expliquer à son fils les raisons de son geste, tandis que Réda, continuant à refouler sa colère, s'en veut aussi sans doute encore d'avoir mentionné à son père son (supposé) analphabétisme. Dans une des scènes ultérieures, nous noterons que si l'homme ne lit ou n'écrit pas en français, la lecture du Coran en arabe ne semble lui poser aucune difficulté. La scène, plutôt que d'insister sur ce qui oppose les protagonistes, souligne l'ambivalence qui semble naître chez chacun d'eux. Ils ne sont cependant ni l'un ni l'autre « prêts au dialogue ». Aucune bande musicale ne supporte cette séquence, les seuls sons étant ceux des tintements des ustensiles et bruits variés du repas, et enfin le claquement de portière derrière Réda parti dormir dans la voiture. Le plan suivant s'ouvre sur les voyageurs ayant déjà repris la route le lendemain matin. Prenant alors la parole, le père explique enfin à son fils la raison de son geste, par un simple : « Tu étais là, mais ton esprit était ailleurs ». Réda ne polémiquera pas, et se contente de répliquer : « Je te rappelle qu'on sait toujours pas où on va ».

### ***La femme en noir : quelle lecture ?***

La topographie, comme nous l'avons déjà mentionné, joue un rôle essentiel dans la trame narrative en contribuant à la polyphonie du texte cinématographique, une dialectique se créant entre les protagonistes et leur environnement, lesquels évoluent ainsi de concert. Des espaces où surgissent de nouveaux discours vont parfois s'ouvrir, perturbant le rythme organique du mouvement linéaire du voyage. Cet espace géographique existe déjà dans le temps diégétique, mais une disjonction temporelle peut être introduite par l'intervention de personnages qui initient alors un nouveau type de discours. Les rencontres dans les road movies ne sont jamais « gratuites », et leur insertion semble parfois intervenir en décalage du récit et du temps diégétique. Ceci est le cas en ce qui concerne la mystérieuse femme en noir, dont l'apparition donne lieu dans *Le grand voyage* à de nouvelles ouvertures hétéroglossiques, son intervention dans la trame narrative représentant un exemple du genre « intercalaire » dont a parlé Bakhtine.

Nous avons vu dans l'épisode précédent que la perte de repère de nos voyageurs était intervenue quelque part au carrefour des territoires croate, bosniaque et serbe, et ce qui suit peut, de ce fait, inviter à une lecture allégorique parallèle. Ils ont repris leur périple au matin, et voyant une femme à pied, sur la route, ils s'arrêtent pour lui demander la direction de Belgrade. Ils n'ont cependant pas le temps de s'adresser à elle, que la femme vêtue de noir ouvre la portière arrière de la voiture et s'assied sur la banquette sans dire un mot. Naturellement interloqués, Réda et son père tentent néanmoins de communiquer avec elle afin de savoir s'ils sont bien sur la route de Belgrade, le premier en anglais, sans succès. Le père prend alors le relais, et c'est d'abord en français (langue qu'il utilise pour la première fois) qu'il s'adresse à la femme : « Toi, tu vas où ? ». N'obtenant pas plus de

réponse, il s'exprime en arabe et reçoit finalement en retour un geste de la main de la passagère indiquant d'aller droit devant.



Figure 5.8A Spectres

Ayant repris la route, ils arrivent plus loin à la frontière serbe où ils présentent leurs passeports. Curieusement, lorsque Réda se retourne, la passagère a disparu. Dès que la voiture aura franchi la douane serbe, la femme en noir réapparaît cependant, debout au milieu de la route, les forçant ainsi à s'arrêter avant de reprendre sa place sur la banquette arrière. Ce « tour de passe-passe » donne au personnage une dimension spectrale, inquiétante, et l'on ne peut s'empêcher de s'interroger, un peu comme Réda qui s'écrie : « Ah non pas elle ! Qu'est-ce qu'elle fout là ? ». Le jeune homme essaye ensuite, mais sans succès, de faire redescendre l'intruse qui reste assise à l'arrière, sans un mot. Il existe sans doute plusieurs façons possibles de décrypter cette présence, qui ne peut être qu'un simple faire valoir pour alimenter les rapports entre le père et le fils. Rejoignant ici encore la réflexion bakhtinienne sur le discours romanesque, cette présence est subversive dans le sens où elle fait intervenir dans le récit des éléments dialogiques dont la fonction est de faire éclater toute tentation totalitaire. Cette irruption dans la trame narrative participe en outre de la fonction sociocritique et politique de la création artistique, les deux

protagonistes n'étant plus isolés dans leur bulle qui les transporterait à destination suivant une trajectoire transparente. Cette rencontre spectrale, comme celle de Mme Manant chez Benguigui, ouvre un espace de tension historique et politique dans lequel peuvent resurgir des voix qui se sont tues. Le seul mot que la femme prononcera - lorsqu'ils tentent de savoir où elle veut se rendre - est « *Delic* », qu'ils pensent alors logiquement être la destination à laquelle veut se rendre la femme. Le lieu ne figure cependant pas sur la carte, et lorsqu'ils s'arrêteront au prochain village et s'adresseront aux habitants pour savoir où se trouve cette localité, ils n'obtiendront aucun résultat. Cette figure est-elle simplement symbole du danger de tout voyage, où le signe de menaces précises qui pèseraient sur Réda et son père ? Le visage inquiétant, cadré dans le rétroviseur n'en dévoile rien, mais sur la route un peu plus loin, un autre véhicule apparaît en sens inverse, et les croise.



Figure 5.8B Spectres

On a juste le temps de voir qu'il s'agit d'un véhicule de l'ONU, ce qui n'a rien de surprenant dans cette région, si ce n'est que, du fait que l'on ne remarque aucun autre véhicule, cela donne à celui-ci lorsqu'il apparaît, un caractère spectral également. Le mystère de la femme en noir subsistera et Réda, qui ne cache pas son sentiment : « Elle me fait peur cette vieille » - se débarrassera d'elle en la déposant un peu plus tard dans une auberge. La femme en

noir restera à cet endroit une ombre derrière la vitre du bâtiment, observant leur départ. Plus loin cependant, à Sofia, alors que le père de Réda est hospitalisé et qu'il envoie son fils chercher son livre de prière laissé dans la voiture, un personnage identique apparaîtra un bref instant dans la rue, son regard – à distance – croisant brièvement celui du jeune homme.

Sans prétendre « expliquer » la signification de ce personnage quasi muet, son intrusion dans ce lieu spécifique de l'Ex-Yougoslavie - sans lien diégétique direct avec le voyage/pèlerinage qui nous concerne - suscite un stimulus herméneutique engageant à fouiller les « possibilités ». La souffrance imprimée sur le visage de la femme invite ainsi, en autres, à la lecture suivante. « *Delic* » est peut-être en effet le nom d'une localité Serbe, mais c'est aussi le nom d'un officier, Rasim Delic, ancien chef de l'état major de l'armée des Musulmans de Bosnie, accusé par le tribunal pénal international en 2008 pour crime de guerre<sup>8</sup> incluant « meurtres, traitement inhumains, et viols » commis en 1993 et 1995.<sup>9</sup> Plus globalement, ce spectre dans le rétroviseur peut être une recommandation, celle de ne pas oublier les massacres de civils, conséquence désastreuse de luttes intestines entre factions nationalistes, ethniques, et religieuses dans les territoires Balkans, ni le fait que de tels crimes sont perpétrés chaque jour dans un coin du monde ou un autre. Était-il indispensable d'enchâsser cet épisode dans le récit (qui par ailleurs, d'un point de vue structuraliste fonctionne très bien indépendamment)? Sans doute que non, mais toujours

---

<sup>8</sup> Source en ligne archives RFI : [http://www.rfi.fr/actufr/articles/063/article\\_34453.asp](http://www.rfi.fr/actufr/articles/063/article_34453.asp)

<sup>9</sup> Source en ligne archives France 24 : <http://www.france24.com/fr/20080915-le-bosniaque-rasim-delic-condamne-a-trois-ans-prison-bosnie-serbie-tpiy>

d'un point de vue bakhtinien, l'inscription de cet intertexte dans la structure narrative générale du film permet de générer de nouveaux pans d'interprétation.

### ***De Babel à la Mecque***

La dimension polyglossique inhérente à ce voyage transnational se trouve accentuée sous différents angles, et les difficultés de communication avec les personnages de rencontre - traitées et résolues de diverses façons par l'un et l'autre des protagonistes - soulignent d'autant plus l'ampleur de leur propre incommunicabilité. Comme le dit encore Mireille Rosello : « each character adopts a unique way of communicating with the strangers that they meet along the way » (257). Nous avons vu qu'aucune négociation avec un père inflexible n'est à priori envisageable pour Réda. En ce qui concerne les échanges avec « la femme en noir », il semble que ce n'est ni le français, ni l'anglais, ni l'arabe, ni même la gestuelle des deux hommes qui a permis une esquisse de communication, mais plutôt l'attitude et le regard du père qui, contrairement à son fils, ne rejetait pas d'emblée la vieille femme. Cette séquence souligne la notion d'hybridité du langage – qui ne se limite pas à la forme verbale et qui n'est pas univoque. Par ailleurs, le besoin ponctuel de communiquer avec des étrangers de rencontre va démontrer qu'il est parfois possible d'improviser, de développer des stratégies de communication là où il s'avère que la négociation est indispensable si l'on veut aller de l'avant.

Ce sera le cas à Belgrade, où, plutôt que d'effectuer sa transaction dans un bureau de change officiel, le père se laisse aborder sur le trottoir par un changeur de devises à la sauvette qui lui propose ses services. Réda, méfiant, s'interpose « Excuse me, do you speak English ? » essayant au moins, par sécurité, d'utiliser une langue « officielle ». Sans prêter

aucunement attention à lui, les deux hommes poursuivent leur « conversation », et c'est uniquement par signes qu'ils vont négocier un taux de change qui leur convient à tous deux. Le regard encore inquiet de Réda, scrutant l'échange des billets, semble indiquer à la fin de la transaction que son père a certainement habilement manœuvré.

Une autre séquence met en exergue le concept de langage en problématisant l'efficacité de la communication verbale. Sur la route, les voyageurs ralentissent et s'arrêtent à hauteur d'un homme pour s'enquérir de la direction de Sofia.

Réda : Monsieur, s'il vous plait ! Do you speak French ?

L'homme (*avec un hochement de tête*) : Da

Réda (*l'air satisfait*) : Ah ! La direction de Sofia ?

L'homme (*l'un air assuré*) : Sofia...

*Il s'exprime alors aussitôt dans une langue étrangère inconnue*

Réda (*l'interrompant*) : Oh !.. Do you speak English ?

L'homme sympathique, visiblement ravi de pouvoir aider, reprend et s'engage dans un long monologue, donnant généreusement moult détails, hélas inutiles, puisqu'il s'exprime dans une langue incompréhensible pour les deux voyageurs (comme pour une majorité de spectateurs) que l'on devine être du bulgare ainsi que la localisation le suggère. Réda essaye néanmoins de donner un sens aux propos lorsque ceux-ci s'accompagnent de gestes, et propose en gesticulant lui même : « de l'autre côté des montagnes ? », l'homme poursuivant toujours imperturbablement sa logorrhée. Réda écoute poliment, mais lorsque son père lui demande enfin ce que l'homme dit, le jeune homme ne peut qu'admettre : « j'sais pas ». C'est donc plus amusé que frustré que Réda redémarre - ainsi que son père lui a aussitôt intimé de le faire - tandis que le Bulgare, s'accrochant toujours à la portière,

insiste quelques secondes encore en hâtant le pas le long du véhicule qui roule déjà. Nous ne pouvons que sourire avec Réda de l'humour de cette séquence, qui peut servir au moins deux fonctions. Il peut s'agir d'un procédé réflexif, permettant d'insister encore sur les failles possibles de la langue parlée. Comme un film dans le film, une histoire dans l'histoire, cette vignette métalangagière renverrait plus généralement à la problématique développée dans *Le Grand voyage* autour de l'incommunicabilité, et au projet du cinéaste à la recherche d'un langage propre à représenter divers types d'impasses parfois inévitables lors d'échanges verbaux, et de suggérer par ailleurs l'existence possible d'autres canaux de communication. Le procédé narratif d'hétéroglossie est mis ainsi en œuvre une fois encore dans le récit lors de cette séquence. Le fait est que, si Réda n'a pas compris le contenu des paroles du personnage bulgare, il a compris – grâce à sa gestuelle – qu'il lui indiquait que Sofia se trouvait au delà des montagnes. Une autre fonction, par ce détournement de leurs déboires inter-linguistiques en anecdote risible, est l'occasion d'introduire une plage humoristique avant que n'intervienne le pathétique dans les épisodes qui vont suivre.

Du fait de l'économie des dialogues qui caractérise la grande majorité du film de Ferroukhi, Mustapha, personnage de rencontre qui se joindra aux voyageurs en Turquie, semblera particulièrement bavard. Cette volubilité est pourtant à priori accueillie avec enthousiasme par Réda qui, surpris mais plutôt séduit par les perspectives éthiques exprimées par Mustapha, y trouve comme un exutoire, une échappée du huis clos jusqu'ici irréductible imposé par son père. Relativisant l'exigence dogmatique de l'Islam – seul modèle entrevu jusqu'alors par Réda - ce Soufi, en propose une exégèse, suggérant au jeune homme qu'il existe un compromis possible dans sa religion. Il est par exemple naturel pour Mustapha que Réda ait une petite amie, et au cours de leur soirée à Istanbul,

contre toute attente, il lui propose même de boire une bière, en répliquant à son étonnement par cette parabole: « Un jour quelqu'un demanda à un maître soufi qui buvait du vin, si l'Islam interdisait ou non l'alcool. Le maître soufi lui répondit : « ça dépend de la grandeur de ton âme. [...] Si tu verses un verre de vin dans une bassine d'eau, celle-ci va changer de couleur, mais si tu verses ce même verre de vin dans la mer, celle-ci ne changera pas d'aspect. » Tu comprends ? »

On notera l'ambiguïté de ce personnage, aux discours beaucoup trop longs selon le père qui s'en impatientte, et dont l'intervention semble devoir imposer un changement radical d'atmosphère, voire de direction pour le film. La présence prolongée de Mustapha aurait en effet inévitablement rompu le cours du déroulement narratif, minimisant durablement ou annulant la dynamique qui s'installait entre les deux protagonistes principaux ; il se serait alors agi d'un voyage initiatique fort différent.

On assiste également à ce stade du récit à un renversement du sentiment de méfiance chez les voyageurs. Le manque de confiance vis à vis de certains étrangers se déplace de Réda (tel qu'à l'encontre du changeur de devises ou de la femme en noir) vers son père, qui non seulement se méfie de Mustapha, mais l'accusera - (bien que de bonne foi) à tort - de vol. C'est à cause de son manque de confiance envers lui, un à priori attisé à la vue des liens que ce « mauvais musulman » tisse avec son fils, qu'il sera convaincu que Mustapha est responsable de la disparition de l'argent. Par ces malentendus et interruptions de communication, nous retrouvons les caractéristiques du dialogisme dans les divisions internes au discours. Cette stratégie sert à éliminer à priori toute tentative d'imposition d'un sens homogène du discours, ou de lui assigner une interprétation univoque du monde qu'il véhicule.

Il est cependant révélateur que ce soit grâce à ce Turc bavard que Réda a pu accompagner son père jusqu'au bout de son voyage, son intervention dans le récit et sa voix s'avérant indispensables à la transformation de Réda ainsi qu'à l'aboutissement du voyage jusqu'à destination. En effet, ni l'anglais, ni le français, ni l'arabe n'avaient pu convaincre les autorités douanières de laisser passer le jeune français (titulaire d'un passeport européen) à la frontière turque. Seul son père, grâce à son passeport marocain, aurait pu franchir la frontière. Y a-t-il ici un clin d'œil implicite vers la question de la demande l'adhésion de la Turquie à l'Europe et dont le renvoi s'éternise ? <sup>10</sup> Est-ce plus simplement l'absence de visa nécessaire ? Les paroles du douanier turc ne sont pas sous-titrées, et il disparaît ensuite dans le bâtiment avec les documents de Réda, n'offrant pas d'explication compréhensible à cette obstruction. Ce n'est en tout cas que grâce à l'intervention de Mustapha qui se fait leur interprète, que les voyageurs pourront reprendre la route. Après un détour par sa maison et une pause thé, et malgré les réticences du père, l'homme se joindra alors à eux dans le but d'effectuer lui-même son pèlerinage, du moins, jusqu'à l'incident du « vol ». Bien qu'il semble imposer un détournement de la ligne narrative, l'impact du personnage de Mustapha s'avère essentiel en ce que son intervention donne lieu à de profondes transformations et à une révision de préjugés ou idées reçues de la part de l'un et l'autre des protagonistes.

---

<sup>10</sup> Dossier en ligne sur la chaîne BFMTV : <http://www.bfmtv.com/international/adhesion-turquie-a-lunion-europeenne-est-dossier-630136.html>

## ***Temporalité, onirisme et spiritualité : les voyages intérieurs***

*Ici le temps se condense,  
devient compact, visible pour l'art,  
tandis que l'espace s'intensifie,  
s'engouffre dans le mouvement du temps,  
du sujet, de l'histoire.*

Bakhtine (*Esthétique* 238)

Si durant les 5 premiers jours, le calendrier du voyage, solidement calé sur l'itinéraire, reste transparent - l'accent étant mis sur l'alternance et la succession des jours et des nuits - par la suite, ces entrées virtuelles au journal de bord deviennent moins systématiques et l'on ne saura combien de jours a finalement duré le périple depuis la Serbie jusqu'en Arabie Saoudite. Le déroulement du temps - parfois comprimé, ailleurs dilaté - se coule alors plutôt dans l'enchaînement et le contraste entre les différents climats des terres traversées, des collines enneigées de Bulgarie aux déserts syrien, jordanien et saoudien, avec en transition l'intermède « touristique » de la Turquie où Mustapha aura pris le rôle de guide culturel. Dans ces séquences, le lien organique symbolique entre les voyageurs et l'espace physique qu'ils traversent va devenir d'autant plus palpable qu'ils passent davantage de temps hors de la voiture. Le plan d'ensemble en travelling souligne cette progression, le temps cinématographique et le temps réel étant ainsi confondus, et l'inclusion des plans rapprochés sur les voyageurs participe rhétoriquement de ce mouvement. Formellement, cette correspondance sémiotique - comme l'a souligné Roman Jakobson - peut se manifester à travers l'une ou l'autre de deux relations : la similarité (par métaphore) ou la contiguïté (par la métonymie). Dans un chapitre de *Fundamentals of Language* intitulé « The metaphoric and metonymic poles », Jakobson rappelle l'intérêt de diverses écoles littéraires pour la métaphore. « The primacy of the metaphoric process in the literary schools of romanticism

and symbolism has been repeatedly acknowledged », soulignant qu'une attention moindre a été consacrée à l'usage de la métonymie, malgré le fait que « either of the two gravitational poles may prevail » (77). Au delà d'une pure nomenclature, l'intérêt de cette distinction réside pour nous dans ce que souligne Jakobson à propos de la métonymie : le fait que l'auteur, « following the path of contiguous relationships, [...] *digresses from the plot to the atmosphere, and from the characters to the setting in space and time.* » (78)<sup>11</sup>. Jakobson précise : « The alternative predominance of one or the other of these two processes is by no means confined to verbal art », notant qu'une oscillation semblable a eu lieu par exemple en peinture, avec l'orientation métonymique du cubisme, et en réponse, l'attitude métaphorique du surréalisme, une oscillation perceptible également dans l'art du cinéma.

Ever since the productions of D. W. Griffith, the art of the cinema, with its highly developed capacity for changing angle, perspective and focus of "shots", has broken with the tradition of the theater and ranged an unprecedented variety of synecdochic "close-ups" and metonymic "set-ups. (78)

Suite à la séquence pleine d'humour du monologue en langue bulgare, les voyageurs poursuivent leur route vers Sofia, s'engageant dans les collines déjà partiellement recouvertes de neige.



Figure 5.9 Communication sous la neiger

---

<sup>11</sup> C'est moi qui souligne

Ils s'arrêtent plus loin pour se restaurer, assis sous un abribus, emmitouflés dans des couvertures. Les coupures entre les séquences font alterner des plans très larges où l'on devine au loin le mouvement sinueux de la minuscule voiture au centre de l'image, et plans rapprochés sur les protagonistes. Dans ces derniers cadrages, on retrouve d'abord les passagers en plan moyen, nous faisant face mais échangeant aussi des regards entre eux en conversant sous l'abribus où ils ont fait escale. Il s'agit de leur premier véritable échange. En transition, nouvelle coupure et un plan sur un ciel scindé à l'oblique par un flanc de montagne auquel s'accroche une ligne de nuages sombres, dont la limite avec le bleu se déchire en quelques lambeaux d'un blanc argenté sous l'effet de pâles rayons.



Figure 5.10 Incertitude

La voix du père s'élève doucement, priant, comme le confirme le plan suivant. Les voyageurs ont repris la route, et chacun est cadré tour à tour en gros plan, de dos, nous laissant partager leur intimité comme si nous étions assis nous-mêmes à l'arrière du véhicule. On découvre à ce stade que le père semble tout à fait capable de lire, en arabe.



Figure 5.11 Tandem

Chaque protagoniste est alors isolé, cadré séparément, Réda conduisant en silence et son père récitant/lisant des passages du Coran. Ferrhouki fait ici une fois encore ressortir le caractère polyphonique et hybride de son projet narratif, construit selon ce que nous qualifions de perspective bakhtinienne et mettant en scène la nature hétérogène des phénomènes « linguistiques » (au sens sémiologique). Lorsque la focalisation est sur le père, un fragment du visage de Réda apparaît cependant dans le cadre du rétroviseur. Chacun est conscient de la présence de l'autre, dans ce tissu narratif hybride où chaque « voix » possède un pouvoir égal. Aucune musique extra diégétique ne supporte l'atmosphère. Nous notons que contrairement à la séquence dans laquelle la femme en noir occupait cette place d'où nous sommes témoins, aucune tension n'est perceptible.

Une nouvelle coupure elliptique, et nous sommes devant un écran noir d'où parviennent quelques quintes de toux. On devine que les voyageurs se sont arrêtés pour passer la nuit dans la voiture, mais le vent souffle fort au dehors et Réda se plaint de ne pouvoir s'endormir à cause du froid. Il y réussira enfin, mais au réveil, il prend conscience que la voiture est recouverte de neige et c'est sans y parvenir qu'il essaye de réveiller son père qui tremble en délirant faiblement sans réagir à son appel impuissant: « Papa, qu'est-ce qu'on fait ?... Papa, on est en Bulgarie et on est coincé par la neige ! ». Il tente sans succès de

démarrer la voiture, de baisser la vitre derrière laquelle est accumulé un mur de neige, et paniqué, finit pas s'extirper du véhicule. Dans l'instant éclair d'une nouvelle ellipse, Réda sera parvenu à transporter son père jusqu'à l'hôpital. Ce dernier ouvrira faiblement les yeux près de son fils qui, à sa demande, traversera la ville en tramway pour aller récupérer le livre de prières resté dans la boîte à gants de la Peugeot garée près de la gare. On ne sait si le séjour à l'hôpital a duré un jour ou plusieurs. Réda est à son tour endormi sur une chaise près du lit, lorsque son père - à présent debout - se dit prêt à reprendre immédiatement la route. Réda répond simplement par un regard mi- incrédule, mi- amusé, et se lève pour partir.

Jakobson a mentionné l'importance de la métaphore et de la métonymie dans tout processus symbolique, et par exemple dans le domaine du rêve :

A competition between both devices, metonymic and metaphoric, is manifest in any symbolic process, either intrapersonal or social. Thus, in an inquiry into the *structure of dreams*<sup>12</sup>, the decisive question is whether the symbols and the temporal sequences used are based on contiguity (Freud's metonymic "displacement" and synecdochic "condensation") or on similarity (Freud's "identification and symbolism"). (81)

Nous ne prétendons pas répondre à cette question dont le développement sortirait du cadre de cette étude. Il semble cependant que le déploiement de ces tropes coïncide avec les choix de certains cinéastes pour des constructions de sens à la fois diachronique (linéaire et horizontale) et synchronique (transversale et verticale) ce qui rejoint les remarques de Bakhtine en ce qui concerne le chronotope et les formations discursives hybrides. La manifestation de ces figures rhétoriques en référence au rêve dans le contexte du film de

---

<sup>12</sup> C'est moi qui souligne

Ferroukhi nous semble ainsi importante à considérer et à souligner. Par ailleurs, plutôt que d'emprunter l'hypothèse d'une polarisation entre métaphore et métonymie, nous proposons d'élargir le concept de « métaphore » par un simple détour étymologique. Rappelons que ce concept vient de *metaphorà*, qui en grec signifie « transport », voir « bus » en grec moderne, ce qui invite – au lieu d'une simple substitution – à envisager un phénomène de déplacement, de mouvement. A la dualité qui opposerait similarité à contiguïté, nous préférons laisser glisser l'un vers l'autre les deux concepts, leur emprunt pouvant se faire de façon complémentaire, dialogique. Jakobson lui-même convient que « In poetry, where similarity is superinduced upon contiguity, any metonymy is slightly metaphoric and any metaphor has a metonymic tint » (17). Serait-ce d'ailleurs ce à quoi Bakhtine faisait référence, lorsque s'attachant à définir le chronotope, il disait : « Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire, presque (mais pas absolument) comme une métaphore » ? (*Esthétique* 238)

Au delà de la Serbie, alors que l'insistance sur le rythme entre jours et nuits - qui permettait de maîtriser le sens de la temporalité - tend à se dissoudre, une dimension onirique va comme nous le suggérons se matérialiser à l'écran, mettant en scène la frontière évasive entre rêve et réalité. Cela se fera cependant sans pour autant sortir du contexte topographique, cette superposition permettant parfois à une trace d'ambiguïté de s'engouffrer et de subsister dans l'interstice. Toujours dans une perspective bakhtinienne de plurivocité et d'hybridité, nous soutenons que par ce procédé qui intercale ces espaces intermédiaires, Ferrhouki non seulement génère des sens multiples pour ses protagonistes, mais stimule également la pensée créatrice du spectateur qui est invité lui-même à sa propre démarche heuristique.

Si l'on revient au groupe de séquences résumées plus haut, on se souvient que les deux hommes s'endorment dans l'obscurité, à l'intérieur de la voiture. Lorsque Réda se réveille au jour dans la voiture enneigée, son père reste inconscient. Enfin, dans la dernière séquence mentionnée, Réda est à nouveau endormi, cette fois sur la chaise de l'hôpital, lorsque son père le réveille en annonçant au grand étonnement du jeune homme qu'il est temps de partir, la route étant encore longue. Dans l'intervalle qui sépare la première séquence de la dernière, si l'on excepte le plan où le père réclame faiblement son Coran, seul Réda est éveillé. Mais l'est-il vraiment ? C'est en effet de façon quasi miraculeuse que son père est « transporté » sur le lit d'hôpital. Lors de la traversée de la ville en tramway, l'apparition de la « femme en noir » qui toise Réda de son regard est de même assez surréaliste. Les autres personnages visibles à l'écran ont eux-mêmes une apparence irréaliste, presque figée comme en rêve, et aucun ne parle ou ne communique. Ces éléments interviennent de manière à subvertir l'autorité d'un discours totalisant. La porte de la chambre se referme derrière les hommes qui quittent vraisemblablement l'hôpital, et le plan suivant est un plan grue sur la voiture alors qu'elle arrive à proximité de la douane turque, un tilt révélant progressivement des mosquées au delà de la frontière. S'il s'avère que deux lectures de cet épisode dramatique bulgare demeurent possibles, l'une réaliste, l'autre la représentation d'un rêve, plus loin, en Syrie, c'est un passage purement onirique qui se matérialisera à l'écran. Une mise en contexte de cette séquence est auparavant cependant nécessaire.

On a été témoin de l'attachement de Réda pour son père dans l'épisode décrit précédemment, et l'on avait également assisté à un rapprochement entre les protagonistes dans la séquence de l'abribus. Dans celle-ci, le père confie à Réda ses souvenirs du temps où

son propre père était parti en pèlerinage, et expose en détails les sentiments intenses qu'il éprouvait chaque jour, dans l'attente de son retour. L'intervention de Mustapha en Turquie a cependant rompu ce début d'intimité, et trois épisodes successifs vont faire exploser la tension entre le père et le fils. Dans le premier, Réda rentre éméché de sa soirée avec Mustapha, et son père le réveille en colère le lendemain matin, accusant leur guide turc d'avoir disparu avec tout leur argent. Il rejette la responsabilité sur son fils, en s'exclamant : « Tu sais lire et écrire mais tu sais rien de la vie ». La méprise du père et l'innocence de Mustapha ne seront révélées que plus tard, et en attendant, la tension monte une première fois, lorsque malgré le peu d'argent qu'il leur reste, le père donne un billet à une mendicante. Réda, excédé, reprend l'aumône des mains de la femme, et son père réagit aussitôt en le giflant. Le jeune homme s'empare alors de son sac, et après avoir lâché « puisque c'est comme ça, tu le finiras tout seul ton voyage ; j'en ai plus rien à foutre de ton pèlerinage tu comprends ? », il s'éloigne en gravissant une colline proche. Le père s'assied dans la voiture, et remarque une photo tombée sur le siège conducteur, celle de Lisa. Après un long moment d'attente et de réflexion, il gravit à son tour la colline et s'adresse à Réda.



Figure 5.12A La crise à mi-chemin

Il lui annonce qu'il a réfléchi, et qu'il est libre de rentrer en France en avion dès qu'ils auront vendu la voiture à Damas. Lui-même se débrouillera alors seul pour continuer. Ils reprennent donc la route, mais il devient clair implicitement que Réda a décidé de

poursuivre le voyage jusqu'au bout lorsqu'ils croisent un panneau routier annonçant Amman. Après s'être arrêtés dans un café de la ville jordanienne, tandis que le père s'absente pour prier, Réda retourne dans la voiture où il cherche en vain la photo égarée de Lisa. C'est grâce à cette fouille méticuleuse qu'il va soudain trouver, non pas la photo, mais la chaussette contenant leurs économies, que le père avait trop bien cachée sous son siège. La raison pour laquelle il ne dit pas alors la vérité à son père n'est pas claire, car il prétend – sans innocenter Mustapha - que c'est l'ambassade de France qui a remboursé l'argent « volé ». Pour calmer sa frustration des jours passés, Réda sort dans un club où il se défoule en s'enivrant. Il se joint alors à la performance d'une danseuse avant de l'inviter à revenir avec lui à l'hôtel. Les rires des deux jeunes gens réveillent cependant aussitôt le père qui, furieux, claque la porte et retourne se coucher sans un mot tandis que Réda, honteux, fera rapidement de même. Au matin, le père quitte l'hôtel avec sa valise, et marche en ignorant Réda qui, le suivant en voiture, se confond en excuses et l'implore de le pardonner.



Figure 5.12B La crise à mi-chemin

Devant l'obstination muette de son père, il finit pas lui lancer « mais merde ! On ne pardonne pas dans ta religion ? » Le vieil homme s'arrête alors, et en silence, remonte enfin dans le véhicule qui repart dans le désert jordanien au son du thème musical extradiégétique. Une série de plans sur la voiture dans l'immensité de son environnement

se succèdent, puis c'est un plan sur un ciel sombre, et une nouvelle coupe suivi d'un plan moyen sur Réda qui, allongé, est endormi sur le sable.



Figure 5.13A Le désert Jordanien

Lorsqu'il se réveille, il regarde autour de lui et se lève, visiblement perdu, seul dans l'étendue désertique. Apparaissent alors un berger et ses brebis, et Réda reconnaît les traits de son père dans le visage de l'homme.



Figure 5.13B Le désert Jordanien

Il l'appelle, réitère plusieurs fois son appel, mais n'obtient pas de réponse et commence à s'enfoncer dans le sable, criant de plus en plus fort. Le berger l'ignore ou ne le voit pas, n'entend pas non plus les hurlements désespérés : « Papa ! Papa ! Aide-moi ! », et poursuit son chemin. Réda se réveille brusquement, alors qu'il va être définitivement happé par les sables mouvants, et réalise qu'il a fait un cauchemar. Il est assis sur le sable, et dans l'angle où était apparu le berger, il découvre à présent son père, à genoux, en train de prier. Le rêve, une fois de plus, s'est inséré de façon imperceptible dans la trame du récit, cette

séquence permettant mieux que des mots, d'exprimer les sentiments d'impuissance de Réda face au mutisme de son père et son refus de pardon.



Figure 5.13C Le désert Jordanien

La référence au berger et aux agneaux intervient à la manière d'une métaphore récurrente (filée si l'on peut dire) au long du film. La première de ces interventions a lieu en Syrie, peu après l'épisode de la gifle mais après la « réconciliation » ou du moins, le retour au statu quo entre les deux protagonistes. Croyant n'avoir plus que très peu d'argent, ils ne se nourrissent que de pain et d'œufs, ce dont Réda se plaint, disant qu'il a besoin de viande pour garder ses forces. Son père aperçoit une tente de berger et demande à s'arrêter. Il va alors troquer l'appareil photo pour un mouton afin que son fils puisse manger de la viande. Cependant, une fois à l'arrière du véhicule, l'animal ne cesse de bêler et Réda, excédé, supplie son père de « faire quelque chose ». Dès l'arrêt du véhicule, le vieil homme en descend, commence à aiguiser un grand couteau, et il demande à Réda de détacher les pattes du mouton et de le tourner vers la Mecque. On pense naturellement ici à l'épreuve de foi d'Abraham : Le sacrifice du fils constitue un épisode essentiel dans les trois religions monothéistes, acte de foi ultime demandé par Dieu à Abraham. Dans la Bible, Abraham devient ainsi dépositaire de l'alliance entre l'homme et Dieu, et dans le Coran, un modèle

par excellence du vrai croyant qui se soumet, s'abandonne à Dieu. Dans la Genèse 22, 1-12 Abraham entend Dieu qui lui dit : « Prends ton fils, ton unique, que tu chéris, Isaac, et va - t'en au pays de Moriah et là tu l'offriras en holocauste sur une montagne que je t'indiquerai. » Lorsqu'Isaac, étonné de ne pas voir d'agneau pour le sacrifice, interroge son père, ce dernier lui répond : « C'est Dieu qui pourvoira à l'agneau pour l'holocauste, mon fils ». Arrivés au lieu indiqué, Abraham prépare l'autel et s'apprête à immoler son fils. L'ange de Yahvé l'aurait alors interpellé ainsi : « Abraham... N'étends pas la main contre l'enfant ! Ne lui fais aucun mal ! Je sais maintenant que tu crains Dieu : tu ne m'as pas refusé ton fils unique. » C'est alors que serait apparu un bélier qu'Abraham offrit en holocauste à la place de son fils. Une interprétation due à la tradition juive, est que ce miracle s'appuie sur l'ambiguïté de l'expression « offrir en holocauste », littéralement « faire monter en montée ». Abraham aurait mal compris l'ordre divin (les sacrifices religieux étant chose commune en ces temps). Là où Dieu lui demandait d'élever son enfant vers le ciel, il avait compris qu'il devait « le faire monter en fumée ». Dans notre film, l'agneau diégétique ne subira cependant pas le sort de celui d'Abraham : plus vif que Réda, il s'enfuit, échappant de justesse lui aussi au « sacrifice ». La triple référence à l'agneau qui renvoie implicitement à chacune des religions monothéistes apparaît ici significative, intervenant en tant qu'élément dialogique dans la structure narrative.



Figure 5.13D Le désert Jordanien

Selon la tradition musulmane, Abraham est aussi le premier fondateur de la Kaaba, ainsi que le père l'exprimait la veille : « La Mecque est l'héritage d'Abraham ». Si le Coran ne précise pas le nom du fils, Isaac et Ismaël étant mentionnés tour à tour, il est dit néanmoins dans la sourate 2, 125-140, que c'est avec Ismaël qu'Abraham élève « les assises de la maison » : la Kaaba. Un détail d'intérêt particulier pour notre propos est que dans le Coran, c'est en songe qu'Abraham se voit sacrifier son fils (sourate 37, 101-102), dimension onirique absente du texte biblique. Lorsque Abraham fait part de son rêve à son fils et lui demande ce qu'il en pense, celui-ci lui dit de faire ce que Dieu lui a commandé. Le fils se soumet donc autant que son père à la volonté de Dieu, et n'est sauvé que grâce à l'intervention divine alors qu'Abraham s'apprête à lui ôter la vie (sourate 37, 103-107). Dans *Le grand voyage*, c'est le fils qui voit son père en rêve, mais la référence onirique au Coran demeure implicite.<sup>13</sup> La dimension mystique se mêle plusieurs fois au récit, avec insistance, à mesure que les voyageurs s'approchent de leur destination. Suivant la séquence onirique précitée dans laquelle Réda appelait en vain le berger/son père à son secours, les protagonistes ont repris leur route, et un court passage intervient en écho à la séquence précitée, montrant le jeune homme alors qu'il doit ralentir pour laisser passer un autre berger avec son troupeau. Enfin, alors qu'ils sont parvenus à destination et que Réda attend à la nuit tombée le retour de son père du site sacré de la Mecque, un berger apparaîtra une nouvelle fois accompagnant ses brebis, l'ambigüité entre rêve et veille se glissant encore dans l'image et faisant intervenir un motif mystique devenu alors omniprésent dans le déroulement narratif.

---

<sup>13</sup> D'après un texte en ligne, tiré d'une exposition de la Bibliothèque nationale sur Abraham dans les 3 religions : [http://expositions.bnf.fr/parole/pedago/fiche\\_4.pdf](http://expositions.bnf.fr/parole/pedago/fiche_4.pdf).

Nous avons noté plus haut comment la correspondance entre les protagonistes et l'espace extérieur est de plus en plus palpable à mesure que se compliquent les repères temporels. Ce brouillage de la temporalité fait naître et évoluer une autre dimension qui s'installe fermement dans la trame narrative, celle du spirituel. Le temps historique, « objectif », laisse place ainsi à une temporalité spirituelle, un cycle porteur d'éternité.

Malgré la structure du récit qui est celle d'un pèlerinage vers la Mecque, le leitmotiv du film n'est pas la religion, ainsi que Ferroukhi s'en défend lui-même dans un entretien avec Arte :

Le centre du film pour moi est la relation entre ces deux êtres qui n'arrivent pas à se dire des choses, par pudeur, mais qui en ont envie. C'est vraiment ça qui m'intéressait. D'ailleurs le film ne parle pas de religion pendant une heure et demi, mais de comment s'aimer et se comprendre, sans devoir se transformer<sup>14</sup>.

Les deux protagonistes qui ont du mal à s'entendre s'accusent mutuellement de ne rien comprendre : le père dit à Réda « tu ne sais rien de la vie », et ce dernier à un autre moment jette en retour « Tu comprends rien, t'as jamais rien compris. Tu vois pas qu'on n'est pas sur la même longueur d'ondes ! », mais ce n'est pas la religion qui provoque leurs tensions. Si l'unique priorité du père, son seul désir est de parvenir à la Mecque afin de remplir son devoir de Musulman, Réda, bien qu'il ne partage pas ce désir respecte le vœu de son père. Le voyage intérieur de chacun se manifeste à l'écran en deux parcours spirituels parallèles, dont la visibilité est le résultat de plusieurs procédés esthétiques

---

<sup>14</sup> Entretien pour Arte par Vittoria Matarrèse d'Ismaël Ferroukhi, 22/10/07 : [http://www.arte.tv/fr/Ciema-arte/\\_5Barchiv\\_5D-Identifier/Des-plumes-dans-la-tete/1723010,CmC=1722974.html](http://www.arte.tv/fr/Ciema-arte/_5Barchiv_5D-Identifier/Des-plumes-dans-la-tete/1723010,CmC=1722974.html)

d'opposition et de récurrence. Les différents motifs se croisent, s'interpellent et se répondent dans une dynamique dialogique. Les moments où le père prie sont ceux durant lesquels Réda essaye de téléphoner à Lisa, ou regarde sa photo.



Figure 5.14 Est/Ouest

A d'autres moments, en extérieur, le jeune homme est tourné vers l'ouest (vers la gauche du cadre), prenant des photos du haut d'une colline, où dirigeant simplement son regard vers le soleil couchant, alors que son père prie en direction de la Mecque, dans le sens opposé. Lors de ces séquences, nous sommes invités à effectuer un acte dialogique de translation, à la manière de ce qui nous guide dans les correspondances baudelairiennes. Les rapport synesthésiques qui lient spirituellement de père et le fils trouvent aussi une expression dans la mystique soufi dont l'une des caractéristiques, ainsi que nous le rappelle Babana-Hampton, « is the use of the earthly language of love and passion to express communion with the Divine » (Fatemi 96, Babana-Hampton 20). Plus tard, à proximité de la ville sainte, alors que le père s'unit à un groupe de pèlerins pour prier, on voit surgir un gros plan sur les chaussures de Réda, foulant le sable en glissant dans divers sens en y laissant des traces. D'autres chaussures, celles des pèlerins, sont posées près d'eux dans le sable, visibles dans le cadre où on les voit prier.



Figure 5.15 Prières dans le sable

Dans le plan suivant, on découvre la signification des étranges pas de danse de Réda, une écriture dans le sable où il a tracé le nom de son amie.



Figure 5.16 Danse pour Lisa

A la connexion spirituelle du père avec dieu, la filmographie révèle simultanément celle de Réda avec sa bien-aimée. Plutôt qu'une opposition, c'est bien d'un parcours parallèle qu'il s'agit, et l'importance accordée à la spiritualité est manifeste dans les diverses prises de vue du ciel, métaphore récurrente nous l'avons vu, et plus généralement dans la focalisation esthétique sur la verticalité, qui s'impose en contrepoint de la progression spatiale horizontale propre au voyage. Par ailleurs, la fin du film propose une résolution à la dualité inhérente à l'itinéraire parcouru – en soi spatialement irréductible – en gommant peu à peu le fossé entre les deux protagonistes, et en les rapprochant dans l'unité d'un sentiment. Le pèlerinage de l'un et le voyage culturel manqué de l'autre se fondent finalement en un voyage initiatique partagé. Alors qu'ils abordent leur destination et sont assis près de la voiture côte à côte pour une dernière pause, le père explique que son unique crainte était de mourir avant d'avoir rempli son devoir. Un regard tendre éclairant son visage, il concède humblement à son fils que, sans lui, il n'aurait jamais pu le faire. Demandant à Dieu qu'il en soit béni, il ajoute, toujours en arabe « j'ai beaucoup appris pendant ce voyage », ce à quoi Réda réplique aussitôt dans la même langue « moi aussi ». Ce

sera pratiquement leur dernier échange verbal, mais l'évidence de la communication qui s'est enfin installée entre eux s'exprime dans les nombreux regards chaleureux qu'ils échangent à présent sans réserve, assis dans une attitude d'intimité l'un près de l'autre, ou se faisant face paisiblement en plans de champ - contre champ.

Le lendemain matin, Réda est réveillé par la voix du muezzin, et alors qu'il prend lentement conscience d'où il se trouve, son regard découvre le visage de Lisa qui lui sourit, depuis la photo qui emplit l'intégralité du cadre. Son père, à l'extérieur, finit de s'habiller dans sa toge blanche de pèlerin. Les mots sont inutiles.



Figure 5.17 Lisa

Un simple échange de regards confirme que c'est bien lui qui a posé la photo de la jeune fille sur le tableau de bord, et c'est sa manière de dire à son fils qu'il reconnaît son amour pour Lisa et qu'implicitement, il lui offre en paix sa bénédiction. Le père finit de se préparer au côté des autres membres de sa communauté, une multitude réunie dans un même élan de ferveur. Lorsqu'il se lève enfin pour s'engager dans la procession, Réda se lève à son

tour, et comme à regret de ne pouvoir le suivre, dit simplement « Bon, je te laisse là ! à ce soir ! » Son père ne répond pas, son esprit tout à la prière. Réda répète alors encore : « à ce soir ! ».

Au retour des bus navettes en fin de journée, Réda cherche son père du regard. Le temps passe, et perché sur la voiture, il guette anxieusement son retour, l'image offrant un écho à l'histoire confiée dans l'abribus, où le vieil homme alors enfant guettait le retour de son propre père de la Mecque, chaque soir, du haut de la colline.



Figure 5.18A La Mecque

Le soleil décline, rougeoyant. Des plans successifs sur le ciel témoignent peu à peu de l'écoulement des heures. La lune s'est installée et Réda est assis à terre dans la pénombre. Un berger et ses brebis surgissent de l'obscurité et traversent la route.



Figure 5.18B La Mecque

La lune disparaît peu à peu sous les nuages et le ciel devient noir avant qu'une nouvelle coupure laisse place au lever du soleil. Dans le plan suivant, Réda est assis dans la navette parmi les pèlerins, et un gros plan expose son visage fatigué et inquiet. Dans la séquence qui suit, il essaye de remonter la foule de croyants, son regard cherchant désespérément la silhouette de son père. La foule est de plus en plus dense et il n'arrive plus à s'y frayer de passage. Les policiers l'emmèneront finalement jusqu'à la salle où reposent plusieurs corps recouverts de linceuls blancs. Incrédule, Réda interroge « Qu'est-ce que c'est que ça ? » avant que l'Imam ne commence à soulever un à un les linceuls. Lorsque le visage de son père apparaît, les pleurs de Réda s'élèvent en une plainte viscérale alors qu'il s'agenouille puis se couche, enroulé en position fœtale, près du corps.



Figure 5.18C La Mecque

En transition, un cadrage sur un long couloir noir résonne des pleurs hors champ, auxquels s'enchaîne le son de prières. Après une nouvelle coupure, ces prières prennent un caractère diégétique dans le nouveau plan où l'on assiste à la cérémonie funéraire et où Réda lave le corps de son père. Une expression de bonheur paisible semble s'élever du visage du vieil homme.



Figure 5.18D La Mecque

Dans la dernière séquence, Réda qui vient de vendre la voiture hèle un taxi dans lequel il dépose son bagage. Il y montera après être d'abord retourné sur ses pas pour faire un don à une mendiante assise sur le trottoir. En route vers l'aéroport, une dernière image ponctue le dialogue de ce double voyage initiatique : Réda baisse la vitre du taxi et, le vent caressant son visage, il ouvre les yeux vers le ciel, faisant une ultime fois écho à une image de son père qui, des jours avant – dans les Balkans - avait effectué ce même mouvement de la tête interrogeant le cosmos pour savoir s'il était temps de faire une pause pour la nuit.



Figure 5.19 Mimétisme

Une mélodie extra diégétique particulièrement puissante accompagne cette ultime séquence. Une voix féminine, celle de la virtuose marocaine Amina Alaoui entonne l'« Ode d'Ibn Arabi », du nom et en hommage à un penseur Soufi andalou qui, au XIIème siècle, avait lui-même voyagé d'Europe jusqu'en Arabie, où il s'était éteint. Ibn Arabi, ainsi que le soulignent Thibaut Schilt, Claude Addas, et Leila Ahmed, reste à ce jour le plus grand ennemi des fondamentalistes musulmans du mouvement Wahhabite, mouvement qui prône la « purification » de l'Islam. Le maître Soufi prêchait au contraire la tolérance, et défendait également la place de la femme dans la communauté. La chanson interprétée par Amina Alaoui est une adaptation musicale d'un poème écrit par Ibn Arabi lui-même, dont voici une traduction :

*Auparavant, je méconnaissais mon compagnon*

*Si nous n'avions la même croyance.*

*A présent, mon cœur est capable de toute image :*

*Il est prairie pour les gazelles, cloître pour les moines,*

*Temple pour les idoles, Kaâba pour les pèlerins,*

*Tables de la Thora et livre Saint du Coran.*

*L'Amour seul est ma religion,*

*Partout où se dirigent ses montures*

*L'Amour est ma religion et ma foi.*

Cette mélodie<sup>15</sup>, seule pièce chantée du film, intervient en décalage par rapport aux deux thèmes instrumentaux classiques qui alternaient jusqu'ici, libérant une nouvelle voix qui

---

<sup>15</sup> Alaoui, Amina. « Ode d'Ibn Arabi » (traduit de l'arabe et publié avec son album CD, *Alcântara*)

s'insère activement dans la polyphonie du *Grand Voyage*. Il est peut-être dommage que le spectateur non arabisant ne dispose pas alors de sous-titres, mais par la seule force évocatrice de tonalités complexes en parfaite harmonie, la voix d'Alaoui semble surgir du cosmos pour apaiser le chaos. Cette élévation spirituelle est comme une invitation à transcender divisions géographiques et théologiques, intra et intercommunautaires. Ainsi que le résume Schilt : « The bewitching voice or the Arabo-Andalusian singer seems to evoke at once nostalgia for a time of vibrant Islamic intellectualism and contemporary, forward-looking optimism for a better understanding of an often highly misunderstood faith » (794).

Dans un entretien avec Olivier Barlet en 2011, Ismaël Ferroukhi explique qu'afin de raconter les difficultés de communication entre ses protagonistes, il s'est dit qu'il fallait – ce que Rosello caractériserait de « *performative encounter* » – « qu' [il] les enferme quelque part »<sup>16</sup> Il voulait aussi filmer « ce qui ne se voit pas chez les gens », rendre visible ce qui ne l'est pas au départ. Or, nous soutenons, en accord avec Bal et Hernández-Navarro, qu'en effet : « Art [...] makes tension visible, because it stages it » (17). Au « représentatif », s'oppose ainsi le « performatif » : le mouvement inhérent au film de route - par le dynamisme productif du déplacement - ouvre une brèche de doute quant à la possibilité de représenter esthétiquement le phénomène migratoire, lequel n'offre en aucun cas la stabilité implicite au concept de « représentation ». Pour l'analyste politique Wendy Brown, « Images that evoke, suggest, and connote rather than transmit meanings » sont des espaces politiques indispensables à la pratique démocratique. Par un recours constant à

---

<sup>16</sup>Entretien d'Olivier Barlet « La leçon de cinéma d'Ismaël Ferroukhi au festival d'Apt » 2011 <http://www.africulture.com/php/index.php?nav=article&no=10594>

une esthétique métaphorique et métonymique, Ferroukhi – même si certains l'accuseront d'utopisme lorsqu'il définit son travail de cinéaste: « casser les murs et briser tout ce qui peut nous opposer, nous séparer et nous faire peur l'un de l'autre », sa mission est cependant sur la bonne voie. Nous partageons en effet l'avis de Mieke Bal et Miguel A. Hernández-Navarro, lorsqu'ils affirment que l'art possède un pouvoir de transformation : « In the pursuit of knowledge about the world, art, as permeably distinct from other forms of discourse, is capable of reducing distance » (12). La dialectique présente à l'intérieur du texte se prolonge dans la salle de cinéma, où le public est à son tour invité au dialogue. « Art is the tool that makes the political spaces, the platforms for [at least "little"] resistances, visible and hence, enables the spectator to experience and participate in the tensions of a nonconsensual society » (11).

## CONCLUSION

L'accélération et la diffusion à l'échelle mondiale des techniques et réseaux de communication et d'« informations », tels qu'ils ont été développés ces dernières années, correspond à une révolution planétaire dont il est encore difficile d'envisager l'ampleur ou d'anticiper les conséquences. Cette recherche a été motivée par l'observation, à l'intérieur de ce contexte, de l'évolution des phénomènes migratoires et de leur place centrale dans le débat sociopolitique actuel. D'une part, leur visibilité est croissante et permanente du fait des nouvelles technologies, mais d'autre part, leur caractère conflictuel est exacerbé par des diffusions médiatiques contradictoires qui se prétendent pourtant chacune « représentative de la réalité ». Si les débats autour des questions concernant l'immigration étaient déjà, à la fin du siècle dernier, au centre des préoccupations de la recherche postcoloniale, ces questions, depuis la date fatidique du onze septembre deux-mille-un, sont devenues un point de focalisation omniprésent et incontournable pour chacun.

« France-Maghreb : le voyage » a été choisi comme objet de notre recherche du fait que ce contexte est particulièrement représentatif de la situation postcoloniale en Europe, en termes de passé politico-historique à l'origine de mouvements migratoires s'étant succédés sur plusieurs générations. Il ne s'agit ni d'une histoire qui pourrait être narrée d'une seule voix (bien que les manuels scolaires français s'y soient attachés jusqu'à la fin du siècle dernier), ni de mouvements unidirectionnels mais de brassages qui ont affecté les populations de part et d'autre de la Méditerranée, communautés et individus dont les repères identitaires sont remis en question dans les débats nationaux actuels. Au fossé

profond entre le discours de l'idéologie républicaine et les exactions commises sous l'empire et perpétuées au cours de la guerre d'indépendance, s'ajoute le fait que les soldats coloniaux n'avaient pas le monopole de la violence. Par ailleurs, les sévices infligés par les Nord-Africains pouvaient être dirigés vers des membres de leur propre « communauté », ainsi que l'a montré la fracture avec les Harkis ou les « Pieds-noirs ». Il est rationnellement impossible à l'heure actuelle de soutenir une version manichéenne et monolithique de l'histoire de la décolonisation. Cependant les « informations », les reportages et les débats politiques tendent à souligner et à intensifier la polarisation entre de supposés ennemis irréductibles. C'est précisément là, ainsi que nous avons voulu le démontrer, que l'intervention d'artistes qui s'attachent à proposer de nouvelles « représentations » est essentielle. Face à l'hégémonie médiatique, leur participation créative permet d'élargir et de diversifier le forum, dans une pratique performative en ligne avec l'invention de nouveaux « protocoles » comme l'a suggéré Rosello.

Notre sous-titre : « Variations narratives spatio-temporelles sur écran diasporique », s'applique à la direction de la recherche que nous avons menée, convoquant au départ un appareil théorique transnational et polyphonique nous permettant de relier des perspectives sociales, politiques et culturelles concernant la situation diasporique. Les études postcoloniales anglo-américaines offrent en ce sens un éclairage indispensable, et leur inscription dans l'univers de notre corpus est demeuré un ancrage essentiel, une fois initié le dialogue avec notre cadre a priori plus restreint, méditerranéen. Notre recherche était destinée – à partir de trois films d'auteurs franco-maghrébins contemporains – à observer les pratiques esthétiques spécifiques auxquelles avaient recours ces auteurs, eux-mêmes « déplacés », désireux de présenter l'hétérogénéité de l'expérience diasporique. La

notion principale que nous avons élu de prendre en compte, étaient celle du voyage de l'immigration dans ses multiples perspectives. Dans le contexte cinématographique, et afin de déterminer les points d'originalité du cinéma diasporique à l'étude, nous avons positionné ces œuvres en les mettant en rapport avec le genre populaire du *road movie*, connu traditionnellement pour son ouverture vers une contre-culture. Le questionnement identitaire et culturel qui sous-tend traditionnellement cette forme narrative correspond à celui qui agite aujourd'hui la nation, ses fondements et ses valeurs, faisant face à son passé colonial. Nous avons pu observer par ailleurs que ces *road movies* diasporiques permettent de dépasser l'esthétique orientaliste souvent encore présent dans le genre documentaire. Les lignes de force de notre étude ont été alors déterminées par la sélection dans notre appareil théorique de Mikhaïl Bakhtine, à qui nous avons emprunté plusieurs concepts particulièrement utiles dans le cadre de notre analyse. Si les variations narratives spatio-temporelles qui nous concernent se sont exprimées dans un contexte bien naturellement inexploré par Bakhtine lui-même, la transposition de ses concepts à notre monde contemporain y a trouvé un champ d'étude particulièrement fertile. D'ailleurs, bien que Bakhtine n'ait pas adressé explicitement l'expérience diasporique ou exilique dans ses écrits, nous savons qu'il l'a personnellement vécue, ayant été exilé pendant six ans, victime de la purge qui visait les intellectuels et artistes « suspects » au début du règne stalinien. Que l'on s'accorde ou non à considérer l'importance du lieu d'où parle un auteur, il reste que dans le cas présent, les échos de la voix du théoricien russe se sont imposés pour constituer un axe dynamique dans notre démarche, au cours de laquelle nous nous sommes attachés à opposer tout binarisme manichéen en mettant en exergue la dimension dialogique chère à Bakhtine, ainsi que le caractère hétérogène d'expériences et d'identités

« franco-maghrébines » trop souvent imaginées, assimilées et amalgamées en un tout monolithique.

Nous avons dédié un chapitre à l'étude de chaque film, chacun d'eux offrant diverses facettes de l'expérience diasporique. Dans *Inch'Allah Dimanche*, qui est le seul de notre corpus dont le voyage soit en direction de l'ex-métropole, il est apparu, en observant la situation de la principale protagoniste, une femme maghrébine immigrée, que les rapports à l'espace étaient mis en scène de façon particulièrement insistante, et c'est donc en suivant ces paramètres que nous avons procédé au développement de cette section. La (re)construction identitaire du sujet déterritorialisé dans la cinématographie de Benguigui semble en effet s'organiser et évoluer en fonction de sa dépendance ou de son emprise de/sur l'espace partagé, à l'intérieur de ce type de « zone de contact » dont parle Mary Louise Pratt à propos d'une autre expérience postcoloniale, sur le continent américain. Nous avons par ailleurs relevé des observations précieuses dans l'étude d'Hamid Naficy dans *Accented Cinema*. Il y théorise des représentations cinématographiques de l'expérience diasporique, et bien que situées en d'autres lieux, celles-ci se sont très souvent avérées tout à fait transférables à notre propre contexte. Nous avons démontré dans ce chapitre, comment Benguigui emprunte la stratégie créative de « performative encounters » proposée par Mireille Rosello, un procédé de négociation propre à briser le cercle vicieux de l'histoire tragique qui tend, sinon, à se renouveler.

Notre analyse du film de Mehdi Charef a été principalement étayée par la théorie bakhtinienne, notre but étant d'adapter celle-ci à notre cadre transnational spécifique. Plusieurs chronotopes propres à la narration de l'expérience diasporique ont ainsi pu être dégagés, tels des espaces heuristiques, dans une dialectique interrogeant des strates du

passé et soulignant l'importance de la mémoire. Une variation de points de vue et de perspectives a permis de problématiser l'unité supposée de cette mémoire, en dénonçant l'illusion d'une histoire communautaire monolithique. C'est le recouvrement, par fragments épars, de l'histoire de sa naissance et de celle de sa famille, qui permet à Rallia, l'héroïne de ce *road movie*, de combler une partie de son être. Comme dans tout spécimen de ce genre cinématographique, les rencontres en chemin sont essentielles, et permettent l'accès à divers espaces temporels particulièrement significatifs. Ce périple est aussi l'occasion, ainsi que nous l'avons vu, pour Charef, de mettre en lumière certains types de situations auxquelles font encore face nombre de femmes dans les sociétés fondamentalement patriarcales. Il est cependant remarquable que les héroïnes de Charef échappent au destin auparavant offert aux protagonistes femmes dans les *road movies*, qu'il s'agisse de Thelma, Louise, ou de Mona dans *Sans toit ni loi*.

Les prémisses de notre dernier film de route à l'étude étaient toutes autres, le voyage étant en l'occurrence un pèlerinage. Ainsi que nous l'avons vu, et comme s'en défend l'auteur lui-même, il ne s'agit cependant pas d'un film sur la religion. Les ramifications, la richesse d'ouvertures et de développements qu'offrent la route et le motif du voyage, permettent d'explorer d'autres facettes encore de l'expérience diasporique. Ferroukhi, en construisant un film autour des difficultés de communications entre un père immigré de la première génération et de son fils confortablement installé pour sa part dans l'univers que lui a cocooné l'école républicaine, se distingue radicalement des représentations que nous ont proposées la plupart des films dits « de banlieue ». La tension que l'auteur expose et tente de résoudre est avant tout générationnelle, et la négociation n'est pas de mise. Cependant, le huis clos imposé aux deux protagonistes permet finalement

à chacun, sinon de négocier, du moins d'apprendre à nuancer ses propres certitudes. Nous pouvons dire que ce voyage initiatique est conduit selon une orchestration bakhtinienne, la mise en scène offrant des illustrations multiples des concepts d'hétéroglossie et de polyphonie, au dedans, et au dehors du véhicule.

En conclusion, revenons sur l'interrogation qui a au départ motivé cette recherche, à propos de la place et de la fonction de la culture populaire dans les débats sociopolitiques actuels. De quelle manière et dans quelle mesure l'art et la politique sont-ils liés ? Qu'en est-il de l'opinion qui revendique encore « l'art pour l'art » ? Nous proposerons ici une définition offerte par Peter Sellars, Professeur au Department of World Arts and Cultures à UCLA : « [Art is about] creating a space in the world that doesn't exist », nous dit-il, en insistant sur l'urgence et le besoin permanent de le faire exister. En ce sens, Sellars n'exclut d'ailleurs pas la notion d'un art pour lui-même, mais face à l'état du monde contemporain, il regrette la passivité politique ambiante en soulignant : « at the moment, political movements are missing in action and need a place to happen ». C'est dans cet espace interactif qu'il invite de nouveaux artistes « to show up and speak up ».<sup>1</sup> Sellars parle de l'art non pas comme d'un thermomètre, mais en tant que thermostat dont la fonction n'est pas d'enregistrer le climat de notre culture, mais de l'influencer par son impact sur la direction sociopolitique. Notant que l'art, au cours des trois dernières décennies, a échoué dans sa tâche d'humanisation du monde dans lequel nous vivons « none of our art has been good enough », il lance un appel aux créateurs en leur rappelant leur rôle en matière d'éthique. Il donne l'exemple de son projet théâtral commencé en 2002, qui visait à exposer la situation des immigrés et des réfugiés à travers le monde, expérience que l'on peut

---

<sup>1</sup> [http://www.today.ucla.edu/portal/ut/wac\\_peter-sellars.aspx](http://www.today.ucla.edu/portal/ut/wac_peter-sellars.aspx)

caractériser de « performative encounter ». La pièce « The Children of Herakles », était une adaptation du classique grec d'Euripide, et Sellars avait engagé, pour jouer les rôles des protagonistes exilés et condamnés à fuir, de véritables réfugiés présents dans les villes où il montait sa pièce. Le directeur avait par ailleurs mis un point d'honneur à ce que des dinners et autres occasions de rencontres et de discussions entre les réfugiés et les autorités locales soient organisés. Voici comment l'expérience est rapportée :

“Believe me,” Sellars recalled of the 2004 production in Vienne, “it was the first time the minister of the interior of Austria had dinner with three African refugees living in the streets”. These dialogues, he said, helped shift people’s perception of refugees; they were no longer seen as “people who could be generalized about”. Now they were three real people with three very real stories. By taking part in this process, he said, people get beyond who they think they were... and see the world in a different way.

Est-il utopique de considérer que l'art peut changer le monde ? A cela, un autre cinéaste diasporique, Tony Gatlif, répond que cela vaut toujours la peine d'essayer. Les « performative encounters » sont aussi présentes dans ce à quoi Bal et Hernandez-Navarro réfèrent ainsi : « Art can enact small-scale resistances against the status quo. These acts, which we call “little resistances” determine the limited yet potentially powerful political impact of art » (9). Il ne s'agit pas d'ignorer les conflits et les tensions (le consensus étant toujours exclusif), mais au contraire de savoir mettre la lumière sur la « construction » de ces antagonismes, les rendant ainsi productifs. C'est sur cette ligne que Chantal Mouffe a distingué « le politique », un aspect inhérent à la vie sociale, de « la politique » implicitement institutionnalisée :

[B]y “the political” I mean the dimension of antagonism which I take to be constitutive of human societies, while by “politics I mean the set of practices and institutions through which an order is created, organizing human coexistence in the context of conflictuality provided by the political. (9)

Bal et Hernandez-Navarro poursuivent en ce sens, résumant en cela notre propos:

Politics constantly attempts to repress and defuse the political. The political resists this by creating political spaces where conflict can exist. This view of conflict as a desirable, if not essential, dimension of social organization might seem counterintuitive to the extent that, in our own, personal, social environments, we generally tend to eschew conflict. [...] Working with or through conflicts is necessary, not to eradicate them at the cost of plurality, but to turn enemies into adversaries, and to transform lethal struggle into vivid antagonism and negotiable critical tension. [...] Art can make this possibility visible, and thus make it happen [through] images that evoke, suggest, and connote rather than transmit meaning. (10)

Au cinéma, le spectateur est convié à partager cette expérience, à participer au forum où s’expriment les tensions d’une société non-consensuelle. Ainsi que nous avons tenté de le démontrer dans notre recherche, nous soutenons avec Bal et Hernandez-Navarro que l’art possède les qualités de « materiality, proximity, performativity, and metaphoricality » et en ce sens, il offre « the systemic opposite of the hegemonic use of media, which promotes an illusion of immateriality and distance, an attitude of passive consumption, and a literal, affirmative assumption of reality » (11).

## **FILMOGRAPHIE**

## FILMOGRAPHIE

- Bonnie and Clyde*. Dir. Arthur Penn. Warner Brothers/Seven Arts, 1967
- Easy Rider*. Dir. Dennis Hooper. Columbia Pictures, 1969
- Élise ou la vraie vie*. Dir. Michel Drach. Planfilm, 1970
- Get on the Bus*. Dir. Spike Lee. Columbia Pictures, 1996
- Grapes of Wrath*. Dir. John Ford. 20th Century Fox, 1940
- Inch' Allah Dimanche*. Dir. Yamina Benguigui. Film Movement, 2001.
- Kings of the Road [Im Lauf der Zeit]*. Dir. Wim Wenders. Bauer International, 1976
- La Fille de Keltoum*. Dir. Medhi Charef. Gemaci, 2001.
- La Strada*. Dir. Federico Fellini. Trans Lux Inc., 1954
- Le Grand Voyage*. Dir. Ismaël Ferroukhi. Pyramide International, 2004.
- Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin*. Dir. Yamina Benguigui. Cara M, 1997
- Paris, Texas*. Dir. Wim Wenders. 20th Century Fox, 1984
- Sans toit ni loi*. Dir. Agnès Varda. MK2 Diffusion, 1985
- Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Dir. Melvin Van Peebles. Cinemation Ind., 1971
- Thelma and Louise*. Dir. Ridley Scott. MGM, 1991
- Western*. Dir. Manuel Poirier. New Yorker Films, 1997

## **BIBLIOGRAPHIE**

## BIBLIOGRAPHIE

- Addas, Claude. *Ibn Arabi : The Voyage of No Return*. Trans. David Streight. Cambridge, UK: The Islamic Texts Society, 2000.
- Ahmad, Aijaz. « Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory' » in *Social Text*. N. 17 (Fall), 1987.
- Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1992.
- Alaoui, Amina. « Ode d'Ibn Arabi » dans l'album CD *Alcàntara*, 1998.
- Alcandre, Jean-Jacques, "L'espace-temps caribéen," *Les Cahiers du GEPE*, N°3/ 2011. Hors champ (2011). <http://cahiersdugepe.fr/index1807.php>
- Altman, Rick. « A semantic/syntactic Approach To Film Genre », *Cinema Journal* 23, N°3, Spring 1984.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review P, 2001.
- Altounian, Janine. *La Survivance. Traduire le trauma collectif*. Paris, Dunod, 2000.
- Anderson, Benedict. *Imagined communities, Reflections on the origins and spread of Nationalism*. New Edition Verso, London 2006 [1983].
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996.
- Armes, Roy "Cinemas of the Maghreb," *Black Camera, An International Film Journal*, Vol.1 No. 1 (Winter 2009), pp 5-29.
- Armes, Roy. *Postcolonial Images, Studies in North African Film*, Indiana University Press, 2005.
- Asad Talal. *Genealogies of Religion*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1993 pp 16-17.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

- Babana-Hampton, Safoi, « Reading 'Beur' Film Production Otherwise : The Poetics of the Human and the Transcultural ». Cette étude constitue le chapitre d'un volume à paraître, *Theories of African Literature*, Eds. Kenneth W. Harrow and Frieda Ekotto, forthcoming in Indiana University Press.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF 1964 [1957].
- Bakhtin, Mikhail M. *Speech Genres and Other Late Essays*, Emerson, Caryl and Holquist, Mickael (eds), translated by Vern W. McGee, Austin : University of Texas Press, 1986.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard 1978 [1975].
- Bal, Mieke et Miguel A. Hernández-Navarro ed. *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. *Thamarys Intersecting N° 23*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2011.
- Bamyeh, Muhammad. « Global Order and the Historical Structures of *Dar al-Islam* » in *Rethinking Globalism*, ed. Manfred Steger, Lanham, MD :Rowman and Littlefield, 2004.
- Baronian, Marie-Aude, Stephan Besser and Yolande Jansen, eds. *Diaspora and Memory*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Benali, Abdelkader. *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe-l'œil*, Editions du Cerf, Paris, 1998.
- Benguigui, Yamina. *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin*. Canal + Editions, Paris, 1997.
- Ben-Messahel, Salhia, *Des frontières de l'interculturalité : Etude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : identité et altérité*, Collection interculturalité, Ed Septentrion, Paris, 2009.
- Berger, Anne-Emmanuelle. « The Newly Veiled Woman : Irigaray, Specularity, and the Islamic Veil » in *Diacritics*, Vol. 28, N°1, Irigaray and the Political Future of Sexual Difference, (Spring 1998) pp. 93-119.
- Berghahn, Daniela and Claudia Sternberg Eds. *European Cinema in Motion : Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Bhabha, Homi K. "Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation." In Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1989.
- Bordwell, David, et Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 4<sup>th</sup> Ed. New York, McGraw-Hill, 1993

- Bouveresse, Jacques. *Wittgenstein Reads Freud : The Myth of the Unconscious* ; trans. Carol Cosman, Princeton University Press, 1995, p.52.
- Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora : Contesting Identities*. London, New York : Routledge, 1996.
- . "Diaspora, Border and Transnational Identities" in *Feminist Postcolonial Theory, a Reader*. Eds Reina Lewis and Sara Mills, New York: Routledge, 2003.
- Brahimi, Denise. *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Editions Nathan, Paris, 1997.
- Brown, Wendy. « Wounded Attachments : Late Modern Oppositional Political Formations » in *The Identity in Question*. Ed. John Rajchman, New York/London Routledge, 1995. 199-227.
- Césaire, Aimé. *Le discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1989 [1973].
- Chandhoke, Neera. "The 'Civil' and the 'Political' in Civil Society" in *Civil Society and Democracy*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Charef, Mehdi. Entretien au festival d'Amiens, 2012 : <http://www.youtube.com/watch?v=eWTblyHy2J0>
- Chaudhuri, Shohini and Howard Finn "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema". In *Genre, Gender, Race and World Cinema: an Anthology*. Ed. Julie F. Codell, Blackwell Publishing, 2007.
- Clifford, James. *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge MA, London England, 1997.
- Codell, Julie F., Ed. *Genre, Race, and World Cinema : an Anthology*, Blackwell Publishing, 2007.
- Cohan, Steven et Ina Rae Hark, eds. *The Road Movie Book*. Routledge, London and New York, 1997.
- Dalrymple, William. *The Truth about Muslims*. New York Review of Books 51 (17), November 4, 2004.
- Delaney, Paul. "Decolonization and the Minor Writer". February 2005 <http://www.kent.ac.uk/english/postcolonialforum/Deleuze%20and%20Guattari.pdf>
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'image mouvement*. Editions de Minuit, Paris, 1983.

- . *Cinéma 2: L'image temps*. Editions de Minuit, Paris, 1985.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari *Qu'est-ce que la Philosophie?* Editions de Minuit, Paris, 1991/2005.
- Derrida, Jacques. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*, Paris : Galilée, 1997.
- Diawara, Manthia. *African Cinema : Politics and Culture*. Bloomington : Indiana University Press, 1992.
- Ekotto, Frieda. *La Mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne*. Nouvelles Etudes Francophones, Vol. 24, N° 1, Printemps, 2009.
- El Khayat-Bennai, Ghita. « La structure de la famille arabe » (pp.56-70), (95-102), « Le colonialisme » (123-140), « Historique du féminisme arabe » (pp. 282-323) in *Le monde arabe au féminin*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Euben, Roxanne Leslie. *Journeys to the Other Shore : Muslim and Western travelers in search of knowledge*. Princeton University Press, 2006.
- Everett, Wendy and Alex Goodbody Eds. *Revisiting Space : Space and place in European Cinema*. New Studies in Europe vol.2, Peter Lang AG, Bern 2005
- Ezra, Elizabeth and Terry Rowden Eds. *Transnational Cinema, The Film Reader* Routledge, London and New York, 2006.
- Ferroukhi, Ismaël. Entretien : « La leçon de cinéma d'Ismaël Ferroukhi au festival d'Apt » 2011. <http://www.africulture.com/php/index.php?nav=article&no=10594>
- Ferroukhi, Ismaël. Entretien pour Arte par Vittoria Matarrèse d'Ismaël Ferroukhi, 22/10/07 : [http://www.arte.tv/fr/Cinema-arte/\\_5Barchiv\\_5D-Identifler/Des-plumes-dans-la-tete/1723010,CmC=1722974.html](http://www.arte.tv/fr/Cinema-arte/_5Barchiv_5D-Identifler/Des-plumes-dans-la-tete/1723010,CmC=1722974.html)
- Fleury, Béatrice. « Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin de Yamina Benguigui. De l'éthos biographique aux hors sujets de la réception » dans A.M. Clément (dir.), *De l'éthos biographique*, revue-analyses.org, vol. 3, no 3, automne 2008, p. 82-99.
- Forough, Mohammadbagher. *Revisiting the Public/Private Distinction: A Deleuzian Perspective*, En ligne inter-disciplinary.net 2010. <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/foroughpaper.pdf>.
- Fraser, Nancy. "Rethinking th Public Sphere" in *Civil Society and Democracy*. Oxford. Oxford University Press, 2003.

- Freedman, Jane and Carrie Tarr Ed, *Women, Immigration and Identities in France*, Berg, New York, 2000.
- Foucault, Michel. *Des espaces autres. Hétérotopies, Dits et écrits*, 1984. (752-762) Gallimard 1994.
- Gabriel, Teshome H. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Gafaïti, Hafid. « The Construction of French Identity » in *French Civilization and its Discontents : Nationalism, Colonialism, Race*, ed. Tyler Stovall and Georges Van Den Abbeele, Lexington Books, 2003.
- Gafaïti, Hafid, Lorcin, P., Troyansky D. *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*, University of Nebraska Press, 2009.
- Ganser, Alexandra, Julia Pürhringer, Markus Rheindorf. *Bakhtin's Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s*. Facta Universitatis, Series : Linguistics and Literature, Vo. 4, N° 1, 2006, pp. 1-17.
- Garane, Jeanne. *Géographies discursives : L'écriture de l'espace et du lieu en français / Discursive Geographies : Writing Space and Place in French*, Ed. Rodopi B.V. Amsterdam, NY, 2005.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.
- . "There Ain't no Black in the Union Jack": *The Cultural Politics of Race and Nation*. London: Hutchinson, 1987.
- Girard, Cécile, Touadi, Arkiya. *Regards croisés dans la mondialisation : la représentation de l'altérité après la colonisation*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- Glissant, Edouard. "Approches" in *Poétique de la relation [Poetics of Relation]*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997 [1990].
- . *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- . "The Unforeseeable Diversity of the World." In Elisabeth Mudimbe-Boyi ed. *Beyond Dichotomies, Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*. Albany: State University of New York Press, 2002.
- Gontard, Marc. *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente*. In [http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le%20Roman%20post moderne.pdf](http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le%20Roman%20post%20moderne.pdf)

- . « Le postmodernisme en France : Définition, critères, périodisations » in <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>
- Gueye, Abdoulaye. *The Colony Strikes Back: African Protest Movements in Postcolonial France*. Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East 26.2, 2006 (225-242).
- Habermas, Jürgen. *L'espace public*. Trans. Marc B. de Launey. Paris: Editions Payot, 1993 [1952].
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. London, SAGE, 1997
- . "The Question of Cultural Identity." In *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, edited by Stuart Hall et al., London: Blackwell, 1996
- Hall, Stuart, Jessica Evans and Sean Nixon. *Representation* The Open University, SAGE, 2013 [1997].
- Hargreaves, Alec G. ***Immigration and identity in Beur fiction : Voices from the North African Immigrant Community in France***. Oxford ; New York : Berg, 1997.
- Harrow, Kenneth W. *African Images : Recent Studies and Text in Cinema*. Africa World Press, Inc, Trenton NJ, 2000.
- . « Mémoires d'Immigrés : Bougnoul for What ? » in *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, Murdoch, H. Adlai et Donadey, Anne Eds, University Press of Florida, 2005.
- Higbee, Will. *Beyond the (trans)national: towards a cinema of transvergence in postcolonial and diasporic francophone cinema(s)*. Studies in French Cinema Volume 7 Number 2, c2007.
- Iordanova, Dina. « Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe » in *European Cinema in Motion*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Iordanova, Dina, Martin-Jones, David et Vidal, Belen. *Cinema at the Periphery*. Wayne State University Press, 2010.
- Irigaray, Luce. « The blind spot of an Old Dream of Symetry. » in *Speculum of the Other Woman*. Trans. Catherine Porter. Ithaca : Cornell UP.1985.
- . *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca : Cornell UP, 1985 (10-11).

- Jakobson, Roman. *Fundamentals of Language*. Mouton & Co.'s-,Gravenhage 1956.
- Jameson, Fredric "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" in *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88.
- Jørgensen, Kathrine Sørensen Ravn: \* Stylistique et polyphonie +. Tribune 9. Universitetet i Bergen, 1999.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Verso, London 1994 [1982].
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*, Arthème Fayard, Paris, 1988.
- . *Powers of Horror : An essay on Abjection*. Columbia University Press, New York 1982.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- Lacoste-Dujardin, Camille. "Maghrebi Families in France." In Jane Freedman and Carrie Tarr, eds. *Women, Immigration and Identities in France*. Oxford and New York: Berg, 2000.
- Laderman, David. *Driving Visions : Exploring the Road Movie*. University of Texas, Austin, 2002.
- Laronde, Michel. « Displaced Discourses : Post(-)coloniality, Francophone Space(s), and the Literature(s) of Immigration in France » in *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, ed. Adlai Murdoch et Anne Donadey, Univ. Press of Florida, 2005.
- Le Bris, Michel et Jean Rouaud (2007), « Manifeste "pour une littérature-monde en français" », *Le Monde (Le Monde des Livres)*, 19 March (2).
- Lelièvre, Samuel. *Cinéma africains, une oasis dans le désert ?* Cinémaction n° 106, 1<sup>er</sup> trimestre 2003.
- Lewis, Reina and Sara Mills, Eds. *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. Routledge, New York, 2003.
- Lionnet, Françoise. "Francophonie, Postcolonial Studies, and Transnational Feminisms." In H. Adlai Murdoch and Anne Donadey, eds. *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*. Gainesville: University Press of Florida, 2005.
- Lionnet, Françoise. « Introduction : The Politics and Aesthetics of Métissage » in *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca : Cornell University Press, 1989.

- . « Logiques métisses: Cultural Appropriation and Postcolonial Representations » in *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film :Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham and London, 2000.
- Martin, Florence. *Transvergence and cultural detours : Nadia El Fani's Bedwin Hacker* (2002). *Studies in French Cinema*, Volume 7, Number 2, c2007.
- Martin-Jones, David. *Deleuze, Cinema and National Identity*. Edinburgh University Press, 2006.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. [Paris] Buchet/Chastel [1957]. *The Colonizer and the Colonized*. Beacon Press, London, 1965.
- Mernissi, Fatima. « Introduction », « Le prophète et l'espace » in *Le harem politique*. Paris : Albin Michel, 1987.
- . « The meaning of spatial boundaries » in *Feminist Postcolonial Theory*, ed. R. Lewis and S. Mills, 2003. (489- 501).
- . « The Roots of the Modern Situation », « The Traditional View of Women and Their Place in the Social Order » in *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*. New York : Schenkman Publishing Company, 1975.
- Moorti, Sujata. « Desperately seeking an identity : Diasporic cinema and the articulation of transnational kinship », *International Journal of Cultural Studies*, 2003.  
<http://ics.sagepub.com.proxy1.cl.msu.edu/content/6/3/355.full.pdf+html>
- Montandon, Alain. « De soi à soi » in *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*. Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal, 2004.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. London and New York : Routledge, 2005.
- Mudimbe-Boyi, M. Elisabeth. *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*. Albany: State University of New York Press, 2002.
- . *Empire Lost: France and Its Other Worlds*. Lanham, MD: Lexington Books, 2009.
- . *Essais sur les cultures en contact: Afrique, Amériques, Europe*. Paris: Karthala, 2006.
- Mulvey, Laura. « Pandora : Topographies of the Mask and curiosity » in *Sexuality and Space*, ed Beatriz Colomina, 53-71, Princeton N.J., Princeton University Press, 1992.
- . *The Visual and Other Pleasures* Palgrave Macmillan, 1989.

- Murdoch, H. Adlai et Donadey, Anne. *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, University Press of Florida, 2005.
- Murphy, David. *Questioning Theories of an Authentic African Cinema*. *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 13, N° 2, Decembre 2000.
- Naficy, Hamid. *An accented cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001.
- . « Phobic Spaces and Liminal Panics : Independent Transnational Film Genre » in *Multiculturalism, Postcoloniality and transnational Media* Ed. Shohat and Stam, Rutgers University Press, 2003.
- Nouss, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*. Editions Textuel : Paris : 2005.
- Orlando, Valérie. The Afrocentric Paradigm and Womanist Agendas in Ousmane Sembène's Faat Kiné (2001). *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 26, N° 2, 2006.
- . "The Francophone Maghrebian Feminine Text : New Problematics of agency" *Nomadic Voices of Exile: Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghrib*. Athens: Ohio University Press, 1999.
- . "To be Singularly Nomadic or a Territorialized National : At the Crossroads of Francophone Women's Writing of the Maghreb." *Meridians : feminism, race, transnationalism*, 2006 Vol. 6, N° 2, pp.33-53.
- Polet, Grégoire. « L'atlas du monde » in Le Bris, Michel and Jean Rouaud (eds.) *Pour une littérature-monde*, Paris: Gallimard, 2007.
- Pratt, Mary Louise. *Arts of the Contact Zone*. Profession 91. New York: MLA, 1991. 33-40
- . *Daring to Dream : Re-visioning Culture and Citizenship*, Working Paper Series, N° 41, Stanford University, April 1993.
- . *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- . "Modernity and Periphery: Toward a Global and Relational Analysis" in *Beyond Dichotomies*, Ed. Elisabeth Mudimbe-Boyi, SUNY series, 2002.
- Ricoeur, Paul. *On Translation*. Routledge, 2006 [Bayard 2004].
- . *Soi-même comme un autre*. Le Seuil, Paris, 1990.

- Rosello, Mireille. *Declining the stereotype: ethnicity and representation in French cultures*. Hanover, NH: Published by University Press of New England for Dartmouth College, c 1998.
- . *Encontres Méditerranéennes*. L'Harmattan, 2006.
- . *France and the Maghreb : Performative Encounters*, University Press of Florida, 2005.
- . "Ismaël Ferroukhi's Babelized Road Movie" in *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Mieke and Miguel A. Hernández-Navarro eds., *Thamarys Intersecting N° 23*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2011.
- . *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, Stanford U.P, 2001.
- . « Third Cinema or Third degree : The « Rachid System » in Serge Meynard's *L'œil au beurre noir* », in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, Dina Sherze Ed. University of Texas Press, Austin, 1996.
- Ruby, Christian. *Les Archipels de la Différence*. Editions du Félin, 1989.
- Rueschmann, Eva. Eds. *Moving Pictures, Migrating Identities*, University Press of Mississippi, 2003.
- Rutherford, Jonathan. 1990. *The Third Space*. Interview with Homi Bhabha. In: Ders. (Hg): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990, 207-221.  
[http://www.wsp-kultur.uni-bremen.de/summerschool/download\\_ss\\_2006/The Third Space. Interview with Homi Bhabha.pdf](http://www.wsp-kultur.uni-bremen.de/summerschool/download_ss_2006/The_Third_Space_Interview_with_Homi_Bhabha.pdf)
- Saïd, Edward W. *Orientalism*. Penguin books, Routledge 1995, [1978].
- Sansa, Boualem. "Où est passée ma frontière?" in Le Bris, Michel and Jean Rouaud (eds.) *Pour une littérature-monde*, Paris: Gallimard, 2007.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon, Essais sur le roman*. Folio essais, Editions Gallimard, 1956.
- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Folio essais, Gallimard, 1996. (Conférence du 29 octobre 1945 à Paris)
- Schilt, Thibaut. « Itinérant Men, Evanescent Women : Ismaël Ferroukhi's *Le Grand Voyage* », *The French Review*, Vol. 83, N°4, March 2010.
- Sellars, Peter. Article en ligne sur le site de UCLA Today : *Art + Activism*, Feb 5, 2007.  
[http://www.today.ucla.edu/portal/ut/wac\\_peter-sellars.aspx](http://www.today.ucla.edu/portal/ut/wac_peter-sellars.aspx)

- Sherzer, Dina. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism : Perspectives from the French and Francophone Worlds*, University of Texas Press, Austin, 1996.
- . « French colonial and post-colonial hybridity : condition metisse ». *Journal of European Studies*, March 1998.
- Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. Routledge: London/New York, 1994.
- , eds. *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. Rutgers University Press, 2003.
- Shipway, Martin. *Decolonization and its Impact. A Comparative Approach to the End of the Colonial Empires*. Blackwell Publishing, 2008.
- Solanas, Fernando. 1969. *Towards a Third Cinema*.  
<http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>
- Spivak, Chakravorty Gayatri. *French Feminism in an International Frame*. Yale French Studies, N°. 62, Feminist Readings, 1981.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasure : Bakhtine, Cultural Criticism, and Film*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.
- Stovall, Tyler Edward, and Georges Van den Abbeele. *French Civilization and Its Discontents: Nationalism, Colonialism, Race*. Lanham: Lexington Books, 2003.
- Sutton, Damian et Martin-Jones, David. *Deleuze Reframed*. I.B.Tauris, London, 2008.
- Tarr, Carrie. *Reframing difference : Beur and Banlieue filmmaking in France*, Manchester University Press, 2005.
- . *Transnational Identities, Transnational Spaces : West African in Paris in Contemporary French Cinema*. Published in *Modern and Cotemporary France*, Volume 15, Issue 1 , Feb. 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Critique de la critique : Un roman d'apprentissage*. Seuil, Paris, 1984
- . « Les catégories du récit littéraire » in *L'analyse structurale du récit*. Paris : Editions du Seuil, 1981 [1966].
- . *Mikhaïl Bakhtine: Le Principe Dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Editions du Seuil, Paris, 1981.
- . *Mikhail Bakhtin : The Dialogical Principle*, University of Minnesota, 1984.

---. *Nous et les autres*. Le Seuil, Paris, 1989.

Turek, Sheila. *Foreigners in the margins : English Subtitles in Inch' Allah dimanche*. The French review, Vol. 83, N° 3, February 2010.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkley, Los Angeles, London : University of California Press, 1994.

Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.

Vitali, Valentina, and Paul Willemen Eds. *Theorizing National Cinema*. British Film Institute, Palgrave Macmillan, 2006.

Waldron, Darren. « Troubling Return : Feminity and Algeria in La Fille de Keltoum » in *Open Roads, Closed Borders, The Contemporary French-Language Road Movie*. Ed. Michael Gott et Thibaut Schilt, Intellect Bristo, UK/Chicago, USA 2013.

Weber-Fève, Stacey. *There's no place like home: Homemaking, Making Home, and Feminity in contemporary women's filmmaking and literature of the metropol and the maghreb*. Dissertation The Ohio State University, 2006.

Wilfert-Portal, Blaise. *La littérature française dans la mondialisation*. Lavedesidees.fr, 02 juillet 2008.

Willemen, Paul. "The Third Cinema question: notes and reflections". In *Questions of Third Cinema*, ed. By Jim Pines and Paul Willemen, pp. 1-29. London: British Film Institute, 1989.

Wittgenstein, Ludwig. *Culture and Value*. Trans. Peter Winch, Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Yaguello, Marina. Traduction et présentation *Le Marxisme et la philosophie du langage de Mikhaïl Bakhtine (N.V. Volochinov)*. Editions de Minuit, 1977.

Zerilli, Linda. « Doing without Knowing : Feminism's Politics of the Ordinary » *Political Theory* 26, no.4 (August 1998) : p. 443-44.