

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ARCHÉOLOGIE DE L'INTIME DANS LE REMPLOI DES ARCHIVES FAMILIALES
PALESTINIENNES : REGARDS SENSIBLES SUR LES ŒUVRES DE LINA SOUALEM ET
NADA EL-OMARI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

KENZA MELLOUKI

JUILLET 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je dédie ce mémoire à Mi et Ba.

Merci aux fantômes, ceux qui me hantent et dont la présence me pousse à écrire.

Merci à mes parents, ceux qui ont su écouter mes envies et accompagner mes choix jusqu'ici.

Merci à ma sœur pour sa présence et nos discussions.

Merci à Nada El-Omari pour la confiance qu'elle m'a accordée et la valeur inestimable des propos qu'elle m'a livrés.

Merci à ma direction de recherche, Diane Poitras, pour ses conseils et relectures.

Merci aux 204 tomates réalisées à Thèsez-vous.

Merci aux rencontres et discussions, fruit du hasard, qui ont su trouver les bons mots quand je ne savais plus.

Merci à mes ami·es et à mes proches, iels se reconnaîtront, pour leur écoute et leur soutien indéfectible.

Merci à ma bonne étoile.

DÉDICACE

- What tortures my heart...is the notion of separation. The thought that just like I've forgotten mom, I would also forget you. This thought tortures me.
 - It's not like that...this is something that...my daughter, this is how life is. Nothing remains the same. Nothing is constant. And this is why it's called « life ». The root word for « life » is « state of being ». It derives from the words « state » and « metamorphose ». Meaning, it transforms from one thing to another. Life is such...and the same will, one day, happen to me. It doesn't belong to anyone, it doesn't belong to no one. It will never ever belong to anyone ever.
 - What can one do then to ease the weight of separation?
- The memories. One shall inhabit them a little. One shall remember and pray for mercy. And that's it, not more than that.
 - What if one forgets?
- It's okay, forgetting is part of remembering, my daughter. Forgetting is part of memories. Every human being shall forget. They will forget temporarily until they forever forget. This is certain! Nothing remains constant. The image will fade...fade...fade and fade....until it disappears.

(Kassem, 2024, de 2:31:31 à 2:33:13)

AVANT-PROPOS

Si ce mémoire voit le jour, c'est grâce à mes grands-parents, à qui je tiens à rendre hommage justement dans chacun de mes mots. Le 15 décembre 2022, mon grand-père nous quittait, figure jusque-là présente par son silence, le vide de l'absence s'est imposé. Comment raconter cette présence essentielle à mon être ? Au cours de mon terrain de recherche, deux années plus tard, ma grand-mère le rejoint le 17 juin 2025. Cette fois-ci, l'errance était devenue habitude mais elle a tout de même réussi à m'envahir et me paralyser, j'ai alors trouvé refuge parmi les fantômes. À vrai dire, cette perte de repère venait conforter une intuition déjà ancienne, celle de l'omniprésence du deuil et des fantômes dans ma vie. J'ai grandi aux côtés de présences absentes, à commencer par mes grands-parents maternels que je n'ai jamais connus, mais qui existaient paradoxalement par les récits qu'en faisaient ma mère et mes tantes, et par leurs deux seules photographies dans le salon familial.

Ce mémoire n'est pas une manière de ramener les morts à la vie, mais de célébrer leur héritage, questionner ce qu'ils me lèguent. Une question m'obsède : qu'est-ce qui reste d'eux en moi ? Qu'est-ce qui reste de moi sans eux ? Lorsque perdre une personne, signifie perdre la filiation, l'errance qui se fait sentir est profonde. Ne sachant plus où aller, la vie m'a amenée à Montréal en octobre 2023, en quête de repères. Le hasard a joué son rôle une nouvelle fois, lorsque, un mois après mon arrivée, j'ai fait la rencontre, dans une salle obscure, de *Bye Bye Tibériade*. En sortant de la projection, je n'avais qu'une phrase en tête : « Ba, j'ai peur de t'oublier ». Cette peur, celle de l'oubli, de l'effacement et de la dépossession, est devenue le point d'ancrage de ma recherche. Je refuse de laisser partir les fantômes, ils sont le seul lien que j'ai à mon récit.

Je vous livre alors ces pages dans la même urgence que celle qui anime les cinéastes que j'étudie, celle de raconter l'existence de personnes à travers leur absence. Dès lors que cet objet de recherche s'est imposé à moi, je ne pouvais détourner le regard de ce qui avait de plus intime en moi, tout remontait à la surface : les deuils, les silences, les images manquantes.

Ce mémoire est né d'un besoin de compréhension : pourquoi le passé est-il si présent ? Cette question traverse l'ensemble de mon travail et guide mes réflexions sur les archives. Appartiennent-

elles réellement au passé ? Je pense plutôt qu'elles ont leur place dans le présent, elles ne sont pas de simples vestiges ou ruines figées dans le temps. Au contraire, elles constituent des récits à habiter, des espaces où se réfugier. Elles puisent leur puissance dans le présent, façonnent nos subjectivités et rendent possibles des formes de transmission là où la parole fait défaut.

Dans ce travail, je prends pleinement en compte mon positionnement. Ayant grandi au Maroc et évoluant maintenant en diaspora, en Occident, c'est précisément depuis cet entre-deux que j'énonce mes propos : comment raconter un récit intime lorsqu'on est loin ? Un des réflexes ancrés dans mon mécanisme de pensée est le passage de l'intime au collectif. Lorsqu'on existe principalement à travers les mots de nos aïeuls, il devient alors nécessaire de faire de son intime une forme d'extériorité, afin d'exister dans un monde niant nos subjectivités. La mort de mon grand-père a constitué, à cet égard, un moment charnière dans l'affirmation de ma pensée décoloniale, tant elle a emporté avec elle une part importante de l'histoire décoloniale du Maroc qu'il incarnait à mes yeux.

Le deuil de mes proches, en particulier mes aîné·es, a fait émerger en moi un sentiment de perte qui résonne profondément avec le vécu des familles palestiniennes contraintes de se réinventer sans cesse face à la violence de l'exil. Je ne prétends nullement avoir vécu une telle dépossession et c'est donc de mon point de vue situé, mais non concerné, que je choisis de parler de la cause palestinienne qui m'habite depuis plusieurs années. J'affirme qu'il y a une expérience commune aux sujets diasporiques et un besoin viscéral de se raconter qui nous habite d'une manière ou d'une autre. J'affirme également qu'il existe une mémoire organique et transgénérationnelle de la perte et de la violence coloniale qui est partagée par les sujets des Suds et qui me relie aux cinéastes étudiées.

Enfin, j'invite les personnes lectrices de ce mémoire à regarder les films analysés, *Bye Bye Tibériade* de Lina Soualem et *in the jasmine vines* de Nada El-Omari, disponibles sur le site de la bibliothèque de l'UQAM, avant d'entamer la lecture de ce mémoire. Il est selon moi nécessaire de s'immerger pleinement dans les œuvres puisque leur puissance éclaire et prolonge le propos théorique, et permet d'aborder ce travail non seulement comme une réflexion académique, mais comme une expérience vécue de l'archive, de la mémoire, de la perte et de la transmission.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
AVANT-PROPOS	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES FIGURES	x
LISTE DES TABLEAUX.....	xi
RÉSUMÉ.....	xii
ABSTRACT	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Contexte et pertinence du sujet de recherche	3
1.1 Présentation des œuvres.....	3
1.2 Pertinence du sujet de recherche.....	4
1.2.1 Pertinence communicationnelle	4
1.2.2 Pertinence historique, politique et sociale.....	5
1.2.2.1 Pertinence historique : le contexte palestinien	6
1.2.2.2 Pertinence politique et sociale.....	9
CHAPITRE 2 Ancrages formels et problématique	11
2.1 Revue de la littérature	11
2.1.1 L’autoportrait-au-monde	11
2.1.2 Le film de famille.....	12
2.1.3 Le cinéma de emploi.....	14
2.1.4 Le cinéma interculturel	17
2.2 Cadrage esthétique.....	18
2.3 Problématique	20
CHAPITRE 3 Ancrages théoriques.....	22
3.1 Mal d’archive.....	22
3.2 Phénoménologie	25
3.2.1 Les fondements de l’approche	25
3.2.2 Vers une phénoménologie critique.....	28
3.2.2.1 L’expérience du féminin	29

3.2.2.2 L'expérience du corps racisé.....	31
3.3 Archéologie de l'intime	34
3.3.1 La sphère de l'intime.....	34
3.3.2 Le geste archéologique.....	36
3.3.3 Partage du sensible.....	39
3.3.4 L'absence comme deuil.....	41
CHAPITRE 4 Méthodologie.....	44
4.1 Positionnement	44
4.2 L'approche phénoménologique	45
4.2.1 La collecte des données.....	47
4.2.2 L'analyse des données.....	48
4.2.3 La synthèse des résultats	49
4.3 Analyse filmique.....	49
4.3.1 Méthode d'analyse filmique.....	49
4.3.2 Approche phénoménologique	52
4.4 Analyse de contenu.....	54
4.5 L'entrevue semi-dirigée.....	55
4.5.1 Définition de l'entrevue semi-dirigée et justification de la méthode	55
4.5.2 Préparation de l'entrevue	57
4.5.3 La conduite de l'entrevue.....	61
4.5.4 Le traitement des données	62
4.6 Question éthique	63
4.7 Conclusion et justification de la méthodologie	64
CHAPITRE 5 Présentation des résultats	65
5.1 Présentation du corpus	65
5.2 Lina Soualem et <i>Bye Bye Tibériade</i>	66
5.2.1 Ma rencontre avec la cinéaste et l'œuvre.....	66
5.2.2 Récit de Lina Soualem	67
5.2.2.1 Positionnement diasporique	69
5.2.2.1.1 Filiation et trajectoires migratoires.....	69
5.2.2.1.2 Transmission linguistique et écarts générationnels	69
5.2.2.1.3 Exil maternel et reconfiguration des liens familiaux.....	70
5.2.2.2 Familiarité avec l'image et l'archive.....	71
5.2.2.3 Le lieu d'origine comme espace de mémoire.....	72
5.2.2.4 Le geste documentaire en réponse à une nécessité.....	73
5.2.2.4.1 À la recherche d'un dispositif pour raconter l'intime	73
5.2.2.4.2 Raconter les mémoires familiales à travers le cinéma documentaire.....	73
5.2.2.5 La famille comme moteur du geste documentaire	74
5.2.2.6 <i>Bye Bye Tibériade</i> : déplacement du geste vers les archives palestiniennes.....	75

5.2.2.6.1	La Nakba comme point de départ du récit familial	75
5.2.2.6.2	Des figures féminines gardiennes de la mémoire	76
5.2.2.6.3	Le récit maternel comme point d'ancrage	76
5.2.2.7	Du récit intime à une mémoire partagée	77
5.2.2.7.1	Du familial au collectif	77
5.2.2.7.2	L'exil : une expérience de l'entre-deux	78
5.2.2.7.3	Imaginaire du lieu d'origine et espaces mentaux diasporiques	78
5.2.2.7.4	Filmer contre la disparition	78
5.3	Nada El-Omari et <i>in the jasmine vines</i>	79
5.3.1	Ma rencontre avec la cinéaste et l'œuvre	79
5.3.2	Contexte de l'entrevue	80
5.3.3	Récit de Nada El-Omari	81
5.3.3.1	Une identité diasporique plurielle	81
5.3.3.2	Tâtonnements et confusion	82
5.3.3.3	Langage visuel diasporique	82
5.3.3.3.1	Un cinéma de processus : identité et création comme exploration	83
5.3.3.3.2	Accepter la confusion	83
5.3.3.3.3	Hybridité et fragmentation du langage visuel	84
5.3.3.4	Un cinéma de compilation	84
5.3.3.5	Construire une terre imaginée	85
5.3.3.6	Sensorialité et cinéma de processus	86
5.3.3.7	La famille comme source du récit	87
5.3.3.7.1	Lien de la cinéaste à son grand-père	87
5.3.3.8	Traitement sonore	88
5.4	Conclusion	89
CHAPITRE 6 Interprétation des résultats		91
6.1	Présentation de la méthode d'interprétation	91
6.2	L'intime familial comme point de départ	92
6.2.1	Le déracinement ou la métaphore de l'arbre	92
6.2.2	Errance et deuil de l'espace habité	96
6.2.3	Cohabiter avec des fantômes	99
6.3	Documenter par l'archive	101
6.3.1	De l'obsession du souvenir à l'urgence de documenter	101
6.3.2	Un devoir viscéral de mémoire	103
6.3.3	« Les images d'hier se superposent sans cesse à celles d'aujourd'hui »	104
6.3.4	Le geste archéologique : « the archive screams and so, we listen »	106
6.3.5	Recomposer le puzzle par le remploi : un dispositif de perception de l'archive	109
6.4	Des films marqués : aux croisements d'une subjectivité féminine et diasporique	113
6.4.1	À la recherche d'un langage visuel	113
6.4.2	Un cinéma de processus	115
6.4.3	Faire émerger la parole	117
6.4.4	Un héritage sensoriel	120

6.4.5 Des œuvres contemporaines.....	124
6.4.6 Inscrire le récit dans la grande histoire : de l'intime au collectif.....	125
6.5 Conclusion.....	128
CONCLUSION	132
ANNEXE A Poème de Fawzy El-Omari transcrit par Nada El-Omari extrait du mémoire de recherche-crédation <i>in the jasmine vines</i> (2021).....	136
ANNEXE B Questionnaire de l'entrevue semi-dirigée avec Nada El-Omari.....	137
BIBLIOGRAPHIE	139
FILMOGRAPHIE	143

LISTE DES FIGURES

Figure 6.1 Lina Soualem enfant dans <i>Bye Bye Tibériade</i> (2023, 00:06:42)	94
Figure 6.2 Montage alternant différentes temporalités dans <i>Bye Bye Tibériade</i> (2023)	105
Figure 6.3 Travail de fouille dans <i>Bye Bye Tibériade</i> (2023, 00:03:32)	107
Figure 6.4 Lina Soualem et sa mère, collage des photographies de famille au mur dans <i>Bye Bye Tibériade</i> (2023, 00:11:07)	110
Figure 6.5 Images d'archives de Nada El-Omari enfant avant (00:00:07) et après la réticulation (00:02:02) dans <i>in the jasmine vines</i> (2021)	112
Figure 6.6 Collage de dessins, d'images d'animation et de texte dans <i>in the jasmine vines</i> (2021)	127
Figure 6.7 Carte mentale récapitulative	131

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 Descriptif des épisodes de balados analysés	68
---	----

RÉSUMÉ

Le remploi d'archives familiales palestiniennes par deux cinéastes issues de la diaspora, Lina Soualem (*Bye Bye Tibériade*, 2023, 82 min) et Nada El-Omari (*in the jasmine vines*, 2021, 31 min), constitue un geste de création permettant de réactiver une mémoire à la fois intime et collective, marquée par l'exil, le deuil et le déracinement. Ce mémoire de maîtrise explore la manière dont ces cinéastes réinvestissent des fragments de films de famille (Odin, 1995) afin de transformer l'expérience du souvenir en un processus sensible et incarné. Cette réflexion est guidée par les questions suivantes : Comment les cinéastes réemploient-elles les archives familiales palestiniennes à travers leur subjectivité diasporique pour en faire des espaces sensibles où se révèlent des mémoires à la fois intimes et partagées ? Et comment les parcours de création de Lina Soualem et Nada El-Omari nous renseignent-ils sur ce traitement sensible du film de famille ? Le travail de remploi (Blümlinger, 2013) confère aux images d'archive une puissance d'évocation, presque spectrale, qui dépasse leur matérialité. Il fait de ces bribes du passé des lieux d'exploration d'endroits disparus et de mémoires hantées. Sur le plan théorique, cette recherche s'inscrit dans une réflexion sur le cinéma interculturel et haptique (Marks, 2000), où l'image d'archive devient un espace à habiter, une matière à toucher. Images, récits, silences et absences sont mis en tension afin de faire émerger des formes de mémoires enfouies et parcellaires. Inscrit dans une approche phénoménologique critique, ce travail mobilise le concept d'« archéologie de l'intime » (Maury, 2011), que j'étends au-delà de l'autoportrait pour penser une fouille sensible du passé. Elle fait de la subjectivité féminine et diasporique un entre-deux fertile, lieu d'énonciation de réécritures des récits familiaux mais également du présent palestinien depuis une mémoire vivante et incarnée. Méthodologiquement, ce travail croise des analyses filmiques, une entrevue semi-dirigée avec Nada El-Omari et l'analyse de sept émissions balados données par Lina Soualem. En proposant un regard sensible et situé sur le remploi de films de famille diasporiques, cette recherche contribue aux réflexions contemporaines sur le cinéma d'archives en soulignant le potentiel de l'intime comme lieu de transmission, de création mais également de résistance.

Mots clés: cinéma de remploi ; archives familiales ; cinéma interculturel ; diaspora ; phénoménologie ; Palestine.

ABSTRACT

The reuse of Palestinian family archives by two filmmakers from the diaspora, Lina Soualem (*Bye Bye Tibériade*, 2023, 82 min) and Nada El-Omari (*in the jasmine vines*, 2021, 31 min), can be understood as a creative gesture that reactivates a memory that is both intimate and collective, shaped by exile, mourning and uprooting. This master's thesis explores the ways in which these filmmakers reinvest fragments of home movies (Odin, 1995) to transform the experience of remembrance into a sensitive and embodied process. This reflection is guided by the following questions: How do these filmmakers reuse Palestinian family archives through their diasporic subjectivity to create sensory spaces in which memories that are both intimate and shared are revealed? And how do the creative trajectories of Lina Soualem and Nada El-Omari inform us about this embodied approach to home movies? Second-hand cinema (Blümlinger, 2013) grants archival images an evocative, almost spectral power that exceeds their materiality, turning these fragments of the past into sites for exploring disappeared places and haunting memories. On a theoretical level, this research is situated within reflections on intercultural and haptic cinema (Marks, 2000), in which the archival image becomes a space to inhabit, a material to be touched. Images, narratives, silences and absences are placed in tension to bring forth buried and fragmentary forms of memory. Drawing on a critical phenomenological approach, the analysis mobilizes the concept of an "archéologie de l'intime" (Maury, 2011), which I extend beyond self-portraiture to conceive a sensitive excavation of the past. It frames feminine and diasporic subjectivity as a fertile in-between space, a site of enunciation for rewriting family narratives as well as the Palestinian present through a living and embodied memory. Methodologically, this research combines film analysis, a semi-structured interview with Nada El-Omari, and the analysis of seven podcasts featuring Lina Soualem. By offering a sensitive and situated perspective on a second-hand cinema involving diasporic home movies, this study contributes to contemporary reflections on archival cinema by highlighting the potential of the intimate as a place of transmission, creation and resistance.

Keywords: second-hand cinema ; family archives ; intercultural cinema ; diaspora ; phenomenology ; Palestine.

INTRODUCTION

Ce mémoire se veut une exploration, presque archéologique, des différentes strates mémorielles composant le processus de création de deux femmes cinéastes issues de la diaspora palestinienne. Je m'intéresse à la manière dont elles mobilisent des images d'archives, plus précisément des fragments de films de famille, pour (ré)écrire des récits intimes marqués par l'exil, le deuil et le déracinement. La métaphore de l'archéologie, empruntée à Corinne Maury (2011) et développée plus amplement dans le cadre théorique ([chapitre 3](#)), revient à plusieurs reprises dans mon travail et désigne à la fois la démarche des cinéastes étudiées et mon rapport à la recherche. L'idée de ce mémoire est en ce sens d'explorer, de creuser, de décortiquer en profondeur les mécanismes guidant les démarches des deux cinéastes et de tracer un parcours réflexif, comme un cheminement interne convergent qui les a mené à la création de leurs films. Je m'interroge sur ce qui se joue dans le rapport qu'elles entretiennent avec les images d'archive tout au long de la conception de leurs œuvres, soit le processus même de création les amenant à les manipuler, les remonter ou encore les dégrader. Les deux œuvres que j'ai choisi d'étudier dans ce mémoire sont *Bye Bye Tibériade* (2023) de Lina Soualem et *in the jasmine vines* (2021) de Nada El-Omari.

Avant d'annoncer ma question de recherche, je présenterai dans un premier temps les deux œuvres citées pour ensuite justifier la pertinence communicationnelle et sociale de mon sujet. Dans un second temps, je détaillerai les ancrages formels qui délimitent les œuvres qui m'intéressent et j'introduirai par la suite ma problématique et ma question de recherche. Les deux objets de mon corpus appartiennent tous les deux à une forme du cinéma du réel. Autrement dit, un cinéma qui n'aurait pas pour enjeu « de reproduire le monde (impossible objectif) mais de l'interroger pour de vrai, d'en chercher des angles de vue révélateurs et un montage significatifs » (Niney, 2000, p.17). Pour Niney, toute forme de cinéma rend visible « nos manières de (re)faire le monde et de le partager » (Niney, 2000, p.9), il nous fait prendre conscience de l'illusion et la manipulation de la réalité à l'écran. Le cinéma dit documentaire ou du réel n'est donc pas plus objectif que d'autres formes cinématographiques. En plus de leur appartenance à une forme du cinéma du réel, je détaillerais dans les ancrages formels plusieurs caractéristiques communes qui justifient mon choix d'étudier les deux œuvres ensemble. Par la suite, je développerai les ancrages théoriques, à savoir les concepts qui m'ont permis de réfléchir à mon sujet de recherche. Si les ancrages formels me

permettent de penser le sujet dans ses délimitations formelles, les ancrages théoriques portent sur le fond des œuvres. Ils sont à penser comme des clés de compréhension des objets de mon corpus, une constellation de notions croisées dans la littérature parcourue durant ces deux dernières années de réflexion autour de mon sujet. Dans le chapitre qui suit, je justifierai la méthodologie adoptée et les différentes formes de collecte de données, ce qui me permettra de poursuivre avec l'analyse des résultats obtenus puis enfin leur interprétation. Finalement, j'effectuerai une synthèse commune à l'analyse des deux œuvres, ce qui me permettra de conclure et d'exposer les apprentissages tirés de ce parcours de réflexion et ouvrir sur les questions encore en suspens.

CHAPITRE 1

Contexte et pertinence du sujet de recherche

Ce chapitre a pour objectif de poser les premiers jalons de ce mémoire, à savoir définir l'objet de recherche, le contextualiser et souligner sa pertinence tant du point de vue de la discipline que dans un contexte historique, politique et social plus large. Dans un premier temps, il me semblait nécessaire de présenter les objets de mon corpus, à savoir les deux œuvres étudiées.

1.1 Présentation des œuvres

Dans *Bye Bye Tibériade* (2023, 82 min), Lina Soualem retrace l'histoire de l'exil de sa mère, Hiam Abbass, de son pays natal, la Palestine. À la fin des années 1980, Hiam quitte sa famille et son village de Deir Hanna, proche du lac de Tibériade, pour poursuivre son rêve de devenir actrice. Près de trente-cinq ans plus tard, Lina, née en France, l'interroge sur sa vie à Deir Hanna et les circonstances de son exil. Elle embarque alors sa mère dans un voyage sur les terres de son enfance. Aux images de ce voyage se mêlent des images d'archive plus lointaines filmées par son père. Loin d'être anodine, la temporalité de ces images renvoie au premier voyage de Hiam en Palestine après avoir donné naissance à Lina. La cinéaste tente aujourd'hui de recomposer les souvenirs de sa mère et d'y trouver du sens dans le contexte plus large qui traverse les générations de femmes de sa famille, marquées notamment par la *Nakba*¹ de 1948.

Nada El-Omari nous livre de son côté un moyen métrage, *in the jasmine vines* (2021, 31 min), aux dimensions de collage, rappelant le caractère parcellaire du souvenir. À ce sujet, elle écrit : « À l'origine, j'avais intitulé mon film de mémoire "fragments² de récit". » (El-Omari, 2021, p.31) [traduction libre]. La cinéaste canadienne d'origine palestinienne et égyptienne fait dialoguer des images d'archives filmées par sa famille, des textes, des croquis et une musique participant à la

¹ Nakba ou catastrophe en arabe signifie l'exil forcé des populations palestiniennes de leurs terres, la première a eu lieu en 1948.

² L'usage du terme fragment dans ce mémoire s'inspire notamment du travail de recherche et de la pratique artistique de Nada El-Omari, qui fait de la fragmentation un principe central de sa démarche de création.

construction de la synesthésie du souvenir. Son œuvre est construite comme le récit personnel d'un voyage à travers les souvenirs des paysages palestiniens constitutifs de son identité.

Bien que les deux œuvres apparaissent à premier abord très différentes, tant dans leurs conditions de productions que dans leur esthétique, je développerai plus en détail dans le prochain chapitre ([chapitre 2](#)) leurs similitudes d'un point de vue formel. Il est toutefois important de préciser que les deux films ont des trajectoires de production contrastées : *in the jasmine vines* est le troisième film de Nada El-Omari et a été réalisé dans le cadre d'un mémoire de recherche-crédation à l'Université de York tandis que *Bye Bye Tibériade* est le second long métrage de Lina Soualem, après un premier documentaire à succès, *Leur Algérie* (2020), sélectionné en première mondiale au festival Visions du Réel en 2020 et récompensé à de nombreux autres festivals (Tënk, s.d.). Il est donc essentiel de préciser que les budgets et conditions de production des deux films ne sont pas comparables ce qui influence indéniablement les formes que prennent les œuvres. D'un côté, *Bye Bye Tibériade* articule des archives familiales, des entrevues et prises de vues contemporaines en France et en Palestine relatant un récit relativement suivi et linéaire. D'un autre côté, El-Omari adopte une démarche plus expérimentale dans son traitement de l'image et du son, ce qui différencie considérablement l'esthétique et la narration choisies dans les deux films. Son œuvre présente plutôt un collage hétérogène d'images, de sons ambiants et de fragments de mémoires. Pourtant, les deux artistes se retrouvent à la fois dans leur positionnement diasporique, leur intérêt pour le film de famille et leur rôle dans la transmission d'une mémoire intergénérationnelle. Ainsi, la pertinence de mon mémoire est de mettre en lumière, malgré les divergences, les parallèles dans les réflexions et appréhensions rencontrées par les deux cinéastes lors de la conception de leurs œuvres. L'idée est de réfléchir aux caractéristiques d'un cinéma diasporique palestinien mettant en récit l'intime familiale de femmes cinéastes.

1.2 Pertinence du sujet de recherche

1.2.1 Pertinence communicationnelle

Avant de faire un tour d'horizon de la littérature, il est déjà possible de déceler une pertinence autant communicationnelle que sociale du sujet de recherche. Du point de vue de la discipline, la pertinence réside justement dans le fait de considérer les objets étudiés comme des objets communicationnels, à savoir le cinéma du réel et les films de famille. En effet, dans son article «

Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ? », Jean-Baptiste Perret explore les problèmes épistémologiques et théoriques qui constituent un obstacle à la construction des objets appartenant à la discipline (Perret, 2004). En partant du constat de la polysémie du terme « communication », et face à l'impossibilité de définir une théorie et une méthodologie standardisées à l'analyse de l'objet communicationnel (Perret, 2004), Perret invite à « penser communicationnellement la communication » (Bougnoux, 1993 cité dans Perret, 2004, p.122). Une discipline serait donc une perspective, un prisme à travers lequel un objet est abordé. L'objet de recherche selon Perret peut être épistémologiquement construit comme objet communicationnel. Ainsi, l'intention théorique suffirait à construire l'objet de recherche comme objet communicationnel et donc à maintenir la pertinence communicationnelle de notre sujet de recherche.

L'intention théorique est ainsi maintenue par le fait que le documentaire et les films de famille, dans leur mise en scène du quotidien, adhèrent au concept de réflexivité propre au champ de la communication. Pour cause, la réflexivité est au cœur de l'étude en communication en tant que discipline pratique, puisque les théories en communication influencent tout autant la pensée et les pratiques quotidiennes qu'elles sont influencées par elles, ces aspects sont donc mutuellement constitutifs (Craig, 2009). L'idée de réflexivité souligne par ailleurs l'ancrage historique, politique et social des théories en communication. Elles sont à ce titre constitutives tout autant qu'elles permettent de porter un regard critique sur nos réalités historiques, politiques et sociales. Dans cette même perspective, le prisme communicationnel a pour particularité chez Perret de mettre en relation des dimensions maintenues isolées par les autres disciplines. Il met notamment l'accent sur cette multidimensionnalité comme mode interrogatoire des objets relevant de la communication (Perret, 2004, p.125).

1.2.2 Pertinence historique, politique et sociale

Cela nous renvoie alors à la nécessaire mise en contexte à partir de ces multiples dimensions des objets de notre corpus. Les deux œuvres citées dans cette recherche ont des ancrages historiques, politiques et sociaux indéniables. Premièrement, si le cinéma du réel dans sa globalité met en scène des moments du quotidien, les films de famille sont une fenêtre sur un quotidien passé, leur donnant une dimension historique. Ainsi, en tant qu'images d'archive, les films de famille nous renseignent

non seulement sur une époque passée, mais aussi sur les pratiques sociales des individus qui figurent dans l'archive, en l'occurrence les rituels d'une famille donnée.

Dans le cas des œuvres de Nada El-Omari et Lina Soualem, si une mise en scène du quotidien dans les images d'archive utilisées est présente, la dimension politique donne un sens particulier à ces images. En effet, les deux réalisatrices d'origine palestinienne marquent, par le remploi de leurs films de famille, la présence d'un peuple dont l'existence est menacée depuis plusieurs générations.

1.2.2.1 Pertinence historique : le contexte palestinien

Il est en effet important de poser brièvement les fondements historiques du contexte palestinien afin de mieux comprendre le positionnement des cinéastes étudiées. Dans la première partie de son livre *La conquête de la Palestine: De Balfour à Gaza, une guerre de cent ans* (2024), Rachad Antonius s'attèle à exposer l'occupation progressive des terres palestiniennes depuis 1917 et le rôle de l'idéologie sioniste dans cette conquête. Popularisée en 1896, cette idéologie coloniale a été diffusée en grande partie par l'ouvrage de l'autrichien Theodor Herzl publié la même année, *Der Judenstaat : Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage* (*L'État juif. Tentative de solution moderne à la question juive*). En réponse aux persécutions vécues par les communautés juives européennes (comme l'Affaire Dreyfus), il affirme que la création d'un *État juif*, selon ses écrits, est la seule solution à cet antisémitisme montant, il sera décidé que la Palestine est le lieu propice à la mise en place de cet État.

Si le projet n'était pas très populaire auprès des communautés juives européennes au départ, il est concrétisé près de vingt ans plus tard par la Déclaration de Balfour (1917). Alors que la population juive en Palestine ne forme que 10% de la population en 1917 (Antonius, 2024, p.36), lord Balfour déclare l'appui de la Grande-Bretagne dans l'établissement d'un « foyer national juif » en Palestine (Antonius, 2024, p.36). Cette déclaration accorde des droits aux populations juives souhaitant s'établir sur les terres palestiniennes et relègue les populations arabes au rang de « collectivités non juives », refusant ainsi de reconnaître leur existence en tant que peuple (Antonius, 2024, p.36). Par la suite, l'occupation a été actée par le mandat donné à la Grande-Bretagne par la Société Des Nations en 1922, à la suite de la Première Guerre mondiale. Alors que les mandats avaient pour but d'assurer la transition vers une gouvernance des pays anciennement sous contrôle de l'Empire

Ottoman, le mandat britannique en Palestine avait pour objectif de favoriser l'immigration des populations juives de l'Europe vers la Palestine et la construction d'institutions et d'infrastructures posant les jalons du futur État israélien.

Les premiers soulèvements palestiniens en contestation à cette occupation européenne ont eu lieu en 1921 et 1929, puis un plus grand soulèvement populaire de trois ans débute en 1936 (Antonius, 2024, p.42). Face aux mouvements d'indépendance aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale et la puissance de la mobilisation palestinienne, la Grande-Bretagne se retire en 1947 et cède le mandat palestinien à l'Organisation des Nations Unies (ONU) qui divise le territoire en deux États, l'un juif et l'autre arabe. Ce gain de souveraineté pour le projet du « foyer national juif » mène à la création de l'État d'Israël en 1948. S'en est suivi une première guerre d'occupation et d'épuration ethnique à l'issue de laquelle Israël prend le contrôle de 78 % du territoire de la Palestine (Antonius, 2024, p.45). Par la suite, une deuxième guerre a lieu en 1967 et concrétise le contrôle de l'armée israélienne sur le reste du territoire palestinien (soit la Cisjordanie et Gaza) (Antonius, 2024, p.45). Entre 1947 et 1949, soit la première Nakba, la population palestinienne déplacée et réfugiée est estimée à environ 800 000 personnes (Antonius, 2024, p.47). Par conséquent, l'exil et le déracinement marque les récits des générations de palestinien·es depuis 1917 et en particulier depuis 1948.

Ce déplacement massif des populations autochtones palestiniennes perdure depuis plus d'un siècle et s'accompagne d'un nettoyage ethnique lent et constant portant atteinte à la survie de cette même population, comme lors des massacres perpétrés lors de ces expulsions. Pourtant, d'un point de vue historique, la situation à Gaza, en particulier depuis le 7 octobre 2023, est décrite comme un événement d'une extrême gravité (Antonius, 2024, p.127). D'une part, l'attaque menée ce jour-là par le Hamas, un mouvement nationaliste palestinien, a provoqué la mort d'environ 1 200 personnes parmi la population israélienne (Burke, 2025). D'autre part, la riposte israélienne, d'une ampleur sans précédent, s'est traduite par des violences massives et répétées depuis maintenant deux ans, faisant plus de 64 000 mort·es et plus de 160 000 blessé·es parmi les civils palestiniens (Burke, 2025). Bien que des massacres aient eu lieu lors de la Nakba de 1948, Antonius souligne que cette violence est inédite depuis fin 2023 et n'avait jamais atteint un tel niveau de destruction humaine et matérielle (Antonius, 2024, p.146), il les qualifie en effet de massacres à tendance génocidaire (Antonius, 2024, p.127).

Selon le rapport juridique d'une Commission d'enquête indépendante créée par le Conseil des droits de l'homme de l'ONU, publié le 16 septembre 2025, l'État d'Israël aurait commis quatre des cinq actes définis comme génocidaires par la convention des Nations Unies de 1948 établie à la suite de la Seconde Guerre mondiale (Burke, 2025). La première catégorie concerne le meurtre de civils palestiniens, incluant le ciblage d'hôpitaux, de refuges, de zones résidentielles ainsi que de personnels de santé venant porter secours aux blessé·es, à noter que près de la moitié des victimes de ces attaques (46%) sont des femmes et des enfants (Burke, 2025). La commission arrive à la conclusion que les autorités palestiniennes avaient conscience que les méthodes employées entraîneraient la mort massive de palestinien·es, y compris des enfants.

Concernant la deuxième catégorie d'actes susceptibles de constituer un génocide, à savoir une atteinte grave à la santé physique et mentale de la population palestinienne, la commission souligne le traitement des détenu·es palestinien·es par les autorités israéliennes ainsi que le déplacement massif de civils ayant causé des dommages physiques et psychologiques irréversibles chez les gazaouis.

La troisième catégorie consiste à imposer délibérément aux civils palestiniens des conditions de vie extrêmes entraînant leur perte. Cela se traduit par les vastes zones à Gaza rendues inhabitables, la destruction massive d'infrastructures, telles que les lieux de refuges, les écoles ou encore les hôpitaux. Le rapport souligne également une situation maintenue de famine dans certaines parties du territoire. La commission affirme alors que les autorités israéliennes auraient conscience de l'impact destructeur qu'ont leurs opérations, le rapport avance que ces mêmes autorités ont délibérément imposé ces conditions de vie inhumaines pour provoquer la destruction en tout ou en partie de la population palestinienne à Gaza.

Enfin, la quatrième catégorie fait référence à l'imposition de mesures visant à empêcher les naissances sur le territoire ciblé. La commission met en avant la proportion particulièrement élevée d'enfants parmi les victimes ainsi qu'une attaque menée contre une clinique de fécondation à Gaza ayant entraîné la destruction d'environ 4 000 embryons. Le rapport établit que le ciblage massif d'enfants s'inscrirait dans une stratégie visant à porter atteinte à l'existence future de la population palestinienne à Gaza. Enfin, la commission arrive à la conclusion que ces faits témoignent d'une intention génocidaire à l'encontre des populations palestiniennes à Gaza depuis octobre 2023.

1.2.2.2 Pertinence politique et sociale

Par conséquent, dans un contexte actuel où les violences à caractère génocidaire à l'encontre du peuple palestinien s'accompagnent d'un effacement des identités plurielles qui le compose, des pratiques qui constituent sa culture et d'un déracinement forcé de sa population, montrer et affirmer l'existence de familles palestiniennes à travers des images d'archive devient plus que nécessaire. Les œuvres de deux cinéastes apparaissent comme des objets précieux relatant des récits alternatifs au discours colonial qui éradique toute trace d'humanité des terres palestiniennes. Lina Soualem affirme d'autant plus le caractère colonial et planifié de l'occupation des territoires palestiniens en construisant son film chronologiquement avec pour point de départ la première Nakba de 1948. Nada El-Omari, pour sa part, réaffirme le lien d'attache entre son identité diasporique et le territoire palestinien en mettant en récit ses souvenirs des paysages palestiniens.

Ainsi, ma démarche théorique s'inscrit également dans une pensée décoloniale comprise comme la production de savoirs nouveaux décentrés des savoirs occidentaux. Je m'inspire notamment de la théorisation de la notion de décolonisation ou études décoloniales en tant qu'écriture de projets ou d'alternatives à la pensée coloniale (CRICIS, 2021). Dans sa typologie des déclinaisons *xcoloniales*, Oumar Kane distingue trois catégories épistémopolitiques : le postcolonial, l'anticolonial et le décolonial (CRICIS, 2021). Premièrement, selon Kane, le postcolonial désigne un décryptage, une analyse ou encore une lecture de la pensée coloniale. Kane définit le moment colonial comme un contact violent menant à une « hétéronomie », c'est-à-dire que les territoires sous domination coloniale fonctionnent selon une logique qu'il leur est extérieur, il s'agit d'une extraversion (CRICIS, 2021). Deuxièmement, la catégorie anticoloniale fait référence à une lutte afin de transformer l'ordre en place d'un point de vue pratique et allant au-delà de la théorie (*praxis*) (CRICIS, 2021). Enfin, la catégorie décoloniale désigne l'écriture, en opposition à la lecture dans le cas du postcolonial. Il s'agit d'un « projet d'écriture d'une histoire alternative » qui a été « mise sous silence par une historiographie dominante » (CRICIS, 2021). Ainsi, dans ce même élan d'écriture d'histoires alternatives, il est question dans ce travail de rendre visible et produire des savoirs décentrés de l'Occident.

Par ailleurs, les deux œuvres ont été réalisées par des femmes et parlent de récits de femmes³. En partant d'une approche critique des théories en communication qui permet la production de discours alternatifs aux récits dominants, les œuvres étudiées proposent des interprétations historiques, politiques et sociales du réel qui se détachent d'un regard masculin. Les deux cinéastes posent sur l'archive un regard qui leur est propre, et produisent des œuvres qui remettent en cause des images d'archive initialement tournées par des hommes de leur famille.

Par conséquent, la pertinence communicationnelle de ma recherche se résume d'un côté par l'étude d'objets appartenant au champ de la communication par leur ancrage historique, politique et social. D'un autre côté, la pertinence de la recherche réside aussi dans la production de discours alternatifs au regard masculin et occidental, à travers le point de vue situé socialement et politiquement des cinéastes.

³ Dans le cas d'*in the jasmine vines*, bien que les images d'archive utilisées ne mettent pas en scène uniquement les femmes de sa famille, le documentaire est construit comme une exploration de l'identité de la cinéaste en tant que femme issue de la diaspora palestinienne.

CHAPITRE 2

Ancrages formels et problématique

2.1 Revue de la littérature

Le but de ce chapitre, comme précisé dans l'introduction, est de dresser les caractéristiques formelles qui définissent les films de mon corpus. Ces délimitations permettent de comprendre l'héritage esthétique et cinématographique dans lequel s'inscrivent les deux œuvres étudiées qui se situent en réalité à l'intersection de plusieurs genres et traditions cinématographiques, ce qui en fait leur pertinence. Je présenterai dans un premier temps la forme prise par les démarches des cinéastes, à savoir l'autoportrait. Puis je m'intéresserai au matériel qui compose leurs œuvres, soit le film de famille en tant qu'archive, et le remontage de ces images, ce qui en fait du cinéma de remploi. Je préciserai ensuite la manière dont le positionnement diasporique des cinéastes influence leur façon de faire des films, elles s'inscrivent ainsi dans un cinéma interculturel, que je définirai dans ce chapitre. Enfin, j'exposerai un cadrage esthétique des œuvres étudiées afin de mieux cerner les objets qui nous intéressent.

2.1.1 L'autoportrait-au-monde

Les longs et moyens métrages que je choisis de regrouper dans mon mémoire relèvent du cinéma du réel et plus précisément d'une de ses formes spécifiques qui est l'autoportrait-au-monde comme introduit par Corinne Maury. Elle le définit comme une « écriture du moi » ou encore une « vidéographie du moi » encouragée par l'usage généralisé de la vidéo depuis les années 1990 (Maury, 2011, p.46). Maury s'inspire notamment de la notion d'autoportrait comme définie par Raymond Bellour, qu'il emprunte quant à lui au livre *Miroirs d'encre* (1980) de Michel Beaujour. L'autoportrait, selon Bellour, « [...] se distingue d'abord de l'autobiographie par l'absence de tout récit suivi. [...] L'autoportrait se situe ainsi du côté de l'analogie, du métaphorique et du poétique plus que du narratif [...] » (Bellour, 1988, p.341). C'est dans ce sens que l'autoportrait se compose le plus souvent de fragments faisant partie d'un tout final qui ne respecte pas nécessairement une narration continue et suivie (Maury, 2011,). Bellour explique également que la démarche de l'autoportraitiste s'apparente à un tâtonnement fait d'expérimentations puisqu'elle a pour point de départ une « absence à soi » (Bellour, 1988, p.342), autrement dit une introspection de

l'autoportraitiste menant à des questionnements sur son vécu auxquels il / elle tente de répondre par diverses expérimentations.

Bellour cite quelques autres caractéristiques permettant de délimiter la forme prise par l'autoportrait. Il « serait d'abord une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs » (Bellour, 1988, p.342). Le terme de *déambulation* souligne le caractère exploratoire de la démarche entamée par l'autoportraitiste ainsi que l'incertitude et le flou qui la caractérisent, il y a encore une fois une idée de mouvement, mais sans but précis. Bellour y voit notamment un mouvement circulaire d'aller-retour entre la mémoire et l'invention.

« Le chemin qui conduit de la mémoire à l'invention est circulaire ; les cercles se reprennent et s'inscrivent les uns à l'intérieur des autres sans jamais coïncider, selon une progression qui n'est pas un progrès, mais une dérive contrôlée. [...] l'autoportrait tourne sur lui-même pour se construire » (Bellour, 1988, p.360).

Par conséquent, l'autoportrait se distingue d'un côté par son point de départ, soit une question de l'ordre de l'intime de la personne qui se raconte, mais également par sa forme finale qui renvoie à « une totalité sans fin » (Bellour, 1988, p.360), se détachant alors de la rigidité d'une narration linéaire. Il prend plutôt la forme d'une errance¹ ou d'une déambulation entre la mémoire et l'invention, ce qui souligne le caractère exploratoire de l'autoportrait.

2.1.2 Le film de famille

Dans un second temps, il me semble pertinent de définir le matériel principal qui compose les œuvres qui m'intéressent, il s'agit en l'occurrence des films de famille. Dans son ouvrage *Le film de famille : usage privé, usage public* (1995), Roger Odin le définit comme « un film (ou une vidéo) réalisé.e par un membre d'une famille à propos des personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille » (Odin, 1995, p.27). Toutefois, il est nécessaire de souligner que la compréhension du film

¹ La notion d'errance, inspirée de la littérature à travers l'idée de déambulation (Bellour, 1988), nous servira dans ce mémoire à qualifier la perte de repère et la désorientation qui traversent les parcours des cinéastes étudiées. Elle renvoie à la fois à un rapport à leurs récits familiaux qu'elles tentent de recomposer malgré les silences et les absences, à leurs identités diasporiques plurielles caractérisés par un entre-deux spatio-temporel, et à leur démarche de création qui se construit au fur et à mesure du processus dans une certaine incertitude.

de famille n'est pas strictement réservée au cercle familial au sein duquel il est conçu et peut être compris par un public élargi. C'est ce que Jean-Pierre Esquenazi nomme « l'effet film de famille » (Esquenazi dans Odin, 1995). Autrement dit, « Il y a plutôt une vision « familiale » d'un film, qui doit répondre à des conditions précises de réception. Cette lecture produit des effets de sens mettant en cause un certain type de récit lié à des référents mémoriels. » (Noël, 1996, p.228).

Le contenu du film de famille varie puisque « la seule chose qui importe est que l'objet, le personnage ou l'événement en question ait été jugé digne, par celui qui tient la caméra, de figurer dans la collection des souvenirs familiaux » (Odin, 1995, p.28). Ainsi, le film de famille regroupe un large panel de contenus, il se définit avant tout par le cadre dans lequel il est produit, à savoir par un membre d'une famille afin de marquer l'existence d'un moment de vie de cette famille.

Odin cite quelques-unes de ses figures stylistiques récurrentes. Tout d'abord, il n'a ni marque de début, ni marque de fin, le spectateur est plongé *in medias res* au milieu d'une action, c'est ce qu'Odin qualifie « d'absence de clôture » (Odin, 1995, p.29). Deuxièmement, il a pour procédé « l'émiettement narratif » (Odin, 1995, p.29) : « Le film de famille ne raconte pas une histoire : il engène des bribes d'actions » (Odin, 1995, p.29). Enfin, sa temporalité est le plus souvent indéterminée, « si le spectateur sait que les plans qui lui sont donnés à voir se suivent dans l'ordre où ils ont été tirés, il ne dispose pas, en général, d'informations suffisantes pour se faire une idée exacte de la relation temporelle existant entre les actions représentées » (Odin, 1995, p.29). De ce fait, le film de famille n'est pas un texte, il est à jamais un fragment de texte voué à une incomplétude définitive (Odin, 1995, p.29). Il a donc une structure, ou plutôt une absence de structure, qui lui est propre. Odin écrit d'ailleurs à ce sujet que « Plus le film de famille tend vers une absence de structure [...] mieux le film fonctionne » (Odin, 1995, p.35).

Je m'intéresse également à une forme d'archive secondaire aux côtés du film de famille qui est la photographie familiale. De la même manière que le film de famille tente de saisir un temps perdu, la photographie, par son *studium* et son *punctum*, tente de reproduire « à l'infini [ce qui] n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (Barthes, 1980, p.15). Si la photographie est un document historique qui nous renseigne sur une période donnée (*studium*), elle suscite également des émotions différentes en fonction de ce qu'elle évoque pour chaque individu qui la regarde (*punctum*). Ainsi, Barthes s'intéresse au rapport entre

le souvenir et la photographie et la manière dont cette dernière tente de conserver les émotions liées à souvenir passé qui ne pourra plus jamais se reproduire dans le présent. C'est dans cette même perspective que la photographie familiale tout comme le film de famille constituent des images d'archive.

En effet, l'intérêt pour le film de famille des cinéastes est nourri par la recherche d'un souvenir et les ressentis qui y sont liés dans divers fragments de mémoire afin de reconstituer un passé. Il n'est pas question ici de ce qui se déroule dans le film de famille, mais plutôt des ressentis véhiculés par les images qu'il conserve. Deleuze fait à ce titre une distinction pertinente entre l'image actuelle et l'image virtuelle (Deleuze, 1985, p.92). Tandis que l'image actuelle désigne ce qui apparaît concrètement à l'image, l'image virtuelle quant à elle est ce qui est appelé par l'image actuelle mais qui n'est pas présent à l'image, qui appartient à la mémoire et l'imaginaire. Ainsi, si dans un film l'archive met en scène un dîner de famille, l'image virtuelle produite par la mémoire nous renvoie à notre propre vécu et possiblement un dîner de famille dont nous avons le souvenir. Par conséquent, ce qui nous intéresse précisément dans le film de famille, ce n'est pas tellement l'image actuelle mais plutôt virtuelle.

Le film de famille constitue avant tout une archive de l'ordre du privé puisqu'elle est tirée d'un contexte familial intime. Dans ce contexte, le regard qui est posé sur le film de famille par les cinéastes renvoie plus largement au regard posé sur l'image d'archive.

2.1.3 Le cinéma de remploi

Ce regard posé sur l'archive apparaît dans le processus de tri, de collecte et de traitement par le biais du montage des images. Ce n'est pas seulement l'archive en elle-même qui nous intéresse, mais également la manière dont sont réarrangées et remontées ces images afin d'en créer une forme nouvelle. Ainsi, les films de mon corpus s'inscrivent plus largement dans le contexte du cinéma de seconde main ou de remploi comme conceptualisé par Christa Blümlinger. Il ne s'agit pas d'une « une simple copie » de ces images, mais d'un « dispositif de perception au souvenir [...] qui rend les images « passées » *lisibles* dans le présent de la connaissance » (Blümlinger, 2013, p.28). Le cinéma de remploi se définit par son action de piocher dans du matériel existant, qui peut être qualifié de *found footage*, dans notre cas il s'agit du film de famille. Elle précise toutefois qu'il est

complexe de renvoyer le film réemployant des images d'archives à un genre en particulier. Dépendamment de l'œuvre analysée, l'archive est envisagée différemment puisque son remontage est une forme d'expression singulière propre à l'œuvre et son cinéaste. Ainsi, différentes appellations ressortent de la littérature sur le cinéma de seconde main comme le film de montage, le film de compilation, le film de recyclage, le film de détournement, la citation ou encore le *found footage film*. Le film de recyclage, de citation et le *found footage film* renvoient à l'idée de l'utilisation d'un matériel déjà existant, tandis que le film de montage met l'accent sur le travail permettant de donner sens à ce matériel, enfin, le film de compilation avance l'idée d'un processus de collecte du matériel. C'est dans ce sens que je propose de retenir la notion de montage et de compilation en fonction du mouvement abordé : celui du montage des images d'archive ou de la collecte du matériel utilisé. Lorsqu'il est question du processus de création des cinéastes, je considère que le mouvement de compilation permet de mettre en exergue la démarche d'accumulation de matériel permettant de reconstituer le souvenir. En ce qui concerne le film de montage, il s'agit du moment au cours duquel s'écrit le film, après la collecte. En effet, le cinéma documentaire, et encore plus le cinéma faisant usage d'archives, s'écrit à partir des images collectées au moment du montage en mettant en récit le matériel. La compilation et le montage détiennent une force créatrice qui vient extraire une histoire à partir d'éléments préexistants qui sont collectés et réorganisés en quelque chose de nouveau, faisant ressortir une esthétique du fragment (Blümlinger, 2013). Ces fragments répondent au principe d'hétérogénéité chez Derrida qui veut qu'ils soient lus à la fois en fonction de leur texte d'origine, mais également selon leur intégration dans un nouvel ensemble (Blümlinger, 2013, p.76). De plus, cette esthétique du fragment fait également écho à la narration non linéaire propre à l'autoportrait, comme expliqué plus tôt, qui se caractérise par un montage fragmentaire et discontinu du matériel collecté. Dans le cas de l'autoportrait, ce qui ressort de la collecte et la compilation de matériel est la notion de ruine qui suggère, tout comme l'archive, une tension entre présence et absence qui se joue dans l'écriture des images à partir du souvenir (Blümlinger, 2013, p.136). L'idée de ruine renvoie ici à celle de vestige d'un temps passé qui est menacé par le passage du temps, soit un souvenir qui risque de tomber dans l'oubli, ce qui explique la tension entre ce qui est encore présent mais qui risque de devenir absent.

Il est également question dans le remploi de « l'historicité du matériel », à savoir « les traces laissées par l'usage sur la copie, l'évidente fragmentation de celle-ci ou les signes de la dégradation du matériau d'archive » (Blümlinger, 2013, p.368). Si Blümlinger s'intéresse à l'effet du passage du temps sur l'archive à travers sa dégradation matérielle, Efrén Cuevas s'intéresse au passage du temps à partir du ressenti des cinéastes lors du remontage de ces archives dans le présent et le regard nouveau qui est posé dessus. C'est dans cette optique qu'il cite deux manières de recycler des films de famille : la naturalisation et la contradiction. D'un côté, dans le cas d'une pratique de naturalisation, les films de famille sont insérés pour soutenir visuellement le récit du cinéaste. D'un autre côté, dans le cas d'une pratique de contradiction, l'écriture de l'image conteste le sens véhiculé par les images d'archives en vue de produire un sens nouveau.

Par ailleurs, la compilation de différents textes afin de faire émerger un sens nouveau peut relever du collage qui témoigne d'un brouillage entre cinéma et arts plastiques comme dans le cas de *in the jasmine vines*. Si le montage en soi est un prolongement du collage cubiste en arts plastiques (Blümlinger, 2013, p.75), certains cinéastes explorent le dispositif du film de montage avec des pratiques expérimentales comprenant le collage d'éléments visuels, auditifs ou encore textuels. Cette démarche est notamment reprise dans une perspective féministe comme une stratégie d'opposition au discours dominant patriarcal marginalisant les formes artistiques produites par des femmes. Dans un essai intitulé "Waste Not Want Not," (1978), Miriam Schapiro met en évidence l'utilisation du collage en arts plastiques par les artistes féministes en introduisant le terme de *femmage* (Schapiro, 1978 citée dans Raaberg, 1998). Cette technique consiste en le recyclage de matériaux disponibles afin de produire des œuvres qui sont à la fois fonctionnelles et esthétiques et qui sont souvent subversives. Cela a permis à ce nouvel art féministe des années 1970 de remettre en cause la politique de l'esthétique qui dévalorisait les œuvres féminines face à la prédominance des artistes masculins dans l'industrie. Au même moment, du côté du cinéma, Yvonne Rainer introduit des techniques de fragmentation et de juxtaposition dans ces films documentaires afin de souligner l'agentivité des spectateurs dans la construction de leur réalité et dénoncer l'objectivité présumée du film documentaire. Le but étant de déconstruire les représentations culturelles dominantes et de construire de nouvelles alternatives à ces dernières.

2.1.4 Le cinéma interculturel

Dans cette même optique de contestation et tel que précisé plus tôt dans la pertinence de mon sujet ([chapitre 1](#)), les films que je propose d'étudier ont pour particularité de mettre en scène des récits s'éloignant des réalités occidentales. En effet, bien qu'issues de ces réalités, les cinéastes étudiées choisissent de mettre en récit des histoires relatant les trajectoires de leurs familles palestiniennes. Il est alors important de souligner leur appartenance aux diasporas palestinienne et algérienne pour Lina Soualem et égyptienne et palestinienne pour Nada El-Omari. Ce positionnement liminaire, entre un contexte occidental et une appartenance diasporique, influe sur leur façon de faire des films. Laura Marks théorise à ce sujet le cinéma interculturel, qui est à comprendre comme un cinéma réalisé par des cinéastes issues de diasporas dans des milieux occidentaux. Malgré l'existence de nombreux termes qualifiant ce cinéma, tels que

“Third World,” “minority,” “marginal,” “antiracist,” “multicultural,” “hybrid,”
“mestizo,” “postcolonial,” “transnational,” “Third Cinema,” “imperfect cinema,”
“hybrid cinema,” “interstitial cinema,” and so on (Marks, 2000, p. 6)

Je choisis comme Marks la simplicité du terme interculturel dans sa description d'un croisement entre plusieurs régimes de culture. Cette position à l'intersection, qu'elle qualifie d'hybridation, permet l'accès à un savoir qui s'éloigne du cadre occidental pour permettre l'écriture de savoirs nouveaux. À noter que le cinéma interculturel peut également être compris comme un cinéma des minorités ethniques dans un contexte blanc occidental, dans le sens où l'appellation de savoirs occidentaux désigne le plus souvent les savoirs blancs. En effet, c'est dans les lacunes des récits dominants occidentaux que les cinéastes issus de l'interculturalité doivent explorer des voies alternatives pour exprimer des mémoires souvent invisibilisées ou effacées. Historiquement, le mouvement émerge entre 1985 et 1995 et est dû à la prise de conscience de la place du multiculturalisme dans les métropoles occidentales et les questions sociales, intellectuelles et politiques qui y en découlent (Marks, 2000, p. 2). La disponibilité de financements pour les films dits « non-commerciaux » aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni (Marks, 2000, p.2) à cette période a également joué son rôle dans la montée du mouvement. Enfin, une tendance à la valorisation des savoirs partiels plutôt que globaux a accentué cet intérêt pour l'interculturalité au cinéma (Marks, 2000, p.2). Nombreux sont ceux à avoir théorisé cette émergence, Marks en cite quelques-uns tels que « [...] Black Audio Film Collective, Julio García Espinosa, Coco

Fusco, Fernando Solanas and Octavio Getino, Teshome Gabriel, Kobena Mercer, Hamid Naficy, and Trinh T. Minh-ha [...] », elle poursuit en précisant que « Their writings often emphasize this work's double movement of tearing away old, oppressive representations and making room for new ones to emerge. » (Marks, 2000, p. 11). En effet, les cinéastes de l'interculturalité puisent dans leur positionnement, marqué par l'altérité, pour créer des langages nouveaux afin de raconter des récits, eux aussi, nouveaux, du moins pour l'Occident. Le mouvement remet alors en cause les normes préétablies au cinéma et adopte le plus souvent une esthétique expérimentale. Il traite aussi de près ou de loin des sujets liés à la mémoire et sa transmission intergénérationnelle, notamment dans un contexte où un sentiment de déracinement prédomine.

2.2 Cadrage esthétique

À partir de ce premier tour d'horizon de la littérature délimitant les objets de mon corpus, il devient possible d'identifier certains films contemporains appartenant à des catégories formelles similaires. Les œuvres de Lina Soualem et Nada El-Omari s'inscrivent dans une approche esthétique spécifique au emploi de films de famille dans un contexte interculturel où ces archives ne sont pas considérées comme de simples documents, mais comme une matière filmique à part entière.

Il convient tout d'abord de définir l'esthétique des œuvres étudiées. Les deux films relèvent d'une esthétique de l'autoportrait filmique où la quête de soi se construit à travers une déambulation mémorielle sans fin. Cette démarche donne lieu à un montage alternant des images issues de différents lieux et époques, traduisant une forme de confusion spatiale et temporelle caractéristique des manières de se raconter des cinéastes. Toutefois, tout comme l'autoportrait chez Bellour (1988), cette quête renouvelle l'intimité des récits relatés en quelque chose de plus impersonnel en transformant le singulier en général (Bellour, 1988, p.360). Dans le cas de *Bye Bye Tibériade* et *in the jasmine vines*, il s'agit d'un autoportrait où le « je » des cinéastes se construit en relation étroite avec un intime familial, faisant de leur quête personnelle une déambulation partagée par d'autres figures traversant les époques et les lieux. En d'autres mots, les récits des cinéastes sont intimement liés à ceux de leurs ancêtres qui ne sont parfois plus présents à l'image, ce qui donne lieu à une tension entre présence et absence omniprésente dans leurs œuvres. Les films proposent dès lors une mise en scène du soi à travers un collectif, donnant lieu à un soi fragmenté entre plusieurs

subjectivités¹. Cette fragmentation se retrouve également dans le matériel premier utilisé, à savoir le film de famille (Odin, 1995), qui se distingue par son incomplétude narrative liée à son dispositif non professionnel et privé. Ces images d'archive se distinguent aussi par leur caractère amateur qui se traduit par l'instabilité du cadre ou encore le flou de l'image. Loin d'être de simples vestiges du passé, ces archives sont réemployées comme des fragments d'une histoire plus large, celle d'un sujet au sein d'une famille. Dans *Bye Bye Tibériade*, le emploi s'inscrit dans une dynamique de recherche d'une continuité et d'une unité narrative, tandis qu'*in the jasmine vines* privilégie une fragmentation plus contemplative et poétique. Dans les deux cas, le emploi révèle la survivance des ressentis conservés par l'archive, dans le sens où le passé habite le présent sans jamais s'y résoudre complètement, autrement dit, les lacunes du passé sont transposées au présent sans pour autant y trouver des réponses. Par ailleurs, inscrites dans une approche interculturelle et haptique du cinéma (Marks, 2000), les œuvres étudiées privilégient une relation sensible aux images d'archives où textures, lacunes narratives et discontinuités participent à une expérience mémorielle non linéaire, s'éloignant ainsi des normes occidentales, en écho aux récits de déplacement racontés.

Cette mise en scène d'un « je » relationnel à travers des images d'archive, et répondant à une logique de fragmentation, se retrouve dans d'autres œuvres contemporaines réalisées par des femmes cinéastes de diaspora, en particulier issues de contextes culturels d'Asie du Sud-Ouest et d'Afrique du Nord. Il est ainsi possible de citer certaines œuvres, longs et courts métrages, plus ou moins récentes, comme *A History of Sadness* (2024) de Layla Tosifi, *Les miennes* (2024) de Samira El Mouzghibati, *We are inside* (2024) de Farah Kassem ou, plus anciennement, *Measures of Distance* (1988) de Mona Hatoum. Ces œuvres mobilisent des dispositifs similaires, articulant archives familiales et récits subjectifs, afin de faire émerger des formes d'autoportraits fragmentés. Les cinéastes citées, à l'instar de Lina Soualem et Nada El-Omari, interrogent la construction du soi à travers les mémoires intimes familiales ainsi que leur transmission. Cette liste, loin d'être exhaustive, reflète avant tout les œuvres croisées ces deux dernières années au cours de mes

¹ Juliette Goursat explore cette notion dans son ouvrage *Mises en « je »*. *Autobiographie et documentaire* (2016). Elle présente cette mise en scène du soi comme un dispositif permettant aux cinéastes d'explorer leur propre subjectivité tout en s'inscrivant dans un rapport au monde et aux autres. Il s'agit d'un enchevêtrement complexe entre une énonciation à la première personne, une mise en récit par les cinéastes de leur subjectivité et une construction de cette même subjectivité à travers l'autre filmé et l'autre raconté.

recherches et de programmations en festival. Elles s'inscrivent à ce titre dans une filmographie plus large du cinéma contemporain de diaspora investissant les archives familiales comme lieu de négociation entre mémoires intimes et collectives.

2.3 Problématique

Les œuvres qui m'intéressent se construisent alors autour du montage d'extraits de films de famille, de leur emploi. En effet, les deux cinéastes tentent de raconter leurs récits intimes à partir d'images extraites d'archives familiales. Ainsi, Soualem et El-Omari adoptent toutes les deux une posture d'archéologue à la recherche des vestiges d'un temps passé. Cette quête est au centre de leurs démarches puisqu'elles tournent leurs documentaires au fur et à mesure des avancées dans leur recherche, les œuvres finales documentent ainsi ce processus. Je m'interroge également sur leurs motivations à entamer ce voyage mémoriel. La volonté de comprendre et raconter un temps passé vient aussi d'un désir de l'inscrire dans le temps présent, de le faire survivre. Dans les deux œuvres apparaît une urgence de marquer l'existence d'un temps révolu dans le présent en le reconstituant, comme par peur de l'oubli. Ce geste de reconstitution s'accompagne d'une accumulation de plusieurs éléments que les cinéastes re-montent ensuite en une forme nouvelle. C'est dans cette perspective que je m'intéresse au cinéma de emploi à travers sa capacité créatrice de nouvelles significations et de récits alternatifs. Enfin, au-delà des images d'archive en elles-mêmes, les cinéastes nous donnent à voir et percevoir les ressentis véhiculés par ces images, il n'est pas tellement question de ce qui est raconté dans les extraits de films de famille mais plus des ressentis qu'ils conservent et transmettent. De ce fait, la pratique des cinéastes est avant tout incarnée et engage leurs émotions et surtout leurs sensations, c'est là le propre du geste de remémoration qui engage le corps et ses sens. En prenant en compte l'engagement du corps dans le travail des cinéastes, il est aussi question d'interroger, dans une perspective interculturelle, la place qu'occupe leur subjectivité diasporique dans leur processus de création.

Par conséquent, je tenterai dans mon mémoire de répondre aux questions de recherche suivantes : **Comment les cinéastes réemploient-elles les archives familiales palestiniennes à travers leur subjectivité diasporique pour en faire des espaces sensibles où se révèlent des mémoires à la fois intimes et partagées ? Et comment les parcours de création de Lina Soualem et Nada El-Omari nous renseignent-ils sur ce traitement sensible du film de famille ?**

CHAPITRE 3

Ancrages théoriques

Ce tour d’horizon de la littérature me permet d’énoncer mes divers appuis théoriques. Je m’attelle dans cette partie à définir les concepts clés mobilisés dans mon mémoire afin de tenter de répondre à mes questions de recherche : **Comment les cinéastes réemploient-elles les archives familiales palestiniennes à travers leur subjectivité diasporique pour en faire des espaces sensibles où se révèlent des mémoires à la fois intimes et partagées ? Et comment les parcours de création de Lina Soualem et Nada El-Omari nous renseignent-ils sur ce traitement sensible du film de famille ?**

3.1 Mal d’archive

Au cours de son travail de définition de l’archive, Derrida affirme que la tension qui se joue dans l’archive tient à son caractère mouvant et trouble qu’il explique par le mal d’archive.

Le trouble de l’archive tient à un mal d’archive. Nous sommes en mal d’archives. A écouter l’idiome français, et en lui l’attribut « en mal de », être en mal d’archive peut signifier autre chose que souffrir d’un mal [...] C’est brûler d’une passion. C’est n’avoir de cesse, interminablement, de chercher l’archive là où elle se dérobe. C’est courir après elle là où, même s’il y en a trop, quelque chose elle s’anarchive. C’est se porter vers elle d’un désir compulsif, répétitif en nostalgique, un désir irrépressible de retour à l’origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu (Derrida, 2008, p.142).

Dans cette optique, le travail de l’archive serait avant tout un regard posé sur ce qui n’est plus là, une lacune ou encore une absence dans le temps présent (Paci, 2011). L’archive serait alors un moyen de conserver cette absence, il s’agit d’un lieu où elle se manifeste et est reproduite. Derrida écrit à ce sujet que « [...] l’archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire » (Derrida, 2008, p.26), elle est alors mnésique puisqu’elle se rapporte à la mémoire, mais n’est toutefois pas interne à celle-ci, elle agit comme un mécanisme extérieur à la mémoire.

À ce titre, les archives ne sont pas des souvenirs en elles-mêmes, elles agissent plutôt comme des supports matériels de la mémoire. Nous opérons une différence claire entre les notions de mémoire et de souvenir en partant de la lecture que propose Paul Ricœur (2000) de *Matière et Mémoire*.

Essai sur la relation du corps à l'esprit d'Henri Bergson (1963). Pour Bergson, la mémoire est entendue comme un rapport global au passé. Cela inclut l'ensemble des traces, des expériences et des affects conservés de ce temps perdu. Il distingue deux formes de mémoire : la mémoire-habitude, soit la mémoire du corps qui agit sans travail de la conscience, et la mémoire-remémoration, que Bergson qualifie de « véritable mémoire » (Bergson, 1963, p.293 cité dans Ricœur, 2000, p.39), qui fait référence au mouvement de l'esprit de saisie d'un temps passé.

Le souvenir ne se confond pas avec la mémoire, il constitue son actualisation. Il n'est pas la mémoire en elle-même, mais ce qui en naît lorsqu'on remonte vers le passé. Bergson précise qu'il existe d'abord dans son état « pur », virtuel, latent et inconscient (Bergson, 1963, p.293 cité dans Ricœur, 2000). Celui-ci peut ensuite s'actualiser en un souvenir-image grâce au mouvement de remémoration, qui remonte à l'esprit un fragment du passé, sous la forme d'une image, d'une sensation ou d'une émotion. Ce passage du souvenir pur au souvenir-image repose sur un processus de reconnaissance qui remonte dans le passé pour l'amener dans le présent de la conscience. Toutefois, Ricœur (2000) avance que cette actualisation ne conditionne pas l'existence du souvenir, puisqu'il continue d'exister à l'état latent selon le principe d'« oubli de réserve ». En d'autres mots, les souvenirs survivent à la mémoire, voire dans la mémoire, même lorsqu'ils sont latents et donc soustraits de la conscience. Ils existent au sein de la mémoire qui devient alors un réservoir de souvenirs latents et inconscients susceptibles d'être réactivés. Le souvenir est donc à la fois ce qui est contenu dans la mémoire et sa manifestation, c'est-à-dire ce qui la rend perceptible par le passage d'un souvenir pur à un souvenir-image. Dans le cas de notre objet de recherche, les archives deviennent entre les mains des cinéastes des traces matérielles capables de faire émerger des souvenirs-images. Par le travail de montage, la mise en récit et la réappropriation de ces documents du passé, ces souvenirs sont ensuite reconfigurés pour participer à l'élaboration d'une mémoire à la fois intime, familiale et diasporique.

Pour Derrida, l'archive est en partie hypomnésique, à savoir qu'elle permet la mémorisation en faisant acte d'une mémoire « en dehors » à travers la reproduction, la répétition, et surtout la réimpression (Derrida, 2008, p.26) d'un souvenir. Elle permet d'enregistrer, d'être une impression de la pensée, cette impression est en partie d'ordre scripturale ou typographique (Derrida, 2008, p.47) puisqu'elle laisse une marque sur un support, en l'occurrence ici celui de l'image cinématographique. Néanmoins, le mouvement de répétition caractéristique de l'archive relève

d'une compulsion que Derrida associe à la pulsion de mort chez Freud. Il estime que l'archive travaille perpétuellement contre elle-même, elle est à la fois hypomnésique et amnésique, elle permet à la fois la conservation mais condamne son objet à la destruction. Ainsi, Derrida s'inspire de la théorie psychanalytique freudienne selon laquelle des événements, que Freud nomme des traumatismes, marquent la mémoire d'un individu et sa capacité à se remémorer le passé. Les archives, comme les souvenirs, sont perçus différemment en fonction du vécu d'un individu. De la même manière, la perception du passé par un individu est également liée à l'oubli qui peut accompagner un événement traumatique. Ainsi, certains événements sont volontairement ou involontairement oubliés en raison d'un traumatisme. De même, l'archive répond à un mouvement de remémoration comme de répression d'un événement dans le passé. Elle conserve un bout du passé dans le présent mais limite le souvenir à l'image d'archive et condamne tout ce qui n'est pas conservé par l'archive à l'oubli et donc à la destruction.

Si l'archive se définit par ce qui se dérobe à elle, elle nous renvoie à son caractère presque spectral ou fantomatique, elle dépasse sa matérialité, elle peut agir comme un activateur de mémoire. Elle n'est pas le processus en soi, mais enclenche un processus de saisie d'un temps passé. L'idée de temps qui nous échappe est centrale dans la notion d'archive. C'est pour cela que Bellour écrit : « La douleur de l'archive est le revers de son attrait : c'est d'abord la douleur du temps » (Bellour, 2012, p.29). L'archive est une tentative de rendre présent ce qui est absent dans notre réalité immédiate, il s'agit d'un temps passé et perdu qui est recherché dans le film de famille par les cinéastes. Il y a notamment une urgence d'inscrire un passé dans un présent. La motivation qui pousse à ce mouvement est celle de l'oubli, ou plutôt de la peur de l'oubli qui est omniprésente dans les œuvres que je propose de regrouper dans ce mémoire. Le mouvement de reconstitution du passé à partir de l'image d'archive naît d'un désir de souligner les marques du passé hantant le temps présent. Ce sentiment est non seulement présent dans la démarche de ces cinéastes, mais aussi chez le spectateur qui regarde le film, ainsi « [...] le spectateur partage le travail douloureux accompli par le réalisateur » (Paci, 2012, p.35).

3.2 Phénoménologie

3.2.1 Les fondements de l'approche

Je propose dans mon travail d'adopter une approche phénoménologique selon laquelle l'image cinématographique est une expression d'une expérience incarnée du monde comprise par le spectateur de façon tout autant incarnée. Le cinéaste, comme le spectateur, peuvent prétendre à une habitation poétique du réel. Il n'est plus question d'être dans la reproduction du réel par un mécanisme d'observation-représentation (Maury, 2011, p.9). L'un des pionniers de l'approche phénoménologique est Maurice Merleau-Ponty (1964) qui remet en question la dichotomie entre le moi-sujet et le monde-objet. Le moi-sujet se résume ici par sa conscience, soit sa capacité à penser le monde-objet qui lui est extérieur et dont il peut remettre en cause la matérialité par la pensée, cette vision a notamment été appuyée par le courant cartésien et son *cogito ergo sum* (je pense donc je suis). Merleau-Ponty remettra en cause cette dichotomie en abandonnant la hiérarchie entre le corps et l'esprit, avec l'esprit qui primait sur le corps jusque-là. Il estime que ce qui lie le sujet au monde est son expérience du monde à travers ses sensations et donc son corps. Selon lui, il y a un aspect réducteur au fait de comprendre le monde uniquement par le biais de la pensée, le sujet entre nécessairement en relation sensorielle avec celui-ci, il défend à ce titre un rapport sensible des êtres au réel. Il va plus loin encore en affirmant que la séparation entre l'intérieur du sujet et ce qui l'entoure n'est pas aussi imperméable qu'on ne le pensait et que le sujet est en immersion dans le monde. Ainsi, le sujet habite le monde puisque les choses qui composent le monde et le sujet ne sont pas séparées, elles s'entremêlent. Merleau-Ponty envisage alors l'œuvre artistique comme une expression poétique du monde et non sa simple représentation. Il s'agit pour l'artiste de donner à sentir et partager son expérience incarnée de ce qui l'entoure.

Vivian Sobchack étend au cinéma l'approche incarnée amenée par Merleau-Ponty qui écrit dans son livre, *Le visible et l'invisible* (1964), « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? » (Merleau-Ponty, 1964, p.182 cité dans Sobchack, 2004, p.286). En s'inspirant du concept de chair (*flesh*), Sobchack écrit :

Flesh designates the manner in which subject and object inhabit each other by participating in a common condition of embodied sense. . . . Flesh connotes the structure of reversibility whereby all things are at the same time active and passive, visual subjects and visible objects, the outside of the inside, the inside of the outside. . . .

The concept of flesh is precisely what allows . . . a renewed notion of subjectivity, one which introduces alterity into the very definition of “selfsameness.” (Elena del Río citée dans Sobchack, 2004, p.286).

En d’autres mots, la chair, à savoir le corps du sujet comme matière, nous permet d’accéder au monde et penser la relation entre le monde et le sujet et surtout la réversibilité de cette relation. Par exemple, le corps est le sujet mais il appartient aussi au sujet comme objet, le corps est donc à la fois sujet et objet. Sobchack propose ainsi une relecture de notre rapport à la matérialité et à la subjectivité. Elle affirme non seulement que le sujet, par sa matérialité, à savoir sa chair, est à la fois objet et sujet, mais aussi que le monde et les choses qui le composent existent en tant que corps, certes inhumains, et qu’ils suivent ce même principe de réversibilité sujet / objet. Le monde est donc tout autant sensible et incarné que le sujet. La pertinence de la pensée de Sobchack réside dans son prolongement de la phénoménologie merleau-pontienne en l’étendant au-delà de la « subjectivité humaine » et en l’appliquant à « la compréhension de l’inorganique » (Dalmasso dans Sobchack *et al.*, 2025, p.24)

Par sa description de l’agentivité propre au sujet non humain qu’est le film, la topologie filmique décrite par Sobchack résonne avec une trajectoire théorique plus ample visant à décentrer l’anthropocentrisme enraciné dans la pensée occidentale (Descola, 2005; Ingold, 2006; Viveiros de Castro, 2009), se traduisant dans la tentative de cerner le statut social, épistémique et ontologique des êtres non humains (Latour, 2005; Grusin, 2015), et en particulier les médias et les technologies, longtemps tenus comme dépourvus d’une agentivité sociale ou bien doués uniquement d’une capacité d’agir seconde, et qui pourtant contribuent à produire de manière performative nos identités collectives. (Dalmasso dans Sobchack *et al.*, 2025, p.24)

C’est dans ce sens que Sobchack s’interroge sur une matérialité voire une substantialité commune entre le sujet et l’objet. Elle qualifie notre rapport au monde de charnel et passionné, une passion qui permet au sujet et à l’objet de se placer à la fois en tant qu’objet subjectif (*subjective object*) et en tant que sujet objectivé (*objective subject*) (Sobchack, 2004, p.288), c’est-à-dire en tant qu’objet conscient de sa subjectivité et sujet conscient de sa matérialité. En s’inspirant du concept de « chiasme » chez Merleau-Ponty, Sobchack explique que la réversibilité de la perception implique notamment que le sujet voit, perçoit et sent tout autant qu’il est vu, perçu et senti par le monde qui l’entoure (Sobchack, 1992, p.4).

Dans le cas d'un film, cela se traduit par un rapport d'*intersubjectivité* (intersubjectivity) mais également d'*interobjectivité* (interobjectality) entre le film en tant que texte incarné, le cinéaste et le spectateur. Selon Sobchack, le film est loin d'être un simple objet visuel inerte que l'on regarde, il voit, entend et ressent : « A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood » (Sobchack, 1992, p.3). C'est dans ce sens qu'elle définit le film comme « an expression of experience by experience » (Sobchack, 1992, p.3), soit une expression de l'expérience par l'expérience. En d'autres mots, une expression des êtres-au-monde du film et du cinéaste auxquels le spectateur accède par son expérience de visionnement incarnée. Ainsi, le film possède un corps incarné et vivant qui est technique et non organique. Si l'on parle de matière vivante, c'est aussi parce qu'on fait référence à un corps filmique. Anna Caterina Dalmaso explique que pour Sobchack le corps du film n'est pas seulement un corps technique « [...] il se manifeste comme cette présence que je décèle en tant qu'analogie à la mienne, c'est-à-dire en tant qu'entité productrice d'un sens perceptif tel que l'est mon corps pour moi » (Dalmaso dans Sobchack *et al.*, 2025, p.22). La caméra agit comme son œil, le montage agit comme la respiration qui pose le rythme de son propos et le son se fait entendre et est entendu (Sobchack *et al.*, 2025, p.22). Le film a alors sa propre sensorialité et expérience du monde qui, une fois entrée au contact avec la sensorialité du spectateur, crée un champ d'intersubjectivité qui fait naître un regard nouveau sur le film. Le rapport du cinéaste à la matérialité est aussi à noter, la caméra, par exemple, n'est pas à percevoir comme une extension du *sujet-objet-cinéaste* mais comme une partenaire dans son expérience du monde qui renouvelle sa sensibilité. Sylvain l'Espérance, cinéaste québécois, affirme à ce titre « [...] je trouvais que porter la caméra, faire des entrevues [...] j'avais le sentiment de pouvoir m'approcher plus précisément de l'expérience que j'avais du tournage, j'étais moins spectateur de quelque chose qui était entrain de se faire, j'étais partie prenante » (Tënk, 2022). En effet, la caméra permet l'accès au cinéaste à une nouvelle forme de présence, de sensibilité lors du tournage. Filmer, monter, cadrer et prendre le son ce n'est pas seulement renouveler sa sensibilité, c'est aussi entrer en relation avec une matière qui ressent et répond à sa manière. Nada El-Omari, par exemple, choisit dans *in the jasmine vines* de monter le son et l'image séparément afin de faire émerger à leur rencontre des significations nouvelles, révélées par l'interaction entre la matière sonore et visuelle. C'est en ce sens que Maury envisage le cinéaste du réel comme un poète incarné : « Le poète-cinéaste extrait du monde des images et ses sons, les organise pour permettre le

surgissement d'une dimension sensible des êtres et des choses, restitués aux forces de leurs présences » (Maury, 2011, p.16). En parallèle, le visionnement d'un film crée également un espace où plusieurs objets entrent en relation : les machines, les images, les sons et le corps objectifié par sa matérialité, on parle encore d'interobjectivité (Sobchack, 2004). Sobchack écrit d'ailleurs :

« Nous pourrions d'ailleurs comparer le flot régulier mais intermittent des images dans le corps matériel du film (où elles entrent dans la caméra et le projecteur avant d'en sortir) à la respiration ou à la circulation du sang qui forment les fondements principaux de l'animation et de l'existence humaines. » (Sobchack *et al.*, 2025, p.87)

En somme, même si Sobchack reconnaît l'inhumanité du corps du film, elle y voit toutefois l'incarnation d'un acte de perception similaire à celui du sujet, il est rendu visible par l'action du projecteur sur l'écran.

3.2.2 Vers une phénoménologie critique

Il me semble pertinent d'aborder dans cette partie ce qui conditionne « l'être-au-monde » en phénoménologie. En effet, de nombreux courants ont reproché au projet merleau-pontien, notamment Sobchack elle-même, une neutralité ou universalité qui effacerait tout marqueur de genre ou de race (Sobchack *et al.*, 2025, p.69).

En effet, le « corps vécu » de la phénoménologie existentielle et sémiotique est explicitement présenté comme le corps de « tout le monde » [every body] et de « n'importe qui » [any body] (tout en étant implicitement présenté comme masculin, hétérosexuel et blanc). (Sobchack *et al.*, 2025, p.69).

En d'autres mots, la prétendue universalité des modalités de la subjectivité chez Merleau-Ponty omet les conditionnements historiques et culturels qui construisent le sujet et influencent son expérience du monde. Tous les corps sont des organes de perception mais leur motricité et rapport à l'espace diffèrent (Sobchack *et al.*, 2025, p.74-75). Sobchack théorise cela en empruntant à la théorie du langage la notion de marquage (Holenstein, 1974 cité dans Sobchack *et al.*, 2025, p.64). Dans ce cas, un corps marqué serait celui qui différencierait du corps dominant de référence (masculin, hétérosexuel et blanc). Ainsi, il me paraissait pertinent dans une optique féministe et décoloniale, qui se prête au corpus de films étudiés, de développer une approche critique à la phénoménologie prenant en compte ces corps marqués.

3.2.2.1 L'expérience du féminin

« Mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps » (Merleau-Ponty, 1945, p. 470 cité dans Froidevaux-Metterie, 2018, p.81). Si Merleau-Ponty envisage le corps comme condition de l'existence en tant que sujet, il ne prend pas en compte la sexuation des corps, il procède ainsi à une désexuation de la phénoménologie. En tentant de replacer l'expérience incarnée du féminin au centre des théories féministes, Camille Froidevaux-Metterie remarque que cette désexuation, soit une « [...] éviction de la dimension incarnée de l'existence féminine » (Froidevaux-Metterie, 2015, p.256), s'observe également comme un lent processus par lequel le féminisme contemporain a participé à la dissolution du sujet féminin (Froidevaux-Metterie, 2015, p.256). En effet, le rapport au corps et l'expérience incarnée du féminin ont souvent été évincés puisque le corps féminin est souvent perçu comme « [...] synonyme d'aliénation au sein d'un mouvement qui entend libérer les femmes du double joug de la nature et du patriarcat. » (Froidevaux-Metterie, 2018, p.83). D'un côté, le courant féministe matérialiste critique une forme d'essentialisme à travers la notion de sexe et introduit le genre comme construction sociale. Cela a pour effet de remettre en cause la femme en tant que catégorie naturelle et biologique, en évinçant tout intérêt pour l'expérience incarnée et immanente du corps féminin. D'un autre côté, le féminisme intersectionnel, prenant en compte la multiplicité des identités qui recoupent l'identité de femme, a remis en question la théorisation du sujet féminin comme catégorie homogène. Ainsi, l'expérience de la subjectivité féminine disparaît au profit d'un intérêt pour les déterminants culturels, sociaux et historiques qui construisent la place de la femme en société. Pour comprendre les différentes contraintes qui pèsent sur les femmes, les théoriciennes d'un féminisme contemporain matérialiste et intersectionnel ont rejeté « tout ce qui avait trait au corps féminin, comme si la prison dont il fallait les extirper, c'était celle de leur enveloppe corporelle » (Froidevaux-Metterie, 2012, p.191).

Au fondement de ces combats, la volonté de délivrer les femmes de tout ce qui les ramène à leurs corps et qui les assujettit, doublée de l'ambition de les faire accéder enfin au statut moderne d'être libre et égal, lequel se comprend dans sa rigoureuse universalité (Froidevaux-Metterie, 2015, p.256).

Ainsi, le corps des femmes est associé au lieu de domination du patriarcat dont il fallait se défaire. Or, d'après Froidevaux-Metterie, mais aussi d'autres théoriciennes, comme Iris Marion Young (2005), ce rejet du sujet féminin occulte la corporéité propre à l'expérience incarnée du féminin.

Par exemple, en croisant l'héritage merleau-pontien et la critique féministe de Simone de Beauvoir, Young analyse le lancer de balle en sport et dresse les caractéristiques d'un rapport féminin à l'espace. Elle affirme que là où l'être-au-monde du sujet masculin se caractérise par une certaine transcendance, le sujet féminin garde une part d'immanence imposée par la société patriarcale. Elle explique que les femmes sont limitées dans leur spatialité en raison de leur réflexivité et leur conscience accrue de leurs corps qui les limitent dans leur mise en action et l'ampleur de leurs gestes (Young, 2017). Young ajoute que cela est aussi dû à une « autoréférentialité » du corps féminin qui se pense à la fois comme sujet mais également comme objet dans l'espace en étant offert au regard des autres (Young, 2017). À ce titre, Froidevaux-Metterie cite Simone de Beauvoir : « la femme, comme l'homme, est son corps : mais son corps est autre chose qu'elle », « il est corps pour l'homme » » (Simone de Beauvoir, 1949, p.69 citée dans Froidevaux-Metterie, 2018, p.82). Ainsi, l'existence du corps féminin dans l'espace se traduit avant tout par une tension entre transcendance et immanence qui se distingue de l'expérience masculine du corps. Il serait donc intéressant dans l'analyse des films du corpus de penser à la fois l'expérience du féminin chez les femmes figurant dans les archives, mais aussi les cinéastes et leur rapport à l'espace, et enfin la réception des films, en l'occurrence mon analyse située des films selon les spécificités de ma subjectivité.

Un autre exemple est celui de Froidevaux-Metterie qui pense le sujet féminin selon sa disposition maternelle (Chodorow, 1999 citée dans Froidevaux-Metterie, 2012). Sans nommer la capacité concrète ou non d'une femme à donner la vie, Froidevaux-Metterie envisage plutôt la disposition maternelle comme une prédisposition psychique à la maternité, soit une projection sans sa nécessaire actualisation. Elle explique que cette disposition contraint les femmes à se projeter hors d'elles-mêmes pour se préoccuper d'autrui, en l'occurrence d'enfants. Ainsi, elle en conclut que les femmes sont des individus non individualistes et que leur être-au-monde est forcément relationnel, elle affirme que l'expérience du féminin est l'expérience de l'incarnation en relation : « En un mot, les femmes sont des individus anti-individualistes. Leur être-au-monde est toujours nécessairement un être-avec-les-autres, un être potentiellement accueillant, c'est-à-dire aussi jamais complètement fermé sur lui-même. » (Froidevaux-Metterie, 2018, p.196). Cet exemple permet de s'interroger sur l'attrait des cinéastes étudiées pour les récits de famille. Serait-ce leur être-au-monde relationnel et altruiste qui les pousserait à s'intéresser à leurs relations familiales et,

plus loin encore, à endosser le rôle complexe de réécrire les récits des lignées les ayant précédées ? De plus, dans le film de Lina Soualem, elle affirme que sa mère est la première femme de sa famille à avoir choisi de poursuivre son rêve de devenir actrice et à avoir fui son village natal, il s'agit là d'une remise en cause de cette prédisposition à l'altruisme et d'un choix individualiste novateur et, dans une certaine mesure, subversif.

En bref, ces exemples nous permettent de penser l'existence subjective féminine en nécessaire relation avec le monde qui l'entoure, soit par la contrainte patriarcale à l'immanence et l'autoréférentialité, ou par son enclin à prendre soin des autres. Ainsi, « L'existence corporelle féminine est rarement une pure présence au monde parce qu'elle s'oriente à la fois vers soi-même et vers les possibilités extérieures du monde » (Young, 2017, p.34). Cela rejoint les notions d'intersubjectivité et d'intrasubjectivité mentionnées plus tôt chez Sobchack, le sujet féminin est plus à même d'être pensé en tant que sujet-objet mais aussi en termes relationnel, ce qui nous amène à nous interroger sur la forme que prennent ces échanges.

3.2.2.2 L'expérience du corps racisé

Compte tenu de la double approche de ma recherche, à la fois féministe et décoloniale, il est essentiel d'explicitier les enjeux de l'être-au-monde des personnes perçues comme racisées. Je précise « perçues » car les personnes racisées sont perçues comme telle dans un environnement majoritairement blanc mais n'existent pas naturellement comme racisées, elles le sont par un processus de racialisation. Magali Bessone écrit à ce titre que :

[...] dans une société majoritairement blanche, les Blancs ne « perçoivent pas » leur race. S'il y a des minorités visibles, c'est qu'il y a une majorité invisible – faite de sujets neutres, universalisables et organisateurs du monde social. (Bessone, 2022)

En effet, en adoptant une perspective critique à la phénoménologie, le but est de rendre compte du lien entre la perception, la subjectivité et la production de significations, conditionnées socialement (Bessone, 2022). Si la race a longtemps été comprise comme une évidence visuelle, à savoir des caractéristiques physiques, comme la couleur de peau ou les traits du visage, qui assigneraient un individu à une appartenance raciale plutôt qu'une autre, l'avis de nos jours est d'avancer que la race est construite socialement. En d'autres mots, « le fait que certains traits nous apparaissent comme saillants et que ces traits soient des marqueurs de race est l'effet d'une construction

sociopolitique. » (Bessone, 2022). Pour Merleau-Ponty lui-même, l'acte de vision, et donc la perception, n'a rien de naturel et répond à une identification et une organisation des stimuli pour en tirer des significations conditionnées par le contexte dans lequel on évolue (Bessone, 2022). Ainsi, l'interprétation des stimuli visuels répond à une organisation sociale et politique du monde, en l'occurrence une organisation occidentale coloniale (Bessone, 2022). Selon un mécanisme similaire à l'hypothèse de « l'image intéroceptive » dans le système à quatre termes de Merleau-Ponty, où le sujet suppose chez autrui un acte interne de perception similaire au sien, le sujet suppose l'appartenance raciale du sujet d'en face en se fondant sur son seul regard. Il construit le corps de l'autre selon le monde culturel dans lequel il évolue, c'est ce qu'on appelle un regard racialisant. Frantz Fanon témoigne de ce regard dans le chapitre « L'expérience vécue du Noir » dans son livre *Peau noire, masques blancs* (Fanon, 2011 dans Bessone, 2022). Fanon prolonge la pensée phénoménologique merleau-pontienne en l'associant au constructivisme, en questionnant les conditionnements sociaux de notre perception. En effet, il affirme que si le regard racialisant suppose un acte de vision, la race n'est pas nécessairement visible, puisque n'est visible que ce que notre vision a appris à discriminer. Le sociologue Osagie Obasogie a mené à ce titre une enquête sur le rapport entre la vision et la racialisation en sondant plusieurs personnes aveugles et leur perception de la race. Il en a conclu que les personnes aveugles voient les races car ce sont des constructions sociales visuelles, mais plutôt des images mentales qui ne nécessitent pas de voir réellement pour nommer la race. Le regard racialisant est alors un apprentissage, chez les voyants comme chez les non-voyants, qui prend place dans le processus immanent au sujet qu'est la perception et ne nécessite pas la vision. Ce regard est donc « toujours d'emblée dirigé par une relation de pouvoir et chargé de signification » (Bessone, 2022). À ce titre, Gregory Smithsimon écrit :

Fondamentalement, la race rend le pouvoir visible en l'assignant à des corps physiques. L'évidence de la race sous nos yeux n'est pas une trace visuelle d'une réalité physique, mais le produit dérivé de perceptions sociales, par lesquelles nous sommes entraînés à voir certains traits comme saillants ou signifiants. La race n'existe pas comme fait biologique, mais comme conséquence d'un processus de racialisation (Smithsimon, 2018, dans Bessone, 2022).

Fanon nomme trois dynamiques distinctes auquel répond le regard racialisant : la réification, l'essentialisation et l'aliénation (Fanon, 2011 dans Bessone, 2022). La partie suivante portera principalement sur les deux premières. Bessone explique, à partir de la pensée fanonienne, que :

La construction de la race comme manifestement visible fonctionne en trois temps : réduction de l'individu à sa couleur de peau ; projection d'une essence ou d'une nature anthropologique différente associée à la couleur ; signification axiologique et infériorisation de l'autre colorisé. (Bessone, 2022)

Par conséquent, le but en soi d'un regard racialisant n'est pas uniquement d'identifier une différence du corps marqué. L'aboutissement du processus de racialisation est la création de significations, à partir de l'identification, attribuées arbitrairement aux corps racisés, qui hiérarchisent les corps et remettent en cause leur subjectivité. En effet, le regard racialisant réduit le corps racisé à un objet, c'est ce qu'on appelle la réification, et nie son statut de sujet (Bessone, 2022). En outre, cela a pour effet de déposséder les personnes non seulement de leur existence en tant que sujet mais également de leur corps en soi, de même que le corps des femmes n'existe pas pour elles-mêmes mais pour les hommes.

Le corps ne désigne ni une manière d'être au monde, l'instrument de construction d'un « moi physiologique » qui sert à « équilibrer l'espace » et à « localiser des sensations » en propre ; ni l'adresse incarnée d'un « tu » reconnu comme un autre point de vue, un autre point de coordonnées dans le monde, ou une autre manière de vivre et d'organiser l'espace, mais un « ça » qui, passivement, « occup[e] de la place » (Fanon, 2011, p. 154-155 cité dans Bessone, 2022)

C'est pourquoi la connaissance du corps marqué par la race se fait le plus souvent à la troisième personne. Cela appuie d'autant plus la nécessité de s'intéresser aux films de mon corpus, à savoir des œuvres réalisées par des femmes racisées et construites sous la forme d'autoportraits, mettant alors leur existence en tant que sujets au centre de leurs récits. Similairement, mon utilisation du pronom « je » dans mon analyse suit cette logique de réappropriation du corps racisé et de mon pouvoir d'énonciation, j'existe en tant que sujet autonome et ma pensée également.

Si certains corps sont marqués par le genre et la race, leur expérience incarnée n'est pas pour autant à évincer pour rendre compte de leur subjectivité. Le but est de réinventer l'être-au-monde de sorte qu'il permette de se détacher des structures sociales construites qui influencent nos perceptions. Si elles ont été construites c'est qu'elles peuvent être déconstruites. Par ailleurs, la prise en compte de l'expérience subjective et située permet de produire des savoirs incarnés et donc alternatifs. Dans ce même élan, Orlando Fals Borda, sociologue colombien des épistémologies des Suds, appelle à la nécessité d'impliquer le corps dans la création de savoirs transformatifs avec un impact

social (Paniagua Arguedas, 2022). Lors de ses recherches, un pêcheur lui a révélé une parole qui donnera lieu à un concept épistémique : « nous, en réalité, nous croyons que nous agissons avec le cœur, mais nous utilisons aussi la tête. Ainsi, lorsque nous combinons les deux, nous sommes sentipensants » (entrevue de Fals Borda réalisé par Suarez, 2007 cité dans Paniagua Arguedas, 2022, p.268). Le *sentipenser* ou *sentipensar* selon Fals Borda permet de réintégrer le corps dans la recherche en sciences sociales. En outre, il affirme que la connaissance naît des personnes qui y en font l'expérience incarnée et sont confrontées directement aux problématiques étudiées. En d'autres mots, « Ceux et celles qui connaissent sont le peuple, la communauté, le groupe et l'organisation qui, dans le quotidien, sentipense ses problèmes et ses défis » (Paniagua Arguedas, 2022, p.268). Cette approche permet d'ancrer la connaissance dans une réalité et d'affirmer que l'on « apprend en agissant et agit en apprenant (Suarez, 2007 cité dans Paniagua Arguedas, 2022, p.268). Cela se concrétise dans ma recherche en envisageant la participation des cinéastes dans la construction de ma pensée à travers des prises de parole à la première personne. Je souhaite mettre en valeur leur parole et l'envisager comme une coconstruction dans ma recherche.

3.3 Archéologie de l'intime

Pour analyser la place qu'occupe l'intime dans les œuvres étudiées, j'emprunte la notion d'archéologie intime à Corinne Maury (2011) qui met en lumière le geste qui sous-tend le processus de création des cinéastes dans le cas d'un autoportrait. Avant de comprendre ce qui se joue dans cette démarche archéologique, il est nécessaire de comprendre ce qu'on désigne par l'intime et les enjeux qui y sont associés.

3.3.1 La sphère de l'intime

Froidevaux-Metterie propose une analyse de la condition féminine selon une division tripartite entre les sphères publique, privée et intime pour mettre en évidence l'assignation historique des femmes à certaines sphères (Froidevaux-Metterie, 2015). Tout d'abord, la sphère publique inclut la vie citoyenne, politique, économique. Les femmes ont longtemps été exclues de ces milieux avant que les luttes féministes des années 1970 revendiquent l'accès des femmes à l'espace public à travers l'égalité salariale, la parité en politique, etc. Deuxièmement, la sphère privée est celle de la famille, la maternité et le travail domestique, soit le rôle social des femmes dans leurs foyers auxquels elles ont été cantonnées. Le féminisme a notamment remis en cause cette assignation en

amenant la reconnaissance du travail domestique et la revendication de répartir équitablement les tâches au sein du foyer. Enfin, la sphère intime concerne le corps du sujet féminin soit ses désirs, sa sexualité, ses émotions et plus généralement, tout qui a attiré à son intériorité vécue. Froidevaux-Metterie appelle à une « révolution du féminin » qui opérerait à travers la prise en compte de la subjectivité du corps féminin et de son expérience intime, une position qui n'a pas souvent été investie par les féministes des premières vagues.

La distinction entre le privé et l'intime n'est pas anodine, puisque l'intime n'a pas seulement affaire à l'intériorité, il peut se manifester dans l'espace public. Pour cause, Michaël Fœssel affirme que l'intime est avant tout un concept relationnel : « L'intime désigne l'ensemble des liens qu'un individu décide de retrancher de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards » (Fœssel, 2008, p.13), plus loin il écrit « [...] l'intime n'est pas ce qui n'apparaît jamais : il désigne plutôt ce qui est retranché de la sphère sociale des échanges » (Fœssel, 2008, p.67). Par conséquent, l'intime n'est pas caché, il est visible et il est relationnel, il opère dans un échange entre au moins deux sujets qui fonctionne selon un principe d'inclusion de certains et d'exclusion d'autres.

C'est dans cette même optique d'attrait pour l'intime, à la fois dans une volonté de m'intéresser au féminin dans sa subjectivité vécue mais aussi de lui accorder sa place dans la sphère publique, que je choisis d'étudier des films qui mettent en récit l'intime de femmes, à la fois celui des cinéastes et des personnes filmées. Il est important de noter que l'intérêt pour l'intime dans le champ des arts est avant tout politique. En réponse aux mouvements féministes des années 1960-1970 (légalisation de la contraception et de l'avortement, levée des tabous liés à la sexualité, remise en cause des valeurs patriarcales, etc.), le cinéma observe un tournant à partir des années 1980 (Berthet & Froger, 2018). À partir de ce moment-là, les récits relatés concernent de plus en plus le sujet dans son intimité et mettent en jeu son corps également. L'intérêt pour l'autoportrait dans le cinéma du réel découle également de cet attrait pour l'intime. Il devient nécessaire de mettre en scène et rendre visibles des quotidiens et des intimités où se jouent des rapports de domination. Dans un contexte où la vie et les lieux privés des femmes sont des espaces politiques où se jouent des rapports de pouvoirs et des oppressions, il est primordial de documenter l'intime de ces femmes. Comme dans le cas des deux œuvres que je propose d'analyser où il est question de leur construction en tant que

femmes ou mères, leurs rapports à leurs rêves et ambitions ou encore leurs émotions et leurs angoisses.

Documenter l'intime relève aussi d'une dimension historique plus large. En effet, l'autoportrait renouvelle l'intimité du récit relaté en quelque chose de plus impersonnel auquel peut s'identifier un public plus élargi, il transforme alors le singulier en général (Bellour, 1988, p.360). De plus, dans le cas d'une démarche de remploi, bien que les images d'archives soient en elles-mêmes porteuses d'un récit personnel, elles agissent en tant que document historique (Aasman cité dans Odin, 1995). Elles sont relatives à un contexte historique donné et nous donnent accès aux rites et coutumes d'un espace-temps bien précis. Lorsqu'on analyse un film de famille, il est important de garder en tête qu'il met en scène des moments de famille ritualisés (Picard, 2021) le plus souvent filmés par les pères (Lacoste dans Odin, 1995). Ainsi, la démarche de remploi d'un matériel préexistant permet de prendre de la distance et remettre en cause le portrait dressé d'une famille et ses rituels qui correspondent le plus souvent à une organisation normative de la famille nucléaire. C'est en ce sens que « La mise à distance inhérente à la pratique du *found footage* permet la démystification des images préexistantes pour enclencher au temps présent un processus d'émancipation. » (Picard, 2021, p.9). S'il était question plus tôt chez Blümlinger d'art de la réappropriation dans le cinéma de remploi, en re-montant des films de familles les cinéastes se réapproprient une histoire familiale intime qui a été écrite le plus souvent par les hommes de leurs familles.

3.3.2 Le geste archéologique

L'aspect archéologique dans le cas des archives familiales me permet de souligner l'action d'aller à la recherche, de déterrer, des traces d'un récit passé afin de le sortir de leur contexte initial et de les comprendre au regard des connaissances détenues par les cinéastes dans le présent (Lebrun Harpin, 2020, p.27). C'est en ce sens que le cinéma de remploi s'apparente à un art de l'appropriation des archives (Blümlinger, 2013). Dans le cas du cinéma interculturel, Marks explique que dans un premier temps, les cinéastes issus de cette interculturalité sont confrontés à un silence et une absence qui se retranscrit à la fois dans la matérialité même de leurs films (l'attrait pour l'incomplétude de l'archive et du film de famille) mais aussi dans la forme finale que prend leurs œuvres (l'autoportrait comme une quête ou une errance sans fin).

This search leads initially to a confrontation with silence and absence. I suggest that intercultural cinema performs an excavation of the available sources of recorded history and memory, only to find that cultural memory is located in the gaps between these recorded images. [...] The use of silence and absence of visual image in these works may make them appear insubstantial, but I consider it to be an opening toward the exploration of new languages, new forms of expression. (Marks, 2000, p.21).

Ainsi, le travail des cinéastes faisant face à ces absences est de déterrer un récit qui se cache entre les images et les mots, en retranscrivant une expérience incarnée de cette errance. Les cinéastes endossent alors le rôle d'archéologues du sensible ressentant et faisant ressentir l'incertitude et le caractère fragmentaire des mémoires relatées : « Hybrid [intercultural] cinema is in a position to do archaeology, to dig up the traces that the dominant culture, and for that matter any fixed cultural identity, would just as soon forget. » (Marks, 2000, p.8).

Marks dépeint ce geste archéologique comme une fouille de couches de mémoire, à la manière des couches géologiques, qui permet d'exhumer des fragments de mémoire oubliés ou enfouis. Ces couches sont à la fois des images d'archive, des paroles récoltées, mais aussi des silences et des absences à l'image. Ce rôle d'archéologue est endossé par les cinéastes dans un but de réécrire des histoires invisibilisées par l'Occident et le colonialisme. Ces réécritures naissent des lacunes des savoirs occidentaux, mais plus encore, elles fleurissent dans les moments de suspend entre l'instant où les histoires sont détruites et celui où elles sont réécrites (Marks, 2000, p.5). En effet, si ce cinéma alternatif émerge dans l'absence et le silence, c'est parce qu'il permet de laisser place à ce qu'on ne voit pas ou n'entend pas en temps normal. Ces moments de suspend désignent notamment les tâtonnements des cinéastes et leurs expérimentations avec l'image et le son. Par exemple, Nada El-Omari tente de créer des images nouvelles en dégradant chimiquement la pellicule d'une archive familiale, en faisant des essais avec le matériel, elle tente de faire émerger des significations qui diffèrent de la lecture initiale faite de l'archive. Les moments de suspend, c'est également quand l'image fait appel à des ressentis et sensations qui la dépassent. En convoquant Henri Bergson et Walter Benjamin, Marks s'intéresse à l'image en soit mais également ce qui la dépasse (Marks, 2000, p.24-76). C'est pertinemment « l'aura » ou le caractère spectral de l'image qui révèle une couche de sens supplémentaire. Si l'on revient à la distinction entre l'image actuelle et virtuelle de Deleuze, lorsqu'une image renvoie à des souvenirs lointains, des images virtuelles, qui ne figurent pas à l'image, on se retrouve comme suspendus. Ce ressenti naît du vide à l'image comblé par notre imaginaire ou du moins de l'invitation de l'image à aller puiser dans notre pensée par son caractère

incomplet. Marks emprunte à ce titre la notion de « recollection-image » utilisée par Bergson, elle désigne une image de passé réactivée par la mémoire dans le présent. Toutefois, ce mécanisme de remémoration peut échouer, et des images du passé peuvent ne pas trouver d'association dans le présent, dans ce cas-là ce sont des images fossiles, dans le sens où elles appartiennent indéfiniment à un temps passé (Marks, 2000, p.51). Lorsque ces images refont surface, elles peuvent être perturbantes car elles ne trouvent pas leur place dans nos réalités habituelles, elles existent en dehors des récits préétablis. Par exemple, Nada El-Omari mobilise des dessins des savoirs artisanaux palestiniens trouvés dans un ancien livre, bien qu'il manque leur contextualisation nous permettant de les comprendre à la lumière du présent, ces dessins participent à la construction du souvenir d'une terre dans sa dimension complexe et multiple. L'expérience incarnée de ces images devient alors le lieu de réception des images fossiles qui appellent au ressenti sans être comprises par la mémoire. Ainsi, les moments d'absence et de silence qui sont vécus à travers le film permettent d'activer la mémoire sensorielle du spectateur qui coconstruit le sens du film à partir de ses propres souvenirs, devenant à son tour un archéologue du sensible. Marks conçoit alors le cinéma interculturel comme un espace de tension entre la parole et le silence, l'image et l'absence, ou plus généralement le récit relaté et le vécu sensoriel.

Par ailleurs, la dimension intime de ce geste archéologique permet de comprendre la manière dont le remploi des images extraites du passé permet un partage de l'intime. En effet, lors du processus de compilation, les cinéastes ont accès à l'intimité des personnes que mettent en scène les images d'archive. Puis, une fois l'œuvre finie, le spectateur a accès à son tour à l'intimité des cinéastes et des personnes dont le récit est raconté. Le geste de remploi rend alors visible l'intime comme une expérience vécue, soit un échange qui se soustrait au domaine du privé et prend place dans l'espace public, l'espace filmique. Ainsi, le geste archéologique fait de l'intime une expérience partagée. En mettant en récit des vécus personnels, l'intime est réapproprié par les cinéastes qui le partagent avec un public élargi. Les cinéastes analysent et comprennent leur propre vécu à travers la médiation de ces récits intimes qui leur sont légués par les générations qui les précèdent. La dimension intergénérationnelle propre au partage de l'intime est présente dans les deux œuvres de mon mémoire. C'est à ce titre que j'estime que « l'intime familial n'existe qu'au croisement des mémoires, dans leur rencontre, leur polyphonie, voire parfois leur cacophonie. » (Uhl, 2012 citée dans Berthet & Froger, 2018, p.145).

3.3.3 Partage du sensible

Dans la même optique que le partage de l'intime, il existe un partage du sensible dans les œuvres étudiées. Pour reprendre Sobchack, ces œuvres sont l'expression de l'expérience par l'expérience (Sobchack, 1992, p.3), soit l'expression du geste archéologique du cinéaste, se traduisant par les lacunes à l'image qui sont complétées par l'engagement corporel et psychique du spectateur dans la compréhension du film. Marks évoque notamment le concept de « haptic cinema » ou cinéma haptique (Marks, 2000) pour théoriser l'expérience incarnée du spectateur lors du visionnement du film.

Le terme de cinéma haptique a d'abord été amené par Noël Burch puis Antonia Lant pour désigner le contraste dans le cinéma expérimental entre la platitude et la profondeur à l'image. Cette notion apparaît en opposition à un oculocentrisme au cinéma. Par la suite, il est théorisé comme un cinéma du toucher, soit un cinéma qui fait appel à la mémoire des sens et plus précisément la mémoire tactile. Le cinéma haptique l'est à la fois pour le spectateur que pour les cinéastes dont la mémoire est activée par le sens du toucher. Bien évidemment, l'image ne nous donne pas concrètement à toucher les objets ou personnes qui y figurent, mais des choix de texture, de profondeur ou de plan peuvent donner une impression d'immersion dans l'image et faire appel aux sens du spectateur. C'est en ce sens que l'image haptique peut être considérée comme une forme d'image virtuelle.

Haptic images are actually a subset of what Deleuze referred to as optical images: those images that are so “thin” and unclichéd that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them. The haptic image forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative. (Marks, 2000, p. 163)

À l'inverse des représentations ocularocentrées, l'image haptique privilégie la présence matérielle de l'image plutôt que la composition visuelle de l'image. Le cinéma haptique peut en ce sens être considéré comme une façon alternative, dans notre cas féministe et décoloniale, de faire des films.

Un exemple d'image haptique est celui des images des paysages palestiniens dans les films respectifs de Soualem et El-Omari. Marks emprunte à Paul Rodaway (1994) le concept de géographies sensibles ou *sensuous geographies* qui permet de décrire la manière dont les cinéastes dressent le portrait de lieux et d'espaces disparus ou non à travers une narration sensorielle. Les

images haptiques, le rythme du film et les textures apparaissant à l'image et que le film laisse éprouver, sont tout autant d'outils permettant de faire ressentir un lieu par la synesthésie plutôt que de le montrer. Marks explicite par ailleurs un lien entre le contexte culturel et le recours au cinéma haptique. Elle explique par exemple dans le cas des cultures arabes et nord-africaines « We might consider that, in the sensuous geographies of Arab and North African cultures in particular, touch and smell play relatively important roles. » (Marks, 2000, p. 159). Elle poursuit en citant Rodaway : « Whereas in most other cultures touch and smell are considered private senses, in Arab societies they are means of public communication. » (Rodaway 1994, 79 cité dans Marks, 2000, p. 159). Ainsi, le recours aux images haptiques peut être conditionné par la subjectivité diasporique des cinéastes étudiées. Le toucher est notamment considéré comme un sens social dans les cultures arabes et nord-africaines, tandis qu'en Occident c'est un sens qui relève du privé. De la même manière, l'odorat est central dans la description des lieux et dans le langage courant dans les cultures citées. Par exemple, Nada El-Omari nomme son film *in the jasmine vines* pour faire référence à l'odeur du jasmin qu'elle associe aux terres de son enfance. Toutefois, il est nécessaire de noter que le penchant pour le cinéma haptique chez les cinéastes étudiées ne dépend pas forcément de leur apprentissage sensoriel relatif à une certaine culture, mais peut relever d'une volonté de s'écarter d'un cinéma très normatif et donc de l'ocularocentrisme.

Parmi les autres caractéristiques du cinéma haptique, il est possible de citer son prolongement de la vision du sujet en phénoménologie. En effet, « Haptic visuality implies making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing. » (Marks, 2000, p. 185). En d'autres mots, en impliquant son corps et ses sensations dans la conception de l'image, le cinéaste se rend vulnérable, et entre en relation intersubjective avec un matériel qu'il considère vivant. Cela nous renvoie à la notion d'intersubjectivité chez Sobchack citée plus tôt.

Par ailleurs, en relevant de l'interculturalité, le cinéma haptique a pour but de combler les lacunes des récits dominants.

For cultural minorities, it is an especially important source of cultural knowledge. The histories recorded in the body reveal other patterns than those signaled by elections, the passage of laws, national credit ratings, and other big-ticket signs of shifts in the global sociopolitical sphere. (Marks, 2000, p. 199)

Ainsi, en créant des savoirs alternatifs aux récits occidentaux, à partir d'une mémoire des sens, il y a également une idée de résistance dans le cinéma interculturel. Cette fouille archéologique révèle la pluralité de récits diasporiques enfouis et redonne une voix aux personnes silenciées par l'historiographie dominante. Le cinéma haptique naît d'une absence et d'un manque qui doit être ressenti pour faire partie du récit, ainsi il ne se contente pas de recréer un passé ou le souvenir d'un lieu, il invente quelque chose de nouveau en matérialisant le processus du deuil d'un objet ou d'une personne absente.

Haptic visuality implies a fundamental mourning of the absent object or the absent body, where optical visuality attempts to resuscitate it and make it whole. [...] haptic visuality, in its effort to touch the image, may represent the difficulty of remembering the loved one, be it a person or a homeland. (Marks, 2000, p. 191-193).

3.3.4 L'absence comme deuil

Le deuil est au centre du cinéma haptique et interculturel sans pour autant être directement nommé. Si le geste archéologique se veut sensible, il est également douloureux puisqu'il revient sur des événements traumatisants réactivés par l'archive.

Yet to undertake all this work, which requires the sometimes traumatic interrogation of personal and family memories, only to create an empty space where no history is certain, can be a psychically draining experience. The story suspends in order to contemplate this emptiness, which is narratively thin but emotionally full: it is the product of a process of mourning, a search for loved ones who have vanished and cannot be recalled with any of the means at the artist's disposal. These lost loved ones may be people, places, or even ways of inhabiting the world. The grief may be individual or widely shared, but in these films and tapes it becomes a collective experience. (Marks, 2000, p.5)

L'absence à l'image, citée plus tôt, est révélatrice d'un manque plus profond dans la démarche des cinéastes étudiés, dans une certaine mesure leur processus de création peut se rapporter à un processus de deuil. Dans un article, Evan M. S. Woods met en lien la notion du travail de deuil chez Derrida et le concept de visualité haptique chez Marks (Woods et Geraghty, 2016). Pour Derrida, le deuil est un processus impossible, on ne peut jamais réellement laisser partir l'être ou la chose perdue car il reste en nous et continue de nous hanter sous la forme de fantôme. Ainsi, Woods explique que certains films ne racontent pas explicitement un deuil mais incarnent les sensations qui y sont liées (l'absence, le manque, l'oubli etc). Ces sensations sont précisément

celles qui se retrouvent dans les films interculturels, puisque l'expérience du deuil n'est pas narrée, elle est haptique. Les films qui nous intéressent sont des réelles expériences sensorielles de la perte. En faisant appel à des archives familiales, El-Omari et Soualem font cohabiter des fantômes avec les récits relatés dans leurs films. Lina affirme à ce titre que l'histoire des femmes de sa famille sont faites « de lieux disparus et mémoires dispersées » (Soualem, 2023a, 00:10:57). En effet, quand on parle de deuil, on ne parle pas seulement du décès d'une personne, mais également de la disparition d'un lieu, comme l'expulsion de leurs familles des terres palestiniennes lors de la Nakba de 1948. Lina la désigne d'ailleurs comme la douleur originelle, que l'on pourrait remplacer par le deuil originel qui guide son film. Il est possible d'émettre l'hypothèse que le deuil de son arrière-grand-mère dans le film revient aussi en partie au deuil du souvenir de la Palestine avant la Nakba. En ayant accès aux souvenirs de sa grand-mère, elle avait accès à une période historique.

Anouk Sugàr s'intéresse au rôle des images dans les rituels du deuil d'un lieu, et plus précisément de l'espace habité, mais je choisis d'élargir ses propos aux terres palestiniennes (Sugàr, 2020). Selon elle, l'image permet une forme de ritualisation de deuil en assimilant la perte du lieu.

Faire appel à l'image est alors en soi une forme de ritualisation, c'est-à-dire un processus qui mène d'une expérience formelle, celle de la perte et de l'expérience de l'absence, à l'assimilation d'un ressenti physique et métaphysique, celui du vide et du manque, vécu au travers du travail du deuil. S'ensuit le passage à une possibilité d'inscription dans la mémoire, d'un archivage dans celle-ci (Sugàr, 2020, p.9)

Ainsi, les images d'un lieu disparu ne sont pas passagères, elles sont destinées à être ancrées dans la mémoire pour mener à bien le processus de deuil en archivant le souvenir du lieu. Sugàr nomme également le déracinement ressenti lors de la perte du lieu, celui-ci peut être désorientant pour le corps du sujet qui n'arrive plus à se situer dans l'espace. L'incertitude de la démarche des cinéastes peut alors aussi être due à cette désorientation. Sugàr utilise la métaphore de la pénombre pour expliquer cela :

Si nous nous retrouvons dans la pénombre d'une pièce et que nous ne connaissons pas la disposition ni l'emplacement des interrupteurs, nous sommes pris de court. Nous allons par conséquent à tâtons, ne pouvant faire sens d'une organisation spatiale que le corps n'aurait préalablement mémorisée (Sugàr, 2020, p.120)

Cette désorientation peut aussi mener à une désincarnation temporaire, soit un détachement de son corps, due à une perte de repère.

La perte remet en cause la topographie du corps lui-même ainsi que les facultés mémorielles qui se construisent dans ce même lien du corps avec l'espace ; l'espace que le corps ne perçoit qu'à partir de lui-même. Qui plus est, la disparition engendre une aliénation. Il est à espérer que celle-ci soit temporaire, parce qu'elle fragilise cette appartenance aux références culturelles universelles (Sugàr, 2020, p.121).

Par conséquent, faire appel au corps dans la conception de l'image permet de faire l'expérience de ce qui a été perdu à travers la ritualisation, par l'image haptique, du deuil d'un lieu disparu. En conclusion, là où la phénoménologie classique avait tendance à effacer la douleur et les traumatismes qui émergent par l'implication du corps, l'approche adoptée dans ce mémoire favorise l'étude de l'expérience du deuil, du déracinement et de l'exil. En les pensant comme un partage du sensible et de l'intime, ces expériences ne sont pas individuelles mais collectives, elles appellent à l'implication de la famille en tant que communauté, mais aussi des diasporas touchées par les mêmes questions d'exil.

CHAPITRE 4

Méthodologie

Dans ce chapitre j'expliciterai la méthodologie utilisée dans cette recherche. Dans un premier temps, le sujet étudié a été abordé à travers une recension des écrits afin de délimiter l'objet de recherche. Toutefois, il est nécessaire d'accompagner la recension des écrits par un travail de terrain. S'inscrivant dans une recherche qualitative de type exploratoire, le terrain permet d'avoir accès à une connaissance plus intime et ancrée du sujet, notamment dans le cas d'une recherche portant sur le vécu des cinéastes étudiées. Ainsi, les fondements théoriques exposés en première partie me permettront d'analyser les résultats recueillis. J'exposerai dans un premier temps mon positionnement en tant qu'analyste. Je détaillerai ensuite l'approche adoptée pour l'analyse des données, à savoir l'approche phénoménologique. Je présenterai par la suite la méthodologie choisie pour l'analyse filmique. En parallèle, je mettrai en lumière d'autres manières d'aborder le film, notamment en consultant des entrevues mais également en menant moi-même une entrevue. Malgré mon souhait d'inclure une entrevue avec chacune des cinéastes, lorsque j'ai pris contact avec Lina Soualem, elle m'a informé de son indisponibilité. Par conséquent, cela modifie légèrement la méthodologie prévue au départ, elle se compose désormais à la fois d'une entrevue avec Nada El-Omari et d'une recension d'émissions balados données par Lina Soualem. Le but étant de recueillir leur parole et de l'analyser par la suite pour y trouver des thématiques récurrentes. Je présenterai ainsi dans ce chapitre la méthodologie utilisée pour arriver à cet objectif.

4.1 Positionnement

Dans une démarche de valorisation de la subjectivité et de la connaissance située (Haraway, 1988), je choisis l'énonciation à la première personne dans mon mémoire et principalement dans mon analyse. En effet, je reconnais que mon positionnement, en tant que personne racisée, et racialisée par un regard occidental, informe ma façon de comprendre les œuvres dont il est question. D'un côté, d'origine marocaine, ma culture et ma maîtrise de la langue arabe influent sur ma compréhension des films. Je ne peux pas prétendre avoir accès aux œuvres de la même manière qu'une personne qui aurait uniquement accès à la traduction des propos en arabe. Pour cause, une langue est porteuse de significations, et la traduction est un processus qui fait nécessairement perdre une partie du sens des mots en passant d'une langue à une autre. D'un autre côté, ma connaissance

de l'histoire de mon pays, du Maghreb et du monde arabe, depuis mon plus jeune âge, m'a rendu sensible aux questions décoloniales. La mémoire des violences coloniales traverse les générations et les frontières, cela conditionne mon regard sur les œuvres de Lina Soualem et Nada El-Omari. Je suis notamment sensible au sentiment d'injustice ressenti face à un exil forcé qui contraint les générations qui suivent à se construire dans une errance sans le repère de leur terre. Ainsi, en impliquant mes ressentis dans mon analyse, je choisis d'adopter une démarche réflexive. C'est dans le sens que je souligne la nécessité d'accepter la vulnérabilité et l'expérience incarnée au sein de la recherche universitaire tout en adoptant une posture responsable et réflexive face à ses émotions.

4.2 L'approche phénoménologique

Ce n'est pas une tâche facile que de dresser une méthodologie qui soit en cohérence avec mes appuis théoriques. En effet, l'approche phénoménologique, par sa dimension exploratoire, ne dispose pas de fondements clairs dans le but d'établir une démarche détaillée pour la collecte et l'analyse des données. Amedeo Giorgi précise à ce titre « Ce n'est pas tellement que la phénoménologie s'oppose à l'empirisme mais bien plutôt qu'elle se situe au-delà de lui » (Giorgi, dans Poupart *et al.*, 1997, p.368). En effet, par son détachement de la recherche empirique, il est difficile d'explicitier cette approche d'un point de vue méthodologique. Je tenterai alors dans cette partie de nommer les caractéristiques de cette approche et la démarche à laquelle elle appelle.

Tout d'abord, toute analyse phénoménologique nécessite de respecter une condition claire, celle de la centralité de la subjectivité dans l'expérience du monde par un sujet. En effet, que ce soit à travers l'analyse filmique, l'analyse de contenu ou une entrevue, il est primordial, comme dans toute démarche en sciences sociales, de prendre en compte que l'expérience du monde qui nous est livrée est relative au point de vue du sujet, à son être-au-monde qui lui est propre.

Tandis que pour la phénoménologie, être un sujet signifie être déjà relié au monde, et toute analyse du monde suppose, au moins implicitement, un sujet ou une conscience pour laquelle le monde est. Toute analyse se doit par conséquent de respecter le caractère indissociable de cette relation (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.370)

En envisageant le monde à travers l'être-au-monde du sujet, cette approche permet d'avoir accès à l'expérience humaine de façon plus proche et fidèle au vécu des personnes. Elle a pour principal

avantage d'être ancrée dans la réalité étudiée. De plus, dans mon cas où il est question d'un cinéma traitant de questions intimes liées à la mémoire intergénérationnelle, au deuil, au déracinement et à l'exil, il est essentiel d'être au plus proche de l'expérience vécue des cinéastes afin de comprendre les enjeux au cœur de leur processus de création. On admet alors que tout phénomène social est propre à la subjectivité d'un individu, et pour l'étudier, il faut supposer le rôle constitutif de la perception et du corps dans l'expérience faite du monde (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.373).

Pour ce faire, Giorgi s'inspire de la phénoménologie d'Edmund Husserl, qui développe une démarche fondée sur l'intuition afin d'étudier un phénomène tel qu'il se présente à nous.

Le principal résultat des analyses phénoménologiques, ce n'est pas l'objet concret [...] Husserl suggère de saisir l'essence du phénomène que l'on recherche en utilisant la méthode qu'il appelle de variation libre et imaginaire (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.376).

Cette méthode de variation libre et imaginaire permettrait d'accéder à « l'essence », comprise comme les significations fondamentales au centre du phénomène étudié, et cela en faisant le choix conscient de la subjectivité. Giorgi précise que cette essence repose sur

[...] l'articulation, fondée sur l'intuition, d'un sens fondamental sans lequel un phénomène ne pourrait se présenter tel qu'il est; une identité constante qui contient les variations qu'un phénomène est susceptible de subir, et les limites (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.376).

En d'autres mots, cette démarche permet de révéler les significations qui structurent un phénomène, en procédant par élimination des significations perçues par le chercheur comme secondaires, à savoir celles qui ne permettent pas de saisir le sens stable au centre de l'objet étudié. Concrètement, il s'agit de faire varier mentalement un phénomène, de manière libre et imaginaire, afin de déterminer ce qui peut changer sans que le phénomène cesse d'être ce qu'il est, et ce qui, au contraire, est indispensable à la compréhension de son sens. Le chercheur se demande alors à chaque exercice mental de variation si le phénomène est encore reconnaissable comme tel. Par exemple, pour comprendre les films de mon corpus, la première étape a été de se demander quelles étaient les caractéristiques immuables qui font de ces films des objets de recherche pertinents ? Les films restent-ils les mêmes sans images d'archives ? Et si l'archive est anonyme et n'appartient pas à l'intime familial des cinéastes ? Et si l'appartenance diasporique des cinéastes change ? Si les

archives étaient fictives et non des images tirées du passé et réemployées ? Il est ressorti de ces questionnements que l'archive familiale est au centre de mon sujet, de même pour la subjectivité diasporique des cinéastes qui révèle un vécu interculturel, caractérisé par l'exil et le déracinement, au centre des œuvres étudiées. Mon intuition au départ de ma recherche suggérait qu'il y avait une absence ou un manque à combler dans ces images, sans pour autant réussir à nommer les tensions qui sous-tendent cette sensation d'errance et de déambulation. À partir de la méthode de variation libre et imaginaire, il a été possible d'apporter un premier élément de réponse en suggérant que ces lacunes appartiennent à la nature même du matériel utilisé, à savoir des films de famille, et à l'appartenance diasporique des cinéastes. Par la suite, toujours en appliquant cette méthode, l'analyse filmique, l'entrevue avec Nada El-Omari et l'analyse d'émissions balados révèlent à leur tour des significations centrales à mes objets de recherche. En procédant par élimination des significations secondaires, j'ai été en mesure de mettre en évidence « l'essence » même de leur propos afin de nommer les enjeux au centre de leur travail de création. Dans la suite de cette partie, j'exposerai les étapes concrètes pour une approche phénoménologique de l'analyse de données.

4.2.1 La collecte des données

La collecte de données s'est faite à partir de l'analyse filmique, de l'entrevue avec Nada El-Omari et de l'analyse d'émissions balados données par Lina Soualem. Le but étant d'obtenir une description complète et détaillée de l'expérience du sujet par le sujet. En effet, il était nécessaire pour moi de mener une entrevue, ou du moins d'analyser la parole des cinéastes à travers du contenu médiatique, pour être au plus proche de leur être-au-monde, en ayant accès à leur parole. Un des critères des données collectées est le fait que la parole soit délivrée à la première personne par les cinéastes elles-mêmes, il ne s'agit pas d'une analyse des critiques des films étudiés ou d'une analyse de leur réception auprès d'un public élargi. L'articulation des différents modes de collecte de données se fait selon un ordre chronologique. Le premier accès à leurs œuvres étant par leur visionnement, j'ai d'abord effectué des analyses filmiques, dont je détaillerai la méthodologie dans la prochaine partie, ce qui m'a permis de dresser une première constellation de thématiques qui ressortent des films. Ce premier contact avec les œuvres m'a permis par la suite de préparer au mieux l'entrevue et l'analyse de contenu en ayant les clés en main pour cibler les informations recherchées. Pour cause, « Lorsqu'on utilise en même temps une description et une entrevue, la description vient en premier et elle sert de base à une élaboration ultérieure au cours de l'entrevue.

» (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.379). Si l'analyse des films est plus structurée, les entrevues sont pensées comme étant plus souples et spontanées pour s'adapter au mieux aux cinéastes.

4.2.2 L'analyse des données

Après la transcription et une première lecture des données, la prochaine étape a été de diviser les données en unités de significations. En effet, « Étant donné que la phénoménologie s'intéresse aux significations, diviser en unités revient à discriminer entre les sens » (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.380). Il s'agit, à partir des transcriptions des données collectées, de les coder afin de faire ressortir des thématiques, soit des unités de significations.

Sur le plan opératoire, les unités de significations appropriées se constituent à la lente relecture de la description: chaque fois que le chercheur perçoit un changement de sens, il ou elle repère l'endroit puis continue sa lecture jusqu'à l'unité de signification suivante et ainsi de suite (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.380).

Ces unités de significations émergent à la lecture des transcriptions et le chercheur se doit de toutes les noter. À cette étape, il n'y a pas de thématique plus importante qu'une autre, il est important de noter toutes les significations qui ressortent du texte. Ainsi, les unités de significations « résultent de l'attitude et de l'activité du chercheur » (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.380). Il faut toutefois noter qu'une posture de découverte est nécessaire afin de laisser émerger des significations qui n'étaient pas envisagées au départ. Après avoir passé en revue le texte et tiré ces unités de significations, il faut les examiner à la lumière de la discipline. Dans mon cas, il s'agit des concepts développés dans mon cadre théorique. L'idée est de voir s'il existe des associations entre les thématiques qui ressortent du terrain et la littérature consultée. C'est à cette étape que la variation libre et imaginaire permet d'explicitier les données recollectées dans les termes de la discipline.

Une fois les unités de signification constituées, elles sont examinées, explorées et décrites à nouveau de façon à rendre plus explicite la valeur de chaque unité en regard de la discipline. La méthode de variation libre et imaginaire joue un rôle clé dans l'établissement d'intuitions essentielles qui soient conformes à la discipline. (Giorgi dans Poupart *et al.*, 1997, p.381).

4.2.3 La synthèse des résultats

Une fois que les unités de signification ont été tirées du texte et que leur attribution aux concepts de la discipline a été faite selon la méthode de variation libre et imaginaire, il faut décider lesquelles de ces significations sont essentielles à l'analyse de l'objet de recherche. Ainsi, la synthèse permet de résumer l'analyse des données en vue de répondre à la problématique fixée au début du mémoire. La synthèse est à comprendre comme le point de convergence des différentes données récoltées et leur analyse. L'idée étant de broser un portrait clair du phénomène étudié, qui soit à la fois fidèle à l'expérience vécue, et donc ancrée, mais qui reprend aussi les concepts théoriques de la discipline. Ainsi, dans le cas de ce mémoire, la synthèse répondra aux questionnements théoriques abordés dans le [chapitre 3](#) à partir de la parole des cinéastes et l'analyse de leurs œuvres. En d'autres mots, « Le produit ultime d'une analyse phénoménologique scientifique, ce n'est donc pas juste la "structure essentielle" mais cette structure dans ses relations aux diverses manifestations d'une identité essentielle. » (Giorgi, dans Poupart *et al.*, 1997, p.383).

4.3 Analyse filmique

4.3.1 Méthode d'analyse filmique

Au vu de mon corpus, l'analyse filmique constitue la méthode au centre de mon travail. Cette recherche mobilise notamment une analyse de corpus (Aumont *et al.*, 2020, p.45) portant sur deux œuvres : *Bye Bye Tibériade* de Lina Soualem et *in the jasmine vines* de Nada El-Omari. Ce type d'analyse vise à étudier plusieurs films au sein d'une même recherche. Le but étant de mettre en évidence des points de convergence et de divergence autour d'un objet commun, en l'occurrence ici le remploi d'archives familiales palestiniennes à partir d'une subjectivité diasporique.

Cette démarche comparative ne cherche pas à effacer la singularité de chaque œuvre (Aumont *et al.*, 2020, p.45). L'esthétique des deux œuvres étant, comme nous l'avons vu, très différente. D'un côté, Soualem tente de maintenir une certaine linéarité en scellant un tout morcelé grâce à sa voix off relatant un récit relativement suivi. D'un autre côté, l'œuvre d'El-Omari ne contient aucune parole ou dialogue guidant la narration, la cinéaste privilégie plutôt une fragmentation plus expérimentale et contemplative, en juxtaposant des phrases, des images et des sons comme tout autant de fenêtres sur des espace-temps différents. Dans ce contexte, l'analyse filmique a surtout pour objectif de mettre en perspective les formes et choix esthétiques des deux œuvres à la lumière

du parcours de création des deux cinéastes, afin de dégager des thématiques communes. Le chapitre d'interprétation des résultats (voir chapitre 6) présente donc une mise en dialogue d'analyses de séquences de chacune des deux œuvres afin de formuler par la suite une synthèse permettant de répondre aux questions de recherche suivantes : Comment les cinéastes réemploient-elles les archives familiales palestiniennes à travers leur subjectivité diasporique pour en faire des espaces sensibles où se révèlent des mémoires à la fois intimes et partagées ? Et comment les parcours de création de Lina Soualem et Nada El-Omari nous renseignent-ils sur ce traitement sensible du film de famille ?

La grille de visionnement suivante sera mobilisée afin d'observer pour chaque œuvre plusieurs dimensions :

- Les éléments visuels : la composition de l'image et le texte qui y figure dans le cas d'*in the jasmine vines*, les angles des prises de vue, la texture de l'image, les éléments qui y figurent, les mouvements de caméra, les présences et les absences à l'image, les figures ou métaphores auxquelles renvoient l'image.
- Les éléments sonores : la voix off, le traitement sonore, le son direct, les sons ajoutés au montage, la musique, les sons ambiants et les silences.
- Les constructions temporelles : les retours en arrière, les superpositions de différentes temporalités, les ruptures observées, les temporalités absentes à l'image.
- Le rapport à l'espace : les lieux montrés à l'image, les lieux évoqués dans le texte ou en voix-off, la construction par les cinéastes d'imaginaires associés à des espaces.
- Le montage : le rythme du montage, la juxtaposition de plusieurs plans et ce qu'elle révèle, l'insertion des images d'archive, la linéarité ou la fragmentation du récit par le montage, le rôle de la voix off dans l'énonciation du récit, la superposition de différentes images, le recours au collage.

En prenant en compte l'ancrage phénoménologique de cette recherche, ces éléments sont à envisager comme révélateurs d'une approche sensible du matériel qui compose le film, soit les archives mais aussi les objets et les récits légués par les ancêtres des cinéastes qu'elles tentent de recomposer. Le rapport à la matière du film est alors entendu dans notre analyse comme une

expérience sensible et incarnée du souvenir. Par ailleurs, en mobilisant le concept de cinéma interculturel (Marks, 2000), le cinéma haptique constitue une clé de lecture des films étudiés. L'analyse prend ainsi en considération la dimension sensorielle des matériaux recueillis par les cinéastes, de même que les procédés filmiques qui participent à leur mise en récit sensible (comme la texture de l'image, la recherche d'une synesthésie caractéristique du souvenir à travers les images, les sons et les mots ou encore le travail du son).

Pour répondre aux questions de recherche posées, cette grille de visionnement met particulièrement l'accent sur une analyse du remploi des archives familiales afin d'examiner la manière dont les cinéastes les sélectionnent, les réinvestissent et les intègrent à leurs œuvres, notamment par le travail de montage. L'analyse filmique permet, tout en gardant à l'esprit les spécificités de chaque cinéaste et son œuvre, de réfléchir aux façons dont les archives sont mobilisées et manipulées, les affects qu'elles produisent, ce qu'elles évoquent comme souvenir à leur visionnement, et la manière dont leur traitement révèle un rapport sensible aux mémoires intimes des cinéastes et à une mémoire collective et diasporique de l'exil.

Parallèlement, l'analyse de contenu des balados enregistrés par Soualem et l'entrevue semi-dirigée réalisée avec El-Omari permettent d'éclairer le parcours de création des cinéastes, leurs motivations à aller à la recherche de ces documents, leur rapport à leur intime familiale et les images qui en sont issues. Cette deuxième partie du terrain vient compléter l'analyse filmique en donnant accès à des dimensions qui ne sont pas directement nommées dans les films eux-mêmes, notamment les intentions des réalisatrices, leurs expériences vécues et les réflexions qui orientent leur langage visuel. Il s'agit alors d'explorer des dimensions qui dépassent ce que les films nous donnent directement à voir et à entendre. La parole des cinéastes nous informe sur les affects et les sensations qui se cachent entre les images, les sons et les mots.

Enfin, l'analyse filmique n'est pas dissociée du contexte de réalisation des œuvres et des subjectivités des cinéastes. Les observations portant sur les choix esthétiques et narratifs sont continuellement mises en relation avec le contexte historique, social et politique palestinien (voir chapitre 1) qui traverse les deux films. Le travail des cinéastes est ainsi étudié à la lumière du récit palestinien et des réalités d'exil, de déracinement et des expériences diasporiques qui façonnent le vécu des cinéastes et conditionnent leur remploi des archives. Cette mise en contexte constante tout

au long de l'analyse permet d'interpréter les pratiques des cinéastes comme des gestes de mémoire et de réappropriation hautement significatifs, puisqu'ils s'inscrivent dans une histoire collective de l'exil palestinien.

4.3.2 Approche phénoménologique

Dans la continuité de l'approche privilégiée dans ce mémoire, je choisis d'adopter une posture phénoménologique dans mon analyse des œuvres, je ne les pense pas uniquement comme des mises en récit d'histoires familiales, mais comme des expériences sensibles et incarnées de la mémoire, dépassant ainsi une analyse purement narrative. En m'appuyant sur la pensée développée par Sobchack, j'appuie encore une fois que le film est une expression de l'expérience par l'expérience (Sobchack, 1992, p.3). Il est donc nécessaire d'analyser le film comme un corps faisant expérience d'une absence, d'un manque, d'une confusion temporelle, soit d'un mal d'archive. Ce qui m'intéresse dans les films de mon corpus, c'est avant tout les silences, les hésitations, les sons, les images qui traduisent un rapport à la mémoire parcellaire. Ainsi, bien que je complète mon propos sur les films grâce à la parole des cinéastes recueillies en entrevue et dans les balados transcrits, j'analyse le film comme une matière vivante et incarnée qui ressent, perçoit et apporte une couche de sensorialité supplémentaire au regard du cinéaste sur l'image (Sobchack, 1992). En d'autres mots, les œuvres apparaissent comme des manifestations du rapport qu'entretiennent les cinéastes à leurs récits de famille, elles constituent un accès à l'expérience faite par les cinéastes de leurs histoires personnelles. Le traitement des matières vivantes telles que l'image et le son révèlent en réalité un positionnement des cinéastes et leurs ressentis face à ce que ces différents fragments racontent. Il y a une négociation entre le cinéaste et le corps du film, et les choix qui en résultent me renseignent sur les affects et les sensations de Lina Soualem et Nada El-Omari. De plus, en prenant en compte l'être-au-monde propre des cinéastes, à savoir un être-au-monde féminin et diasporique, il est nécessaire de questionner son influence sur le corps du film : le corps filmique peut-il être marqué comme un corps non occidental et non masculin ? Le processus expérimental de fragmentation, dégradation et recomposition de l'image et du son participe-t-il au marquage du film dans le but de relater une expérience du monde propre aux cinéastes ?

Par ailleurs, je considère l'intersubjectivité et l'interobjectivité entre les sujets-objets comme un champ dépassant la relation cinéaste-film, mais impliquant également le spectateur dans la

construction de sens (Sobchack, 1992). Comme l'écrivent Elsaesser et Hagener, ces images traduisent « the tension between the visual, the veiled, the indirect and the haptic serves to activate layers of memory or evokes feelings of loss attached to a past experience » (Elsaesser et Hagener, 2010, p. 126). En effet, comme précisé plus tôt, les œuvres étudiées sont le résultat de négociations, ou plus précisément de tensions entre ce qui est montré, ce qui dépasse l'image, ce qui est suggéré par l'image et l'image qui surgit chez la personne spectatrice par un processus immanent à la mémoire. C'est l'idée d'image actuelle et virtuelle développée précédemment, ou encore de *recollection-image* ou d'image-souvenir. En outre, l'image qui surgit chez le spectateur est également à prendre en compte à travers la notion de cinéma haptique ou images haptiques (Marks, 2000). Par conséquent, je prends également en compte mon implication dans la construction de sens dans les œuvres étudiées et cela en maintenant une certaine réflexivité sur mon regard en tant qu'analyste mais aussi en tant que personne visionnant les films. Pour ce faire, à chaque visionnement, je prends note dans l'ordre chronologique du film de ce qui ressort du traitement de l'image et du son, des récits racontés, mon impression face aux œuvres et ce qu'elles m'évoquent de mon récit personnel. L'idée est de dresser une analyse affichant plusieurs couches de compréhension du film. D'un côté, comment chaque film voit, sent et ressent par le biais des mouvements de caméra, du rythme du montage, des sons, des silences, des présences et des absences à l'image. D'un autre côté, dans une dimension plus réflexive, il s'agit d'impliquer dans mon analyse mes ressentis lors du visionnement des films. Dans une optique d'analyse phénoménologique, je suis la même démarche pour mes analyses filmiques de division de mes notes écrites en unités de significations.

Enfin, l'analyse des œuvres vise à mettre en évidence des thématiques traversant les deux films, celles-ci pouvant s'inscrire dans un répertoire d'images et de pratiques communes à un cinéma diasporique de remploi. Si la comparaison avec d'autres œuvres ne constitue pas le centre de notre analyse, il est nécessaire de situer le geste de création d'El-Omari et Soualem dans une histoire plus large des pratiques documentaires mobilisant des archives. Nous avons d'ailleurs tenté plus tôt d'établir un cadrage esthétique non exhaustif des deux œuvres étudiées (voir chapitre 2). Sans établir une comparaison approfondie avec les œuvres citées, leur évocation permet de rappeler que certains procédés analysés dans ce mémoire, tels que le recours à l'archive, la fragmentation, l'esthétique du remploi (Blümlinger, 2013), le travail de montage ou encore le regard critique porté

sur les images d'archive dans un contexte colonial, relèvent de gestes cinématographiques déjà largement étudiés. L'enjeu n'est donc pas de présenter les procédés employés par Soualem et El-Omari comme inédits, mais plutôt d'examiner, dans leurs cas, la manière spécifique dont elles réinvestissent ces outils dans une expérience mémorielle et diasporique intime. Par ailleurs, si le cinéma interculturel produit un langage filmique alternatif, il est nécessaire de nommer, au cours de l'analyse des œuvres, et grâce aux écrits de Marks (2000), les motifs récurrents de ce langage.

4.4 Analyse de contenu

Par ailleurs, comprendre les films c'est aussi s'intéresser à ce que leurs réalisatrices en disent, notamment en consultant des entrevues. En effet, la deuxième source de collecte de données, pour contextualiser la production des œuvres et qui m'a également servi à préparer ma rencontre avec Nada El-Omari, a été les entrevues données par les cinéastes au sujet de leurs œuvres. Il a été question de recenser un maximum d'interventions de différents formats (écrits, vidéos, audios) données par Lina Soualem et Nada El-Omari, il s'agit en grande partie d'entrevues médiatiques, mais aussi d'interventions en festival, le plus souvent réalisées dans le cadre de la promotion de leurs films. Dans le cas de Nada El-Omari, il existe peu d'entrevues sur son travail. Toutefois, elle a un site internet dans lequel elle détaille sa pratique ainsi que le mémoire de recherche-crédation qui accompagne son film *in the jasmine vines*. Pour les entrevues, j'ai choisi de privilégier des formats longs me donnant assez de contenu à extraire. À partir de là, j'ai été en mesure de tirer les spécificités des processus de création de chaque cinéaste en identifiant des approches à leurs œuvres qui reviennent dans leurs interventions. Mises en relation avec les données de l'analyse filmique, j'ai trouvé cela intéressant de noter les différences et similitudes entre les intentions des réalisatrices explicitées lors de leurs prises de parole et ma perception de leur travail.

Étant donné l'indisponibilité de Lina Soualem pour des raisons personnelles, l'analyse de contenu constitue la forme principale de collecte de données pour *Bye Bye Tibériade*, aux côtés de l'analyse filmique. La première étape de cette collecte a été une recension des interventions déjà données par Soualem. Elle m'a notamment transmis le dossier de presse du film qui contient une de ses entrevues. Outre cet échange sous format texte, j'ai préféré privilégier des contenus vidéos ou audios où il n'y a pas de transcription, de sorte à avoir accès directement à sa parole, comme dans le cas d'une entrevue que j'aurais mené. La cinéaste m'a d'ailleurs suggéré d'écouter les

nombreuses émissions balados auxquelles elle a participé. À partir d'une recherche avec les mots clés suivants : « Bye Bye Tibériade » et / ou « Lina Soualem », j'ai écouté l'intégralité des émissions disponibles sur la plateforme *Spotify*. J'ai d'abord pris des notes lors des écoutes puis j'ai retranscrit les émissions qui étaient les plus pertinentes pour mon sujet, à savoir celles où Lina Soualem parle de son processus de création pour *Bye Bye Tibériade*. Ne me fixant pas de limite en termes de quantité, j'ai choisi de retranscrire autant d'émissions que nécessaire avant d'atteindre une saturation empirique (Glaser & Strauss, 1967), à savoir lorsque de nouvelles transcriptions ne produisent plus d'informations nouvelles qui enrichissent mon analyse et la compréhension de l'objet de recherche. Dans un souci d'efficacité, j'ai par ailleurs utilisé un logiciel d'intelligence artificielle (*Notta AI*) afin de transcrire ces enregistrements. Une fois les transcriptions réalisées, de même que pour le reste des données, j'ai divisé le tout en unités de signification grâce à un codage des verbatims sur *NVivo*. Puis, en fonction de ma problématique et mon cadre théorique, j'ai effectué une sélection des unités qui font le plus écho à ma recherche en vue de la synthèse des résultats avec les autres formes de collecte de données.

4.5 L'entrevue semi-dirigée

Ne souhaitant pas me limiter aux informations collectées à partir du recensement d'entrevues, j'aurais voulu idéalement pouvoir rencontrer Lina Soualem et Nada El-Omari afin de mener des entrevues individuelles et non directives avec elles. Compte tenu de la situation personnelle de Lina Soualem, la seule entrevue que j'ai été en mesure de mener a été celle avec Nada El-Omari, dont je présenterai la méthodologie dans cette partie.

4.5.1 Définition de l'entrevue semi-dirigée et justification de la méthode

Avant de détailler les caractéristiques d'une entrevue semi-dirigée, il est nécessaire de définir dans un premier temps ce qu'on entend par la notion d'entrevue.

[Il s'agit d']une interaction verbale entre des personnes qui s'engagent volontairement dans pareille relation afin de partager un savoir d'expertise, et ce, pour mieux dégager conjointement une compréhension d'un phénomène d'intérêt pour les personnes en présence » (Savoie-Zajc, 2000, p.339).

Ainsi, l'idée est de rencontrer Nada El-Omari afin d'échanger au sujet de son film et de sa démarche artistique. Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse à des thématiques de l'ordre de l'intime

des cinéastes. Par conséquent, l'entrevue avec El-Omari porte en elle une dimension de récit de vie où la source première du discours porté par la cinéaste est son vécu, son ressenti et donc son expérience du monde en tant que sujet. Il est nécessaire dans ce genre d'approche de valoriser la subjectivité de la personne participante et donc de mettre en avant la connaissance située (Haraway, 1988), à savoir un savoir partiel, localisable et propre au point de vue du cinéaste, et le *sentipensar* (Fals Borda cité dans Paniagua Arguedas, 2022), valorisant l'expérience vécue dans la production de savoirs. J'estime alors qu'étudier une œuvre et son processus de création nécessite d'avoir accès à la parole du cinéaste, sans quoi la connaissance produite n'est pas ancrée dans une réalité qui est celle de l'artiste. C'est en ce sens que je pense l'entrevue comme une coconstruction entre le chercheur et les personnes participantes. Elle ne prend ainsi pas la forme d'une simple liste de questions ciblées et des réponses mais bien d'une discussion sur un même niveau de connaissance, les uns apprenant des autres, faisant ainsi émerger des connaissances nouvelles sur le phénomène étudié.

Je choisis à ce titre le format d'entrevue semi-dirigée, pouvant être définie comme

[...] une interaction verbale animée de façon souple par le chercheur. Celui-ci se laissera guider par le rythme et le contenu unique de l'échange dans le but d'aborder, sur un mode qui ressemble à celui de la conversation, les thèmes généraux qu'il souhaite explorer avec le participant à la recherche. Grâce à cette interaction, une compréhension riche du phénomène à l'étude sera construite conjointement avec l'interviewé. (Savoie-Zajc, 2000, p.340).

En d'autres mots, je ne me suis pas limité à une trame stricte guidant le déroulement de l'entrevue. Bien qu'une liste de questions m'ait permis de lancer le dialogue, j'avais pris en compte l'éventualité que les réponses mènent à des aspects jusque-là non envisagés. Si nous avons tendance à penser que les entrevues semi-dirigées peuvent laisser place à un certain laisser-aller et une posture passive du chercheur, elles témoignent au contraire d'une écoute attentive et d'une empathie pour les récits relatés permettant par la suite de synthétiser les informations retenues et de les analyser. Il est donc primordial pendant l'entretien de s'assurer de la bonne compréhension de la perspective de l'interlocuteur, et cela en recevant l'information et en demandant des reformulations dans certains cas. La reformulation permet à la fois d'avoir la certitude de comprendre le discours de son interlocuteur, mais fait également partie des techniques utilisées par la personne menant l'entrevue afin de souligner son écoute. D'autres techniques peuvent être

utilisées comme « le silence attentif ; l'encouragement sans phrases ; le paralangage de compréhension (attitudes, mimiques, ton et regards doivent être convergents en ce qui concerne leur signification de centration sur l'autre et de compréhension de ce qu'il dit ; elles concrétisent l'empathie). » (Mucchielli, 2009).

Le choix de l'entrevue semi-dirigée est notamment en cohérence avec la démarche exploratoire privilégiée dans ce mémoire. Pour cause, similairement à l'errance et la déambulation qui caractérise le processus de création des cinéastes, j'adopte la métaphore du voyageur développée par Kvale (cité dans Savoie-Zajc, 2000, p.340) pour décrire l'entrevue semi-dirigée.

Dans la métaphore du voyageur, par contre, le chercheur s'engage dans une démarche d'exploration au cours de laquelle des conversations seront menées avec les personnes rencontrées. À son retour de voyage, le chercheur aura une ou des histoires à raconter, fruits des conversations qu'il aura eues et des influences auxquelles il aura été soumis pendant son séjour. Le savoir est ici vu comme une construction interpersonnelle, un produit de la rencontre des personnes engagées dans la relation. (Savoie-Zajc, 2000, p.340)

En sommes, l'idée de ce voyage est de mettre en place un environnement propice à un échange honnête et bienveillant permettant d'avoir un accès privilégié à l'intime des cinéastes. Le but étant de comprendre l'univers de Nada El-Omari, sa trajectoire pour réaliser *in the jasmine vines* et les questionnements qui ont émergé au cours de la production de son œuvre. Dans un effort de compréhension de sa pensée, il a été préférable de restreindre les questions posées pour permettre d'approfondir certaines thématiques plus que d'autres. Ainsi, il était admis que pas toutes les questions prévues ne soient posées. Enfin, dans la continuité d'une approche phénoménologique à la recherche :

Organiser une recherche en choisissant l'entrevue semi-dirigée comme mode de collecte de données indique une intention claire de la part du chercheur de se situer dans un paradigme de recherche qui privilégie le sens donné à l'expérience. On y voit le monde comme étant constitué de réalités que chacun des acteurs construit à partir des interactions établies avec ses semblables. (Savoie-Zajc, 2000, p.357)

4.5.2 Préparation de l'entrevue

Pour préparer l'entrevue semi-dirigée, Savoie-Zajc (2000) nous suggère de partir de trois postulats. Premièrement, l'entrevue doit être envisagée comme une narration avec une ligne directrice. Les

thématiques qui y sont abordées doivent être en relation les unes avec les autres, de sorte à former un tout cohérent, une unité de sens. Deuxièmement, il faut valoriser la perspective de la personne participante en partant du principe que ses propos ont du sens, encore plus dans le cas où la personne parle de son vécu. Enfin, le troisième postulat concerne la relativité des propos tenus en entrevues. En effet, tout ce qui est dit en entrevue est valable uniquement pour le moment de l'entrevue, soit prendre en compte le caractère situationnel et conditionnel de la parole livrée.

Par ailleurs, avant de débiter la préparation du contenu de l'entrevue, il faut prendre en compte certains enjeux éthiques et techniques liés à la nature de l'interaction (Savoie-Zajc, 2000). D'un point de vue éthique, il existe un rapport de force non négligeable entre le chercheur et la personne participante. Pour cause, le chercheur initie l'interaction lors du recrutement de la personne participante qui ne détient pas toutes les informations de la recherche, contrairement au chercheur. Par conséquent, il est du devoir du chercheur d'équilibrer cette relation en dévoilant les informations sur la recherche comme l'objet de recherche et la problématique. Le chercheur laisse également le soin à la personne participante de choisir le lieu de l'entrevue ainsi que la date. Enfin, en impliquant la personne participante comme collaboratrice plutôt qu'interlocutrice, la relation de pouvoir peut s'équilibrer car il s'agit d'un travail de collaboration ou de coconstruction de connaissances au sujet d'un phénomène donné. En ce qui concerne l'aspect technique, il faut que le chercheur soit en mesure de prévoir les blocages éventuels, les hésitations ou les silences. Un certain savoir-faire et savoir-être est requis afin de mettre les personnes participantes à l'aise afin qu'elles puissent partager le plus ouvertement possible leurs expériences (Savoie-Zajc, 2000). En somme, plusieurs compétences sont nécessaires pour le bon déroulé d'une entrevue semi-dirigée : des compétences affectives (empathie, écoute active, respect, patience, authenticité), des compétences professionnelles (capacité à structurer l'entrevue, à cibler le phénomène recherché et à gérer le temps) et enfin des compétences techniques (habiletés de communication pour rendre l'échange clair et explicite) (Savoie-Zajc, 2000).

Après avoir pris connaissance de la posture du chercheur en entrevue, vient la planification de la rencontre et la préparation des questions. Pour commencer, la construction de l'entrevue et le choix des personnes participantes doivent se faire en cohérence avec la question de recherche. Dans mon cas, les deux participantes étaient choisies dès le départ, ce qui comportait aussi un risque de ne pas forcément pouvoir les rencontrer toutes les deux, ce qui a fini par arriver car la seule entrevue

réalisée est celle avec Nada El-Omari. La prise de contact avec elles était essentielle, car cela m'a permis de me présenter ainsi que mon objet de recherche dans le but de clarifier mes intentions. Dans le cas de Lina Soualem, le premier contact s'est fait par l'intermédiaire d'une connaissance qui travaille aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal (RIDM), auxquelles avait participé Soualem en 2023 avec *Bye Bye Tibériade* comme film d'ouverture du festival. En effet, cette prise de contact me paraissait plus stratégique en vue d'obtenir une réponse que de me présenter comme une personne étudiante, sans le soutien d'un festival. En l'attente d'une réponse de sa part, après avoir transmis ma demande à la personne travaillant aux RIDM, j'ai tout de même tenté de lui envoyer un message sur ses réseaux sociaux, ainsi qu'à l'adresse courriel de son agence artistique. J'ai finalement reçu une réponse qui m'a été transmise par l'intermédiaire des RIDM dans laquelle elle m'informait de son indisponibilité, m'a transmis le dossier de presse du film et m'a renvoyé aux émissions balados auxquelles elle avait participé.

En ce qui concerne les premiers contacts avec Nada El-Omari, je l'avais déjà contacté début 2024 à l'occasion d'un article que je rédigeais au sujet de son film. J'ai donc pensé à lui envoyer une invitation à une entrevue en réponse aux précédents courriels échangés. J'ai obtenu une réponse assez rapidement. Voici l'invitation envoyée :

Dear Nada,

I hope you're doing well. We briefly connected about a year ago when I reached out to watch *in the jasmine vines* for an article I was hoping to write. Although that article never came to be, your film stayed with me and I'm now reaching out again as part of my Master's research. I'd love to tell you more and invite you into a conversation, if you're open to it.

I'm currently pursuing a Master's in Communication (with a focus on cinema and moving images) at UQAM. My thesis explores how documentary filmmakers engage with family archives in a poetic and embodied way, especially how they work with these intergenerational images throughout their creative process. I'm particularly interested in how women filmmakers reclaim family history through these images from a feminist and decolonial perspective.

Your film is one of two Palestinian works I'm focusing on in this project. I'd love to invite you to take part in a research interview. The conversation would last up to one hour and could take place on Zoom, or in person if you're in Montreal.

If you're open to participating, just let me know and I'll send over a short info and consent form before the interview. You'll be able to look it over, ask me anything, and sign it online if everything feels good to you.

Of course, there's no pressure, you're free to decline or change your mind at any point. And if you ever decide to step back, I'll simply delete anything you've shared. This project has been approved by UQAM's ethics board for student research involving human participants.

Thanks so much for considering this, I really appreciate your time and attention.

Kind regards,

Cette première présentation de mes intentions de recherche a été essentielle et a permis à la cinéaste de me relancer en réponse à ce courriel avec d'autres questions sur la forme que prendrait sa participation. J'ai pu clarifier les détails qui suscitaient des questionnements avant de lui laisser le soin de choisir la date et le lieu de la rencontre. L'entrevue s'est déroulée dans un endroit calme, à savoir une salle de l'UQAM et j'avais prévenu la cinéaste que l'entrevue durerait 1h. Pour l'enregistrement de l'échange, j'ai pu emprunter au comptoir de prêt audiovisuel deux micros-cravates pour l'enregistrement de l'interaction.

La préparation des questions a été la partie la plus laborieuse dans la planification de l'entrevue. J'ai d'abord visionné une nouvelle fois *in the jasmine vines* et lu le mémoire de recherche-crédation qui l'accompagne. Il était essentiel pour moi d'écrire les questions à partir du travail des cinéastes et non à partir de mes lectures théoriques. J'ai pensé la trame de questions afin qu'elle puisse s'adapter aux deux cinéastes étudiées, tout en me laissant la liberté de divaguer dans le cas où la discussion ouvre sur de nouvelles voies que je n'avais pas envisagées. En effet, bien qu'à ce stade, il était confirmé que seule une entrevue serait réalisée, je souhaitais poser des questions générales s'adaptant aux deux films afin de relever les similitudes et les divergences dans les trajectoires des deux cinéastes. J'ai également fait le choix de ne pas transmettre la liste des questions à Nada El-Omari avec son accord, afin que les réponses soient les plus spontanées et authentiques possibles. Enfin, j'ai transmis environ une semaine avant l'entrevue un formulaire de consentement afin de respecter les normes de certification éthique.

4.5.3 La conduite de l'entrevue

Pour cette partie, je m'inspire des conseils donnés par Savoie-Zajc (2000). Lors de l'entrevue, j'avais à disposition la trame avec ma présentation ainsi que la liste de questions (voir Annexe B). Il s'agissait en grande partie de notes qui servaient de support à ma réflexion et non de phrases écrites que je lisais. L'ouverture de l'entrevue était réfléchie comme une façon de briser la glace et cela s'est fait très naturellement. Après cela, j'ai rappelé à la cinéaste la confidentialité des propos qu'elle me partagera lors de l'entrevue ainsi que les mesures prises pour assurer cela. J'ai également demandé son accord avant de lancer l'enregistrement audio.

Comme précisé plus tôt, durant le déroulé de l'entrevue, la trame me servait d'aide-mémoire assez souple s'adaptant aux réponses d'El-Omari. J'ai fait le choix de ne pas prendre en notes ses réponses afin de me concentrer sur ma présence et mon écoute lors de l'interaction, d'autant plus que celle-ci était enregistrée. J'ai privilégié des questions ouvertes et courtes de sorte à éviter les questions trop longues avec des termes techniques pouvant alourdir l'échange. Je me rendais bien compte que les sujets abordés nécessitaient que mon interlocutrice puisse organiser sa pensée. Par conséquent, j'ai tenté de faciliter son travail de réponse en ciblant au mieux les questions. De plus, une des complexités de l'entrevue en tant que chercheur est de poser des questions claires, ciblées et courtes sans pour autant influencer la réponse de la personne répondante. Je devais me garder d'orienter mes questions selon mes ancrages théoriques. D'un point de vue technique, il m'a été utile de poser des questions de clarification et de préparer des transitions pour la fluidité de l'échange. L'ordre des questions était également réfléchi. En effet, il faut privilégier la méthode de l'entonnoir, avec des questions plus générales au départ et qui se précisent au fur et à mesure de la conversation. Comme en témoigne la trame préparée, dans un premier temps, les questions d'ordre descriptives sont posées, ensuite, les questions de clarifications qui convoque les ressentis de l'interlocutrice, une fois l'atmosphère de vulnérabilité établi, il est possible de poser les questions portant sur l'intime et le vécu (Savoie-Zajc, 2000). La fin de l'entrevue porte plus sur les questions liées au positionnement de l'interlocutrice. La clôture de l'échange est l'occasion de mettre fin à la discussion convenablement après que la personne a partagé ses pensées et ressentis, impliquant qu'elle se mette dans un certain état de vulnérabilité. La clôture permet de faire un bref résumé de ce qui a été dit et de remercier soigneusement la personne pour son temps et sa confiance.

Selon Savoie-Zajc (2000), une « bonne » entrevue répond à quatre attributs : elle est ciblée, elle est fouillée (avec des reformulations et une compréhension approfondie des propos livrés), elle est liée (les transitions sont réussies) et elle est diversifiée (plusieurs thématiques y sont abordées).

4.5.4 Le traitement des données

La première étape après l'entrevue est la transcription. Elle se fait à partir de l'enregistrement et rapidement après que l'entrevue a eu lieu, afin de renseigner l'attitude de la personne participante ainsi que les prises de conscience du chercheur lors de l'entrevue. La transcription se fait mot par mot et il faut prévoir pour une heure d'enregistrement une dizaine de pages de transcription. Ainsi, la transcription d'une heure d'entrevue prend plusieurs heures, dans mon cas, il m'a fallu deux journées complètes afin de tout transcrire.

Après la transcription, j'ai choisi, en cohérence avec mes points d'appui théoriques, de privilégier un examen phénoménologique des données. Dans cette même optique de valorisation de l'expérience subjective des cinéastes et de la présence au monde qui leur est propre, il va de soi d'examiner le témoignage reçu en se laissant instruire par les propos livrés plutôt qu'en y posant une pensée théorique : « L'examen phénoménologique des données, c'est l'écoute initiale attentive des témoignages pour ce qu'ils ont à nous apprendre, avant que nous soyons tentés de les « faire parler » (Paillé et Mucchielli, 2021). L'empathie est centrale dans cette approche qui relève avant tout d'une « décentration impliquée » (Janner-Raimondi, 2019 cité dans Paillé et Mucchielli, 2021) de la personne menant puis analysant l'entrevue.

Sur le plan pratique, Paillé et Mucchielli distinguent trois étapes permettant d'analyser les données d'entretien à partir d'une posture phénoménologique. Dans un premier temps, une lecture et des relectures du contenu des entretiens sont nécessaires en y accordant la même attention que pendant l'entrevue. Il est question ici de restituer la parole des personnes dans le contexte dans laquelle elle a été livrée avec les ressentis qui y ont été véhiculés. Il est possible de commencer à annoter les données en faisant ressortir leurs liens avec la problématique de recherche initiale. Pour cela, je privilégie le codage des verbatims à l'aide du logiciel *NVivo* afin de produire une série de codes et de sous-codes se rapportant aux thématiques abordées dans mon cadre conceptuel. Dans un second temps, il s'agit de produire des transcriptions plus détaillées de ce qui a été avancé par les cinéastes

pendant l'entretien. Le but étant de produire un verbatim de ce qui a été dit en ajoutant des indications sur comment cette parole a été livrée (le ton, le rythme, le contexte ou encore les émotions dans la voix). Enfin, dans un troisième et dernier temps, il est question de rédiger les récits phénoménologiques prenant la forme d'une narration ([voir chapitre 5](#)). L'objectif est de mettre en récit les éléments qui sont ressortis de l'entretien tout en respectant la perspective de l'interlocutrice, il s'agit avant tout de reconstituer sa parole.

En somme, l'examen phénoménologique des données va de la lecture à la reconstitution en passant par l'annotation. En combinant une méthode d'entrevue semi-dirigée, d'analyse de balados et un examen phénoménologique des données, j'ai pu émettre des intuitions au sujet du processus de création des cinéastes qui ont été confirmées ou réfutées à partir de l'analyse des verbatims.

4.6 Question éthique

Sur le plan éthique, ce projet de recherche a été validé par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ) en février 2025. Pour l'entrevue menée avec Nada El-Omari, un formulaire de consentement lui a été livré, avant la date de l'entretien, indiquant en toute transparence l'objet de la recherche et la forme que prendra sa participation à cette dernière. J'ai également tenu lors de l'entrevue à m'assurer que son consentement à participer soit toujours valide, puis à la fin de l'entrevue si elle consentait toujours à ce que les informations livrées soient analysées dans le cadre de ma recherche. Il a également été entendu qu'elle ne tirera aucun avantage lié à sa participation, si ce n'est l'avancement de la recherche universitaire en cinéma et en communication, ainsi que la contribution à une meilleure compréhension de son récit et son œuvre au sein du milieu académique. Il est précisé dans ce formulaire que ses informations personnelles, qui ne constituent pas des données pour ce mémoire, ne seront connues que de moi-même et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. De plus, étant donné que mon sujet de recherche vise deux cinéastes connues publiquement et dont le travail est médiatisé, leurs interventions ne sont pas anonymisées dans mon mémoire. Enfin, Nada El-Omari a donné son accord pour que l'entrevue transcrite soit en totalité ou en partie diffusée dans le mémoire final ainsi que d'autres communications scientifiques (articles, actes de colloque, etc). Il est prévu que l'ensemble des documents sera détruit dix ans après la dernière communication scientifique. En ce qui concerne les verbatims des balados donnés par Lina Soualem, étant donné que ceux-ci sont

disponibles publiquement sur la plateforme *Spotify*, il n'y a pas de conditions de confidentialité à respecter, puisque ces prises de parole sont accessibles à tous·tes, il n'y avait donc pas d'obstacle, à ce niveau-là, à l'utilisation d'un outil d'intelligence artificielle pour transcrire ses paroles.

4.7 Conclusion et justification de la méthodologie

L'articulation de l'analyse du corps du film, de l'analyse de contenu et l'entrevue semi-dirigée avec Nada El-Omari a permis de faire ressortir des thématiques par la confrontation de ces différentes modalités de mise en récit des cinéastes. En effet, pour mener une réflexion pertinente mettant en jeu un champ d'intersubjectivité / d'interobjectivité, il est nécessaire que ces trois pôles respectifs, à savoir la matière composant le film, ma compréhension de leurs œuvres et la parole des cinéastes, entrent en relation afin de tirer des significations nouvelles qui ne seraient pas révélées par l'analyse isolée de l'esthétique du film, de sa narration, de l'intention du cinéaste ou encore de sa réception par une audience. De plus, dans la continuité de mon intérêt pour le geste archéologique qui sous-tend le travail de Lina Soualem et Nada El-Omari, le regard porté sur l'archive a une dimension intime et réflexive indéniable. Ainsi, il est essentiel pour moi de fouiller dans les données afin de comprendre le vécu des cinéastes et comment celui-ci participe à la construction de leurs œuvres, je développerai ainsi dans le prochain chapitre la manière dont leurs récits de vie et leurs créations sont étroitement liés.

CHAPITRE 5

Présentation des résultats

5.1 Présentation du corpus

À l'issue de la période de collecte des données, mon corpus d'analyse se compose d'une entrevue semi-dirigée d'une heure avec Nada El-Omari, de sept balados transcrits (d'une durée d'environ une heure chacun) donnés par Lina Soualem au sujet de *Bye Bye Tibériade*, ainsi que d'analyses filmiques de plusieurs séquences de *Bye Bye Tibériade* et *in the jasmine vines* jugées pertinentes pour mon sujet de recherche. Ce choix découle de la réalité du terrain : étant donné que Lina Soualem était dans l'incapacité de participer à une entrevue, elle m'a suggéré d'écouter les nombreux épisodes de balados auxquels elle a participé. Elle s'est en effet exprimée à plusieurs reprises lors d'entretiens publics approfondis où elle aborde son processus de création, son rapport aux archives et aux récits familiaux racontés dans ses œuvres (son premier film, *Leur Algérie* (2020), portait sur l'exil de ses grands-parents paternels algériens en France). Ainsi, plutôt que de chercher à équilibrer artificiellement la quantité de données recueillies du côté de Nada El-Omari et du côté de Lina Soualem, j'ai préféré envisager cette différence comme une opportunité analytique. D'une part, l'entrevue avec Nada El-Omari offre une prise de parole intime et coconstruite. J'ai pu y aborder avec elle des thématiques plus ciblées concernant sa pratique, telles que la place du sensible et du sensoriel dans son travail. De plus, étant donné *qu'in the jasmine vines* est le résultat d'un travail de recherche-crédation, Nada El-Omari est à la fois théoricienne et praticienne, ce qui a permis l'usage d'un vocabulaire plus théorique lors de notre entrevue. D'autre part, les balados donnés par Lina Soualem prennent la forme d'une prise de parole réitérée, médiatisée et destinée au grand public, donc moins à même de traiter de sa pratique dans un vocabulaire plus théorique. Ces échanges, menés par des personnes animatrices et / ou journalistes, s'inscrivent également dans un contexte médiatique où le film de Soualem est mis en relation avec l'actualité en Palestine depuis octobre 2023. Cela confère une dimension indéniablement politique aux paroles de la cinéaste, là où, lors de l'entrevue avec El-Omari, l'accent était mis sur sa démarche en tant que praticienne. Mis en parallèle, ces deux formats de prise de parole permettent de mettre en lumière les tendances et thématiques récurrentes à travers lesquelles ces deux cinéastes issues de la diaspora palestinienne réfléchissent à leur pratique. L'analyse s'est donc attachée non pas à la quantité d'heures de parole enregistrées pour chaque cinéaste, mais à la pertinence et à la

densité thématique de leurs propos, en privilégiant une approche interprétative mettant en évidence la récurrence de réflexions et motifs similaires dans leurs récits de création.

Dans cette même optique et en croisant les histoires qui m’ont été livrées, les résultats présentés dans ce chapitre seront structurés à partir des thèmes récurrents relevés lors du codage des données réalisé sur *NVivo*. Je propose également dans cette section d’adopter une approche narrative afin de présenter mes résultats en racontant le récit de chaque cinéaste à partir des données recueillies lors de l’entrevue avec Nada El-Omari, son mémoire de recherche-crédation ainsi que les sept balados analysés donnés par Lina Soualem. Étant donné que les œuvres ont déjà été présentées précédemment et que je souhaite me concentrer sur le parcours des cinéastes dans cette partie, je choisis de garder les analyses filmiques pour le prochain chapitre afin d’appuyer mon interprétation des résultats par des exemples visuels de la « mise à l’écran » des notions étudiées. En adoptant une présentation narrative des résultats, cela me permet notamment de respecter la forme de partage de récit dans laquelle se racontent les cinéastes elles-mêmes. De plus, cette démarche me paraît plus intuitive pour les personnes lectrices de ce mémoire dans le but de se familiariser dans un premier temps avec les parcours respectifs de Nada El-Omari et Lina Soualem avant de plonger dans l’interprétation des résultats. Dans une volonté de rendre compte clairement de mon regard et mon positionnement, je souhaite utiliser dans cette partie la première personne afin de souligner que les récits racontés s’ancrent dans une subjectivité qui est mienne et sont relatifs à ma compréhension des propos et œuvres des deux cinéastes. Avant de mettre en récit les résultats, il importe de situer la manière dont j’ai moi-même rencontré le travail des deux cinéastes, soit mes premières interactions avec la matière qui compose mon corpus. Ainsi, chaque partie sera amorcée par une mise en contexte afin de replonger dans ces moments clés de rencontre avec les deux œuvres.

5.2 Lina Soualem et *Bye Bye Tibériade*

5.2.1 Ma rencontre avec la cinéaste et l’œuvre

À mon arrivée à Montréal en octobre 2023, à la recherche d’un lieu d’effervescence, de rencontre et de réflexion autour du cinéma documentaire, je découvre une affiche des Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal (RIDM) proche du Parc La Fontaine. Je prends une place pour la soirée d’ouverture en me renseignant que très brièvement sur les films diffusés. C’est

lors de cette soirée, le 15 novembre 2023, que je fais la rencontre de *Bye Bye Tibériade*. Lina Soualem était alors présente lors de cette première à Montréal, elle fait un discours empreint d'émotion compte tenu de l'actualité très vive des crimes commis à Gaza depuis un peu plus d'un mois. Recevant ce discours avec beaucoup de désarroi, de colère mais également d'espoir, je filme son passage sur scène dans une urgence de documenter ce moment, de l'inscrire dans le présent et de saisir l'atmosphère de la salle où le temps était suspendu lors de ces quelques mots livrés avant la projection, je retiens notamment de sa prise de parole ce passage :

Les histoires dans ce film ne sont pas que des histoires de transmission de femme à femme ou de mère à fille, les histoires portées par ces femmes tissent l'histoire d'un peuple nié dans son identité, dépossédé de ses droits, contraint de se réinventer sans cesse. En faisant ce film, je voulais m'inscrire dans le même sillon que les femmes de ma famille, parce que c'est par la parole qu'on survit, c'est en racontant qu'on se délivre, pour conserver les images d'un monde qui se perd, des images qui deviennent la preuve d'une existence déniée.

Ces phrases ont fait naître en moi une réflexion plus vaste sur le pouvoir de se raconter à travers l'archive, une question qui depuis continue de m'habiter. En rentrant chez moi ce soir-là, j'enregistre mes pensées à vif, parmi les mots prononcés : mémoire, famille, transmission intergénérationnelle, place de la parole et surtout peur de l'oubli. Je pensais à mon grand-père et l'absence d'image qu'il m'avait léguée, une absence qui s'accompagne d'un vide, d'une parole lacunaire, un récit à trou que je m'acharne à recomposer. Après avoir vu ce film, je n'avais qu'une seule peur qui m'obsédait, la peur d'oublier les récits qui pourtant me hantaient. J'entreprends alors une démarche pour comprendre le parcours de Soualem et saisir toutes les nuances des vécus qu'elle tente de raconter. Je débute alors mon exploration en revoyant le film d'abord, puis en lisant et consultant la documentation à son sujet. À vrai dire, mon terrain de recherche commence véritablement à ce moment précis.

5.2.2 Récit de Lina Soualem

La prochaine partie présentera les résultats issus de l'analyse qualitative des transcriptions de sept épisodes de balados donnés par Soualem à la fois en anglais et en français. Un tableau récapitulatif des caractéristiques de ces différentes prises de parole se trouve ci-dessous.

Tableau 1 Descriptif des épisodes de balados analysés

Nom du balado	Date	Durée	Personnes présentes	Résumé de l'épisode	Lien
Na3na3 #18 : Briser le silence, avec Lina Soualem	16/02/2022	31:47:00	Animatrice (Nadia) et Lina Soualem	L'urgence de capturer la mémoire, d'écrire nos histoires et d'inscrire nos récits de vie dans la grande Histoire, c'est ce qu'a réalisé avec brio Lina Soualem. Dans son premier long métrage, <i>Leur Algérie</i> , sorti en octobre dernier, elle met en lumière l'histoire de Aïcha et Mabrouk Soualem, ses grands-parents paternels, et vient raconter l'histoire de toute une génération d'immigré-e-s algérien-ne-s venu-e-s en France pour, enfin, briser le silence.	https://open.spotify.com/episode/4pR6tJ9Qmm71nFTFmnsZ177si=D_vZ3faYRXK2qsD_CLAk1Q
Palestinian director Lina Soualem on her Oscar tipped movie, <i>Bye Bye Tiberias</i>	20/12/2023	28:57:00	Animateur et Lina Soualem	This week Murtada interviews Palestinian director Lina Soualem about her Oscar tipped movie, . Soualem traces the history of four generations of Palestinian women in her family by pointing the camera at her mother, actress Hiam Abbas, of Succession fame. In playfully recreating moments from Abbas' life in Palestine, with her sisters, mother and grandmother, Soualem pays tribute to the women in her family while creating a record of the political and cultural issues of her lifetime. The conversation touches on the warm reaction the film has been receiving in festivals while Palestinian people live with the reality of what's happening in Gaza.	https://open.spotify.com/episode/474n9PkmmMR4KSOsoPjiaR7si=BSJevyISROCVH0qGdG5i4tQ
Lina Soualem, celle qui filmaït les douleurs de l'exil	18/02/2024	33:37:00	Animatrice (Agathe Le Taillandier) et Lina Soualem	Plonger dans le passé pour trouver sa place dans le présent, c'est la quête qui met Lina Soualem en mouvement. Dans ses documentaires, <i>Leur Algérie</i> et <i>Bye bye Tiberiade</i> , elle raconte sa famille traversée par l'exil depuis l'Algérie et la Palestine, afin de déjouer le silence né de la violence du déracinement et l'invisibilisation de ces parcours, en redonnant à des individus historiquement déshumanisés toute leur complexité. Riche de ses identités multiples, la réalisatrice est toutefois habitée par la peur de l'effacement. Comme son père, "venant d'une histoire à trous", elle est obsédée par la transmission; comme sa mère, elle a approisé la naissance d'un désir artistique et la manière de l'assumer face au monde. Pépites est un podcast d'interviews culturelles de Louie Media présenté par Agathe Le Taillandier et Sébastien Thème. Cet épisode a été tourné et monté par Agathe Le Taillandier. Il a été réalisé et mixé par le studio La Fugitive. La musique est de Michaël Liot. L'illustration est de Marie Guu. Charlotte Pudlowski est à la direction éditoriale. Elsa Berthault est en charge de la production.	https://open.spotify.com/episode/7314r1dLQ03whEg6vMIEC7si=9dZ5548d4d9d4914
#AuPoste - s07#23 - Bye Bye Tiberiade avec Lina Soualem	19/02/2024	01:09:00:00	Animateur et Lina Soualem	Brel avait un mot. Aller voir. Il faut aller voir. Cette maxime, Hiam Abbas aurait pu la faire sienne. Il y a 30 ans, l'immense actrice a quitté son village palestinien pour l'Europe, et son cinéma, puis les Etats-Unis, et leur folie. Avec sa fille Lina Soualem, réalisatrice (son « <i>Leur Algérie</i> », il y a trois ans, fut un bijou d'humanité et de drôlerie), Hiam Abbas retourne sur les traces des lieux disparus et des mémoires dispersées de quatre générations de femmes palestiniennes.	https://open.spotify.com/episode/7Df7Ck93rzQZgxTzuYm7si=3NE3vmtcQ-2JHngH7VP_Q
Le cinéma, de mère en fille - avec Lina SOUALEM et Hiam Abbas	30/05/2024	49:13:00	Animateur (Jamal Ouazzani), Lina Soualem et Hiam Abbas	👉 Pour cet épisode spécial de la saison 3 de @jins_podcast, j'ai eu l'immense honneur d'accueillir deux invitées d'exception : Lina Soualem et sa mère Hiam Abbas, pour une conversation intitulée "Le cinéma, de mère en fille". 👉 Lina Soualem, réalisatrice franco-algéro-palestinienne, nous plonge dans l'exploration des racines et des identités avec d'abord son documentaire acclamé "Leur Algérie", puis sont film documentaire qui a fait sensation dans le monde entier "Bye Bye Tiberiade". Sa mère, Hiam Abbas, actrice et réalisatrice renommée, continue de captiver les publics avec des rôles mémorables dans des films comme "Paradise Now", "Les citronniers" et la série à succès "Succession". Ensemble, on va explorer les récits de transmission pour une meilleure représentation des femmes palestiniennes au cinéma 👉👉👉	https://open.spotify.com/episode/3EIM4GMBrzUp8da1U5vM7si=c28a35740595640da
VISION #69 : LINA SOUALEM - L'importance de la mémoire	27/11/2024	55:55:00	Animateur (Louis) et Lina Soualem	À travers le medium du documentaire, Lina Soualem raconte avec force les itinéraires poignants de ses proches. Que ce soit dans <i>Leur Algérie</i> où elle suit ses grands-parents pour mieux faire émerger une mémoire qui n'a jamais été écrite. Et puis cette année dans <i>Bye Bye Tiberiade</i> , sur les traces des histoires dispersées de quatre générations de femmes palestiniennes. Je suis hyper fier de vous présenter ce tout premier épisode de Vision(s) lié au cinéma, avec le parcours d'une personne aussi inspirante que Lina Soualem. Bonne écoute.	https://open.spotify.com/episode/3cAjr4Oc5Z0rJiqmatDmm7si=0YD0x4c_Qxa1EpeXvVfw
Lina Soualem on Palestinian Grief and Making Films With and About Family	08/01/2025	32:52:00	Animateur et Lina Soualem	French-Algerian-Palestinian actress and filmmaker Lina Soualem has spent the past few artistically productive years co-writing a TV series ("Ousseikine", 2020) as well as directing the celebrated films "Their Algeria" (2020), about her French-Algerian grandparents and their fraught relationship with their homeland, and "Bye Bye Tiberias" (2023), about her mother, the celebrated Palestinian actress Hiam Abbas, and the women of her family who stayed in their village in the Lower Galilee despite the effects of war, occupation, and erasure. After premiering at the Venice Film Festival and having a successful distribution run around the world, her film was nominated to represent Palestine at the Academy Awards in 2024. But Soualem was at the 77th Locarno Film Festival not primarily as a filmmaker but as a judge: she sat on the jury deciding the Swatch and MUBI First Feature Awards. While she was in Locarno, we took the opportunity to sit down with Soualem on Locarno Meets to speak about how exactly she approached the work of navigating the complex relations of family, displacement, emigration, grief, and – yes – making films.	https://open.spotify.com/episode/0p0kPdkc8bd6rYsiSqsQd7si=7b6f6eb80ae4d6c7

5.2.2.1 Positionnement diasporique

5.2.2.1.1 Filiation et trajectoires migratoires

L'analyse des balados met en évidence un positionnement diasporique central dans la manière dont la cinéaste se définit et raconte son identité. Ses prises de parole affichent une position générationnelle intermédiaire liée à une double filiation, à la fois maternelle et paternelle, ayant vécu des trajectoires migratoires. D'ascendance palestinienne par sa mère et algérienne par son père, Lina Soualem est la première génération du côté maternel à être née en France et la deuxième du côté paternel après son père. Sa mère a donc eu un parcours migratoire de la Palestine vers la France et ses grands-parents paternels de l'Algérie vers la France. Cette configuration familiale est régulièrement mobilisée dans ses discours puisqu'elle a inspiré ses deux films, elle se définit elle-même comme « un mélange de deuxième et troisième génération » (Soualem, 2022).

Ce positionnement diasporique se manifeste de manière récurrente dans les balados au sujet de *Bye Bye Tibériade* à travers des références à l'exil de sa mère, à la transmission intergénérationnelle et aux écarts de vécus entre la cinéaste et sa mère. Les données recueillies montrent que Soualem insiste sur un écart générationnel constitutif de son identité, qu'elle relie à des différences de lieu de naissance, d'époque et de milieu social. Née à Paris, loin du village natal palestinien de sa mère, Deir Hanna, la cinéaste souligne avoir rapidement pris conscience de la différence entre son univers et celui dans lequel sa mère a évolué. Elle avance que cet écart géographique et social s'accompagne de zones d'ombre dans le récit de Hiam Abbass auxquelles elle n'a pas accès.

En fait, du fait de cet écart réel, moi, je ne suis pas née dans le lieu de vie de ma mère, qu'il y a tout un pan de son histoire que je ne connais pas. Même si elle me le raconte, je n'ai jamais pu le cerner tout à fait, parce que ça reste des mots et pas les images (Soualem, 2024a)

5.2.2.1.2 Transmission linguistique et écarts générationnels

Les données révèlent que la transmission de la langue arabe par la mère de la réalisatrice constitue également un marqueur important de cet entre-deux générationnel. Soualem évoque à plusieurs reprises la manière dont a été transmise cette langue maternelle et l'associe à un contexte migratoire précis, elle dit : « [...] moi je suis arrivée à un moment où elle venait d'arriver en France et elle ne

parlait pas français donc forcément, elle avait que l'arabe à me transmettre à ce moment-là. » (Soualem, 2024c).

Un paradoxe apparaît à la lecture des transcriptions : la transmission de cette langue dans un contexte français est à la fois présentée comme constitutive de l'identité de la cinéaste mais aussi une source de questionnements identitaires. Soualem souligne le décalage linguistique entre elle et sa mère, qu'elle associe à une difficulté d'accès à l'univers symbolique de sa mère et l'histoire de son exil. La langue ici n'est pas seulement décrite comme un outil de communication, mais comme vectrice d'un imaginaire et d'un mode de perception du monde. Elle reconnaît que cette transmission linguistique particulière est révélatrice de la distance causée par le parcours migratoire de sa mère.

Je pense que pour moi, c'était une question que je n'osais pas confronter, qui est le fait que je ne maîtrise pas totalement sa langue et elle maîtrise pas totalement la mienne. Et ça, je pense que c'est une déchirure au départ pour les enfants de parents qui viennent d'ailleurs, puisqu'on a toujours l'impression qu'il y a un *gap* entre nous, qu'il y a un écart qu'on n'arrivera jamais à remplir, comme si on y avait des choses de l'imaginaire de ses parents auxquels on n'arriverait pas à accéder (Soualem, 2024a)

Toutefois, la langue arabe reste pour la cinéaste une caractéristique importante de son identité palestinienne et diasporique dans le contexte occidental dans lequel elle évolue. Les données recueillies démontrent qu'elle l'envisage comme une richesse signifiant son altérité et la pluralité de ses identités.

J'ai toujours senti que j'avais de multiples identités, puisque moi, ma mère est palestinienne, elle est née là-bas. Ma première langue avec ma mère, c'était l'arabe, donc forcément, j'avais quand même une langue maternelle qui était autre. (Soualem, 2024a)

5.2.2.1.3 Exil maternel et reconfiguration des liens familiaux

Les résultats montrent que cette distance générationnelle est renforcée par la temporalité de l'exil de sa mère. Au moment de la naissance de la cinéaste, sa mère avait déjà quitté la Palestine depuis plusieurs années et n'y était pas retournée depuis longtemps. L'analyse nous renseigne sur la rupture que constitue cet exil, à la fois dans la trajectoire de sa mère et dans l'inscription familiale de la cinéaste, Soualem née alors dans cette rupture.

Puis ma mère, quand je suis née aussi, n'avait pas vu sa famille depuis un moment. Donc quand elle m'a amenée là-bas, elle est retournée après une longue rupture. Donc c'est vrai que l'arrivée de ce premier enfant a été quelque chose d'assez impactant. (Soualem, 2024c)

Cela nous permet d'avancer que l'exil fait partie d'un héritage familial particulier pour Soualem, marqué par la transmission d'un vécu fragmenté, dont certaines parties sont occultées ou difficilement accessibles, et d'une identité marquée par l'altérité en contexte occidentale, ce qui participe à la construction d'un rapport complexe à l'origine familiale.

5.2.2.2 Familiarité avec l'image et l'archive

Parallèlement à cela, les récits racontés par Lina Soualem mettent en avant un rapport précoce et familial à l'image. La réalisatrice grandie aux côtés de deux parents comédiens, elle baigne alors dans un environnement familial où le cinéma est omniprésent, les deux mondes, familial et cinématographique, apparaissent alors comme intrinsèquement liés.

Cette familiarité est renforcée par la pratique de son père, qui documente régulièrement à l'aide d'un caméscope la vie de famille, notamment les premiers séjours de la cinéaste en Palestine dans les années 1990. Dans ce contexte, la caméra lui apparaît comme un objet presque banal : « So it's as if the camera has always been present in our lives. » (Soualem, 2023b).

Ces films de vacances ne sont pas seulement filmés, ils sont fréquemment visionnés et partagés selon les propos de Soualem. En tant qu'archives familiales, ces images participent à la construction d'une mémoire commune. Elle met également en avant la fonction relationnelle de ces extraits : son père les utilise pour faire le lien entre les deux pans de sa famille, ils permettent l'échange d'un côté et de l'autre de ses filiations, afin de documenter ces deux héritages culturels, algérien et palestinien.

Et d'ailleurs, c'est marrant, mais mon père filmaient tout ça et montrait ces images à ma famille palestinienne, comme pour montrer voici la famille algérienne de vos petits-enfants. Et pareil, quand on était en Palestine, il filmaient là-bas et il montrait les images à la famille algérienne. Donc, ça montre à quel point la mémoire aussi, pour lui, est importante. Mais je pense que c'était inconscient. (Soualem, 2022)

Les données analysées montrent donc que les pratiques de captation et de conservation de ces images apparaissent comme un moyen de transmission dans le foyer familial de Soualem, à la fois au sein de la lignée et entre deux filiations distinctes, reliant les deux environnements familiaux de la cinéaste, l'un algérien et l'autre palestinien. Cela met également en lumière la place centrale de la mémoire qui guide ces pratiques. Nous verrons ainsi dans le prochain chapitre que la captation d'image du quotidien familial comme devoir de mémoire est un geste partagé entre la cinéaste et son père.

5.2.2.3 Le lieu d'origine comme espace de mémoire

Parmi les souvenirs figurant dans ces images, ses premières vacances à Tibériade, dans le village natal de sa mère, Deir Hanna. En effet, un motif récurrent dans les transcriptions codées est le rapport fortement affectif qu'entretient Lina Soualem au lieu d'origine de sa mère, Hiam Abbass. Elle l'associe notamment à ses vacances, à des moments en famille marqués par la proximité, la convivialité et l'insouciance propre à l'enfance. Ces séjours sont associés dans son discours à l'idée d'un lieu d'origine partagé avec sa famille restée en Palestine.

It was always a place of family, and summer, and picnics, and vacation. You know, the souvenirs of childhood is always something that we link to dreams, to naiveness, to a moment when we actually were only surrounded by love [...] And so my souvenirs are really about this big family, being surrounded by my aunts, being surrounded with my cousins, and going to this place, knowing that it is a place that is very important for the family. It's a place of origin. (Soualem, 2025)

Toutefois, ses propos révèlent également une conscience progressive du caractère fragile et menacé de ce lieu. Si dans l'enfance cette terre est associée à la joie et à la sécurité, sa description de ce lieu aujourd'hui est marquée par une tension entre sentiment d'appartenance et peur de la disparition, liée à l'effacement de la présence palestinienne sur cette terre.

But at the same time, we're not totally conscious of the fact that it's a place that we actually don't belong to anymore, but still we feel like we belong because we swim in the lake and we go back. But the family house doesn't exist. There's no Palestinians anymore in Tiberias. So it's kind of a mixed feeling. (Soualem, 2025)

Dans ce contexte, le geste de documentation du père de Soualem est interprété par la cinéaste comme une tentative de marquer une présence sur une terre qui risque de disparaître. Autrement

dit, ces archives contribuent, selon la cinéaste, à inscrire une présence familiale sur une terre au futur incertain, elle affirme « Il cherchait à capturer quelque chose d'une mémoire que peut-être, il sentait, n'allait pas toujours perdurer. » (Soualem, 2022)

5.2.2.4 Le geste documentaire en réponse à une nécessité

5.2.2.4.1 À la recherche d'un dispositif pour raconter l'intime

Bien que dans son foyer familial, le cinéma faisait partie de ses murs, Lina Soualem explique dans les balados s'être d'abord dirigée vers des études d'histoire et de sciences politiques, avec pour idée de travailler dans le journalisme ou la diplomatie culturelle. Elle raconte s'être rendu compte très rapidement qu'elle n'arrivait pas à trouver sa voix dans ces milieux pour se raconter elle-même ainsi que les récits qui l'animaient déjà. Les données analysées nous renseignent sur sa recherche de dispositifs de transmission de son récit et sur la contrainte d'objectivité et de neutralité rencontrée dans de nombreux domaines, alors incompatible avec la nécessité de la cinéaste de subjectiver un récit et d'y inscrire une expérience de l'ordre de l'intime. Cette tension contribue à orienter Soualem vers un médium susceptible d'accueillir une parole située et incarnée.

5.2.2.4.2 Raconter les mémoires familiales à travers le cinéma documentaire

Soualem décrit un tournant lors de son stage de fin d'études en Argentine où elle devient bénévole au Festival International de Cinéma des Droits de l'Homme de Buenos Aires. Elle y découvre le cinéma documentaire et plus précisément le cinéma documentaire palestinien. Il ressort de son récit qu'elle y trouve enfin un moyen de conjuguer récit familial, mémoire historique et sa propre subjectivité. Ce moment charnière lui permet de réaliser qu'il est possible d'articuler des matériaux intimes tels que les films de famille avec des réalités politiques plus larges, et cela dans le but de produire des récits sensibles, capables de susciter une identification émotionnelle chez les personnes spectatrices.

Je me disais en fait on peut raconter nos histoires qui sont chargées politiquement et historiquement, mais librement artistiquement, sous plein de formes, et on peut provoquer des émotions chez le spectateur qui font que ça les rapproche de notre histoire qui semble toujours pour beaucoup de gens trop « complexe » (Soualem, 2024d)

La découverte de films documentaires palestiniens a notamment été déterminante dans la construction de son regard en tant que cinéaste. Ces œuvres font apparaître l'intime familial comme un espace légitime de narration de récits palestiniens. Elle mentionne avoir été inspirée par le ton adopté par le réalisateur palestinien Mahdi Fleifel dans *A World Not Ours* (2012).

[...] il raconte l'histoire de sa famille mais avec un ton hyper comique, hyper décalé, hyper cynique. Je me suis dit mais c'est génial en fait tu peux regarder ces histoires-là et rire et pleurer et comprendre le tragique de ce qu'ils ont vécu politiquement tout en ayant une certaine distance qui permet aussi de replacer les choses dans son contexte, j'ai trouvé ça fascinant et du coup ça a planté quelque chose dans ma tête je me suis dit un jour j'aimerais bien faire quelque chose sur ma famille. (Soualem, 2024d)

Cette approche contribue à faire émerger chez la cinéaste le désir de se tourner vers sa propre histoire familiale, en envisageant le film de famille comme le support d'une transmission mémorielle collective mais située dans sa subjectivité.

5.2.2.5 La famille comme moteur du geste documentaire

Les résultats indiquent que le passage à la réalisation de son premier film documentaire coïncide avec un moment précis dans son récit familial : la séparation de ses grands-parents paternels. Cet événement agit comme un déclencheur dans le parcours de création de Soualem, révélant l'ampleur des silences entourant tant les histoires subjectives des membres de sa famille que le récit migratoire de ses grands-parents de l'Algérie vers la France.

Et c'est vrai que c'est au moment où mes grands-parents se sont séparés, après 62 ans de mariage, au moment où j'ai appris ça, que tout d'un coup ce silence était devenu pour moi impossible à accepter. C'est-à-dire que j'avais besoin de le comprendre, je voulais briser le silence, comprendre pourquoi on m'avait jamais rien raconté. (Soualem, 2022)

Les données montrent que cette prise de conscience fait émerger un besoin de compréhension à travers une mise en récit par l'image, et conduit à la réactivation d'archives familiales à la recherche de ce qui n'est pas révélé par les mots. Elle réalise un premier film sur la séparation de ses grands-parents algériens : *Leur Algérie* (2020). Le geste documentaire constitue alors une réponse à l'absence de récit et comme une tentative de faire sens de récits discontinus et morcelés.

5.2.2.6 *Bye Bye Tibériade* : déplacement du geste vers les archives palestiniennes

Bye Bye Tibériade est pensé par la cinéaste comme la continuité logique de son premier film, en opérant, comme en miroir, un déplacement vers sa lignée maternelle palestinienne. Elle raconte que les premières images de ce second film sont captées dès 2018, parallèlement au tournage de son premier documentaire, avant même qu'elle ne formule clairement son intention de réaliser un second film.

Je pense pas du tout quand je fais *Leur Algérie* que je vais faire un deuxième film puisque déjà j'étais même pas sûr d'arriver à faire un premier film, c'est vraiment quand *Leur Algérie* est sorti que la possibilité de faire un deuxième film est vraiment apparue, même si en réalité pendant que je tournais *Leur Algérie* j'avais déjà commencé à filmer ma grand-mère en Palestine en parallèle. Presque comme un devoir [...] en fait c'était presque inconscient [...] (Soualem, 2024d)

Cette captation précoce apparaît comme un geste intuitif de sauvegarde, de conservation d'une mémoire, motivé par la crainte de la disparition des figures familiales et de leurs récits. Dans ces premiers moments de tournage, elle décide d'emmener sa grand-mère à Tibériade, ce lieu d'origine d'où est issue sa famille.

[...] j'étais allée pour les vacances voir ma grand-mère avec ma mère et j'ai pris la caméra, et j'ai déjà, à ce moment-là, amené ma grand-mère à Tibériade. Comme déjà, dans ce truc-là, il faut la ramener sur les lieux de sa mémoire, il faut à tout prix inscrire sa mémoire dans ces lieux-là, et surtout, il faut à tout prix capturer sa mémoire parce que j'avais peur qu'elle parte sans avoir transmis son histoire, et en fait, je ne savais pas du tout à ce moment-là que ça allait être la dernière fois que j'allais voir ma grand-mère (Soualem, 2024d)

5.2.2.6.1 La Nakba comme point de départ du récit familial

Lina Soualem situe le point de départ de *Bye Bye Tibériade* et du récit de sa famille palestinienne à l'exil de ses arrière-grands-parents de Tibériade lors de la Nakba de 1948. Son travail s'inscrit alors dans une démarche de remonter dans sa lignée afin de questionner l'impact de cet exil sur les générations qui ont suivi. Ce moment historique apparaît alors comme une rupture fondatrice. La cinéaste explique avoir ressenti le besoin de comprendre qui étaient les femmes de sa famille avant l'exil et en quoi l'année de 1948 a bouleversé leurs trajectoires.

Pour mon arrière-grand-mère, c'est pareil, je ne connaissais que son existence à partir de 1948 et de ce déplacement. Et j'ai eu besoin de comprendre quelle jeune fille, femme elle avait été, et pareil pour ma grand-mère, quelle jeune fille et femme elle avait été avant cette année de 1948. Et en quoi cette année-là a transformé et a bouleversé leurs deux destins, et le destin finalement de toutes celles qui ont suivi. (Soualem, 2024a)

À l'issue de l'analyse des balados, il apparaît que l'intérêt de la cinéaste se porte moins sur les faits historiques ou leur enchaînement chronologique que sur le vécu subjectif des femmes de sa famille et leurs ressentis. Elle insiste sur les formes de continuité qui subsistent dans leurs récits malgré la violence de l'exil et qui façonnent une mémoire familiale partagée qui lui a été transmise.

Et en fait c'était une année de destruction, et ce qui me fascinait c'était de voir à quel point, malgré le déplacement, malgré l'exil, malgré la séparation tragique qui a eu entre elles et certains membres de leurs familles que pour certains n'ont jamais revu [...] Mais elles ont réussi malgré tout à transmettre leur histoire, mais surtout à transmettre des valeurs d'amour, de pardon, elles ont réussi en même temps à suivre certains de leurs rêves de femmes et à prendre des décisions qui leur ont permis d'influencer leur propre vie, mais aussi celles des autres autour d'elles. (Soualem, 2024a)

5.2.2.6.2 Des figures féminines gardiennes de la mémoire

La cinéaste adopte consciemment un point de vue genré sur son histoire familiale en choisissant de raconter l'exil et ses conséquences à travers les figures féminines de sa famille, à savoir son arrière-grand-mère, sa grand-mère, sa mère et elle-même. Ayant grandi entourée majoritairement des femmes de sa famille, elle affirme dans les balados que ce choix lui semblait évident. Elle les identifie notamment comme des actrices centrales de la vie familiale, mais également dans la transmission de la mémoire.

En fait, c'était devenu les gardiennes du temps, de la mémoire, c'est celles qui avaient l'histoire, c'est celles qui transmettaient l'histoire, c'est celles qui transmettaient le savoir-faire. Comme moi, j'ai passé beaucoup de temps dans mon enfance, dans le village palestinien de ma mère. J'avais toujours l'impression que j'apprenais des choses, par les femmes de ma famille. (Soualem, 2024d)

5.2.2.6.3 Le récit maternel comme point d'ancrage

Au sein de cette constellation féminine, le récit de sa mère, Hiam Abbass, occupe une place centrale et guide son travail sur *Bye Bye Tibériade*. Soualem le considère comme son principal lien avec l'histoire familiale et la terre palestinienne, ce qui justifie qu'elle construit son film autour du

parcours de sa mère. La cinéaste interroge sa mère sur ce qui a été conservé, transformé ou laissé de côté lors de son départ de Deir Hanna.

J'ai voulu comprendre un peu mieux ce que ma mère avait décidé de me transmettre, ce qu'elle m'avait transmis inconsciemment et ce qu'elle avait décidé aussi de ne pas me transmettre. J'avais besoin de saisir ce qu'elle avait peut-être rejeté aussi en partant, d'essayer de comprendre ce qu'elle a gardé en elle de toutes ses femmes, quand elle a quitté son village et qu'elle a eu ses enfants ailleurs et qu'elle a construit sa vie ailleurs. (Soualem, 2024c)

Le dispositif documentaire implique alors un changement dans l'attitude Hiam Abbass, figure publique et actrice de fiction. Habitée à jouer un rôle et à être devant la caméra, elle s'est retrouvée à devoir laisser sa fille accéder à son récit sans l'artifice d'un personnage. Mère et fille s'engagent alors dans un même travail de reconstitution d'une histoire familiale qui les amène vers un récit qui fait écho à une histoire plus large.

5.2.2.7 Du récit intime à une mémoire partagée

5.2.2.7.1 Du familial au collectif

En explorant les récits des figures familiales l'ayant précédées, Lina Soualem cherche à faire émerger une mémoire qui dépasse le cadre strictement familial. L'analyse des données souligne une volonté d'inscrire ces récits dans un contexte plus large qui est celui de l'histoire de l'exil palestinien. Elle affirme vouloir redonner une place visible aux femmes palestiniennes de sa famille, dont les trajectoires restent largement absentes des récits officiels. Elle insiste dans ses prises de parole sur la portée collective de la transmission de ces récits d'exil et de dépossession.

Je cherche à redonner une place à chacune des femmes de ma famille dans l'histoire de la famille et dans l'histoire. Et à visibiliser les parcours des femmes de ma famille, qui sont des femmes palestiniennes, donc sont des parcours invisibilisés. Déjà parce que femmes et surtout parce que palestiniennes. Et en fait, comme c'est une histoire qui n'est pas officielle, qui n'est pas écrite, leur histoire risque de disparaître sans qu'elle puisse être connue. Et pour moi, leur histoire, ce n'est pas que leur histoire intime, mais c'est aussi l'histoire de gens, d'un collectif, d'un peuple qui est privé de ses droits et est dénié dans son identité. (Soualem, 2024c)

5.2.2.7.2 L'exil : une expérience de l'entre-deux

La notion d'exil constitue ainsi un fil directeur du film. La cinéaste distingue deux types d'exil : celui, forcé, vécu par sa grand-mère et son arrière-grand-mère en 1948, et celui, choisi, de sa mère lorsqu'elle quitte la Palestine pour l'Europe. Malgré la différence d'époque et de contexte, ces deux expériences partagent selon Soualem une même réalité de déchirement et de perte irréversible. L'exil est alors pensé par la cinéaste comme un espace intermédiaire, un entre-deux dans lequel se construit l'identité diasporique, marqué par l'impossibilité du retour à un chez-soi inchangé, elle dit : « je pense que c'est le propre de l'exil [...] Quand on part, on ne revient pas. Mais c'est au-delà de on ne revient pas physiquement, c'est-à-dire que même si on revient physiquement, on ne retrouvera jamais ce qu'on a quitté. » (Soualem, 2022)

5.2.2.7.3 Imaginaire du lieu d'origine et espaces mentaux diasporiques

Cet entre-deux s'accompagne de la construction d'un imaginaire du lieu d'origine, à la fois transmis, fantasmé et réinvesti par la diaspora. Les résultats font donc apparaître une appartenance qui va au-delà de la géographie et de la présence physique sur une terre, elle s'attache à construire un espace mental et sensible où coexistent plusieurs héritages culturels. Le geste documentaire de Soualem s'inscrit également dans cette démarche de construction d'un espace intermédiaire fantasmé, permettant de donner forme à une identité plurielle, constamment tiraillée entre plusieurs lieux et récits.

[...] Nous, on est nés en France, donc notre place, c'est ici. Mais on sait qu'on vient aussi d'ailleurs et qu'on a une forte transmission culturelle d'ailleurs. Et cet ailleurs est fantasmé, et donc on le fantasme aussi dans le présent. Et je trouve que c'est au-delà de la notion d'appartenance identitaire ou géographique à une terre. C'est aussi comment on se crée un espace mental avec tout ce qui nous constitue et comment on se trouve aussi des espaces intermédiaires dans lesquels on peut exister pleinement, dans toute notre complexité [...] (Soualem, 2022)

5.2.2.7.4 Filmer contre la disparition

Enfin, les données recueillies révèlent que le parcours de création de la cinéaste est avant tout motivé par une nécessité, une urgence, un besoin viscéral d'inscrire les récits des membres de sa famille en réponse à une peur de l'oubli et / ou de la disparition.

En tout cas, mes deux films pour l'instant vraiment viennent d'une nécessité. C'est comme si, de toute façon, c'est tellement dur pour moi de faire des films, faut pas croire que c'est un processus agréable. [...] C'est du risque, c'est de l'hypothèse, et si c'était pas viscéral et nécessaire, j'aurais pas réussi. (Soualem, 2024c)

Le recours au cinéma documentaire constitue dès lors un moyen de fixer, de préserver et de transmettre des histoires menacées d'effacement. Cette urgence nous éclaire sur les motivations de Soualem à entamer ce travail mémoriel.

5.2.3 Conclusion du récit de Lina Soualem

En somme, c'est dans cet héritage culturel multiple, un univers imagé fortement présent, par le métier de ses parents, et un contexte diasporique marqué par l'exil de sa mère, Hiam Abbass, que Lina Soualem tente de trouver sa voix pour se raconter. L'exil constitue une rupture structurante dans le récit familial de la cinéaste mais également dans son propre récit. Elle se construit dans un entre-deux spatial, linguistique et culturel qui nourrit un imaginaire de Tibériade, la terre quittée par ses aînées, fortement présent dans son travail.

Se saisir du dispositif documentaire apparaît alors comme une nécessité pour raconter un intime traversé par les vécus de celles qui sont arrivées avant elle et qui façonnent la complexité de son identité. Cet intime, selon la cinéaste, n'est pas contenu dans la sphère familiale et a pour objectif de trouver une résonance auprès d'un public élargi. Ce geste s'inscrit notamment dans une résistance à l'effacement des récits palestiniens en affichant leur présence au grand écran.

5.3 Nada El-Omari et *in the jasmine vines*

5.3.1 Ma rencontre avec la cinéaste et l'œuvre

Quelques mois après avoir visionné *Bye Bye Tibériade* aux RIDM, le cinéma de emploi d'archives familiales me travaillait encore. C'est à l'hiver 2024, à l'occasion d'une présentation d'un corpus de films au cours EDM7108 (Méthodologie et stratégies de recherche en cinéma et images en mouvement) donné par Martin Bonnard et Viva Paci, qu'*in the jasmine vines* a croisé mon chemin. Alors à la recherche de cinéastes adoptant la même démarche que Lina Soualem, je tombe sur le travail de Nada El-Omari sur la plateforme *Tēnk*. Les quelques mots rédigés par la cinéaste Myriam Charles ont suffi à me plonger dans l'univers du film :

in the jasmine vines s'ouvre sur des images du passé. Home movie sur ce qu'on imagine un support VHS. Dès lors, on se retrouve dans l'intime et l'inconnu. Pourtant, on reconnaît certains signes. On imagine une famille, l'amour des siens, de son territoire ou de ce qu'on appelle sa maison. On reconnaît des images ou plutôt on tente de les reconstruire. Il ne s'agit pas de notre vécu et pourtant, il y a quelque chose de familier. La puissance du film de Nada El-Omari est qu'il traverse les frontières (ou les barrières) de l'expérience personnelle. On ressent de manière intime une histoire qui n'est pas la nôtre. Le film se construit tel un collage qui fait honneur à la mémoire. Pour ne pas oublier ces temps précieux. Dans cet équilibre doux et fragile, la réalisatrice nous propose un voyage à travers le temps. Du passé, elle nous envoie un message de courage pour le présent et son futur. Pour sa famille et son pays et par ce fait, s'inscrit dans l'éternité. (Charles, s.d.)

Les termes d'intime, de mémoire, de famille et d'images du passé reviennent dans cette critique et m'ont fait dire que l'œuvre de Nada El-Omari avait sa place dans le corpus à l'étude. Il était indéniable qu'il existait des similitudes au emploi d'archives familiales dans les deux œuvres étudiées, du moins dans l'intention mise derrière ces œuvres, soit représenter un intime familial qui puisse appartenir à une mémoire collective plus grande. De plus, le film de Nada El-Omari a su venir chercher cette même sensation de familiarité ressentie lors du premier visionnement de *Bye Bye Tibériade* quelques mois plus tôt. L'archive familiale me renvoyait à mon propre vécu et celui de ma famille et ravivait une douleur de déplacement et de deuil jusque-là inexprimable. C'est dans ce sens que j'ai présenté lors de mon cours de méthodologie un corpus croisant *Bye Bye Tibériade*, *in the jasmine vines* ainsi deux autres œuvres qui s'éloignent du contexte palestinien.

5.3.2 Contexte de l'entrevue

Comme précisé plus tôt ([voir chapitre 4](#)), j'ai d'abord contacté Nada El-Omari dans le cadre d'un article que j'écrivais sur mon sujet de recherche début 2024, je l'ai alors relancé l'année suivante pour l'inviter à une entrevue. Sa réponse a été rapide et positive, s'en est suivi un échange fluide où elle paraissait très optimiste à l'idée de participer à ma recherche et m'offrir sa parole le temps d'une heure. Dès son arrivée, nous avons commencé à discuter de façon informelle sur mon parcours de maîtrise et sur mes intérêts de recherche, étant elle-même diplômée d'une maîtrise de recherche-crédation à l'université de York à Toronto, elle me partageait son expérience universitaire. L'échange aurait pu se dérouler sur le même ton de façon informelle et amicale, mais j'ai privilégié annoncer formellement le début de l'entrevue afin que des informations pertinentes ne se perdent pas dans notre conversation avant le début de l'enregistrement. Elle m'a donné son consentement

pour enregistrer et j'ai pu me présenter plus en détail et le contexte ci-dessus dans lequel j'ai découvert son travail. J'ai également tenu à rappeler mon ancrage dans la connaissance située (*situated knowledge*) (Haraway, 1988), soulignant ainsi la valeur de l'expérience subjective qu'elle me partage en tant que savoir pour ma recherche. Dans cette même optique, j'ai appuyé ma volonté de penser cette entrevue, et ma recherche plus généralement, comme une coconstruction. Il était nécessaire selon moi de valoriser encore une fois sa parole qui viendrait se greffer au reste de mon mémoire comme un savoir à part entière. Ce mémoire n'aurait pas pu s'écrire sans la parole des cinéastes racontant elles-mêmes leur processus de création. Par ailleurs, le mémoire de recherche-crédation de Nada El-Omari, rédigé en anglais, a été une source secondaire utilisée pour recomposer son récit familial et son parcours de création. Enfin, contrairement aux balados donnés par Lina Soualem, le contenu de l'entrevue avec Nada El-Omari a une portée plus analytique du fait du profil de chercheuse-crédatrice de la cinéaste qui lui confère un recul théorique sur sa pratique.

5.3.3 Récit de Nada El-Omari

5.3.3.1 Une identité diasporique plurielle

Dès le début de notre entrevue, lorsque je lui propose de se présenter et définir son identité, Nada El-Omari choisit de se décrire comme « une cinéaste palestinienne-égyptienne ». Cette définition mobilise exclusivement ses origines familiales sans mention de son ancrage québécois. L'ordre dans lequel ses appartenances sont énoncées constitue un élément de données à part entière et nous renseigne sur son rapport à son identité diasporique. De plus, la lecture de son mémoire met en lumière un rapport complexe à son identité égyptienne et palestinienne en contexte québécois. La cinéaste la qualifie notamment de confuse puisqu'elle la construit non seulement à partir de sa filiation mais surtout en retraçant son parcours migratoire.

As the daughter of two immigrants, my identity has always fluctuated within different realms of confusion. From an Arab to an Egyptian and Palestinian, I was raised in Montreal, Quebec amongst Quebecers on Indigenous land and in a French school whose curriculum was committed to a colonialist perspective. My dialect, a mixture of Egyptian and Palestinian vernaculars, my education, and my upbringing were more than disjointed. (El-Omari, 2021, p.8)

Ces éléments mettent en évidence la manière dont El-Omari nomme explicitement la pluralité de ses appartenances et le caractère mouvant de son identité, qu'elle situe dans un entre-deux (voire

un « entre-quatre ») diasporique, entre l'Égypte, la Palestine, le Québec et, dans une certaine mesure, la France.

5.3.3.2 Tâtonnements et confusion

Cette confusion l'accompagne également dans son rapport à la création. L'analyse du verbatim de l'entrevue, croisée avec la lecture de son mémoire de recherche-crédation, révèle que la cinéaste envisage à la fois son identité et sa démarche comme des espaces d'exploration et de tâtonnement, sans avoir une idée précise de son point d'arrivée ou du format final que prendra son œuvre. La confusion est ainsi nommée comme un élément structurant, à la fois dans son parcours de création et dans son rapport à son identité diasporique, elle me dit : « Je pense que je laisse une place énorme à la confusion dans mon travail et à une confusion qui est importante et qui fait aussi partie de mon identité. »

D'ailleurs ce tâtonnement se manifeste également dans la manière dont la cinéaste me livre l'information au cours de l'entrevue, elle prend son temps pour choisir les mots justes, hésite et reste plutôt vague sur sa pratique, préférant laisser les images et les sons, qu'elle identifie comme la matière de son œuvre, parler d'eux-mêmes. Elle me souhaite d'ailleurs à plusieurs reprises de la chance et du courage pour comprendre ses réponses, « [...] je t'avertis que je réponds très vaguement [...] donc bonne chance ! », comme dans une volonté d'annoncer et d'établir sa confusion pour prévenir mon incompréhension face à ses réponses.

5.3.3.3 Langage visuel diasporique

Par ailleurs, cette incertitude apparaît liée à un questionnement récurrent sur sa « place visuellement ». Les données issues de l'entrevue et de son mémoire mettent en évidence une longue interrogation autour de son langage visuel en tant que cinéaste issue de la diaspora.

Dans son discours, EL-Omari mobilise la notion de langage visuel, et plus précisément de langage visuel palestinien, pour réfléchir à sa pratique, elle m'explique : « [...] en créant *in the jasmine vines*, j'avais plein de questions sur l'idée de notre langage visuel. C'est quoi le langage visuel des Palestiniens ? [...] À quoi ça ressemble un langage visuel de diaspora ? » Elle établit à ce titre un

lien explicite entre sa démarche de création et son identité diasporique, qu'elle présente comme étroitement liées, reconnaissant que les deux s'influencent indéniablement.

5.3.3.3.1 Un cinéma de processus : identité et création comme exploration

Dans cette optique, la cinéaste me présente sa pratique comme une recherche de « nouvelles façons de se raconter ». Autrement dit, il s'agit pour elle de trouver des manières de raconter son identité à travers la matière du film et cela passe par le cinéma de processus. Le terme processus revient souvent dans ses prises de parole tant pour qualifier sa démarche artistique que son rapport à son identité.

Mon processus c'est en fait le cinéma de processus, qui est donc un peu l'idée de traiter le sujet à travers des expérimentations autant physiques qu'émotionnelles que technologiques et de laisser un peu la matière répondre aux questions qui m'occupent.¹

Cette approche lui permet de non seulement laisser la place aux questions qui l'habitent, mais aussi d'y répondre à travers diverses expérimentations. Cette logique se transpose directement à son identité et sa démarche de création qui sont pensées, encore une fois, de manière exploratoire, sans projection vers une forme finale prédéterminée.

5.3.3.3.2 Accepter la confusion

La cinéaste envisage son travail comme une évolution constante où le sens se construit au fil du processus. Cette démarche est notamment décrite par El-Omari comme une façon d'intégrer l'incertitude et la confusion comme des composantes à part entière de son processus créatif : « C'est ce que j'aime, c'est ce qui me fascine tellement dans le cinéma, je m'approche de chaque œuvre avec une confusion immense et j'essaye juste de me répondre ».

¹ Le cinéma de processus est une notion amenée par la cinéaste Nada El-Omari elle-même lors de notre entrevue. Elle apparaît alors, et est mobilisée dans mon analyse, à la suite de mon terrain de recherche.

Dans son mémoire, elle explique que son positionnement diasporique en tant que cinéaste s'accompagne d'un long cheminement, marqué par l'acceptation de la confusion dans sa pratique artistique, confusion qu'elle considère comme constitutive de son identité palestinienne.

I am Palestinian: nothing less than an uproar, but certainly more than I've ever been called. And so this project is my story, in which I'm finally ready never to apologize for the long tale that is my identity. I am Arab, I am confused, I am diaspora and the lands I was raised on and through. (El-Omari, 2021, p.1-2)

5.3.3.3 Hybridité et fragmentation du langage visuel

Cette conception de sa pratique comme processus se traduit par une hybridité explicitement revendiquée par la cinéaste, qu'elle l'associe aussi à la pluralité de son identité. Dans son mémoire, elle utilise le terme d'hybridité pour qualifier les expériences de déplacement propres au vécu palestinien.

It is in this notion of hybridity that I define the displaced. In my own family, according to standardized categories, we are simultaneously considered refugee, stateless, exiled, and diasporic. (El-Omari, 2021, p.5)

Elle qualifie ses œuvres d'hybrides, tant dans leurs formes que dans leurs récits. La fragmentation constitue un principe structurant de ce langage visuel hybride. Elle est notamment visible dans la manière dont El-Omari dépeint la terre palestinienne à travers plusieurs éléments distincts (la mer, la ville, la montagne, la broderie et le désert) fragmentant ainsi le récit de sa terre d'origine plutôt que de le présenter comme un espace unifié et monolithique. La pluralité de son identité se retranscrit donc directement dans son œuvre.

This complexity becomes fragmentation in practice and in the work, as well as experimentation with and within the mediums. The hybridity of the self is transposed not only onto the work, but also the means of creating the work to characterize the experience of dispersion and displacement as an internal facet as well as an external one. (El-Omari, 2021, p.8)

5.3.3.4 Un cinéma de compilation

Cette fragmentation se manifeste également dans la multiplicité des matériaux utilisés. Pour recomposer son récit, El-Omari puise dans plusieurs sources. Elle va piocher à la fois dans des films de famille, des images d'archives tournées en Palestine, des images issues de livres coloniaux

britanniques racontant la Palestine et un imaginaire de cette terre qu'elle construit par les mots et des images d'animation.

[...] j'ai accumulé énormément d'archives de ces lieux différents, en sachant qu'elles allaient être traitées par rapport à ces cinq visions¹ on va dire. [...] c'était un peu un jeu de construction de tout cet imaginaire et comment est-ce que l'imaginaire dialogue avec le réel

Ce travail de construction de son récit de cette terre ne s'appuie pas uniquement sur les réalités contenues dans les images existantes : l'imaginaire de la terre palestinienne, tel qu'il se déploie dans l'œuvre d'El-Omari, relève d'une vision en partie nostalgique de la Palestine, construite à distance, depuis la diaspora.

Il faut être honnête et dire que les personnes en diaspora jouent énormément sur l'élément de nostalgie. Et je pense que c'est hyper difficile de ne pas sombrer dans la nostalgie parce que je pense pas que c'est...je sais pas comment le dire...il faut pas tomber trop dans la nostalgie et dans le romantisme [...] l'image nostalgique est fragmentée elle aussi et n'existe pas.

Afin de construire la présence physique sur cette terre imaginée, ce réel fantasmé, la cinéaste collecte de nombreuses prises de vue et de sons en Palestine réalisées par des personnes sur place, il y a donc également tout un travail d'archivage de ces bribes de terre.

The experienced Palestine is composed of layers of different footage. Gathered collectively the footage spans a fragmented timeline, dating at the most from 2012, except for the family archives dating from the late 1990s. (El-Omari, 2021, p.17).

5.3.3.5 Construire une terre imaginée

Dans un contexte diasporique marqué par la distance physique à la terre d'origine, la construction d'une terre imaginée est nécessaire pour la cinéaste. El-Omari recompose une terre palestinienne à partir de fragments de mémoire, de récits transmis et d'images collectées.

¹ Elle fait référence à ses cinq visions de la terre palestinienne : la mer, la ville, la montagne, la broderie et le désert.

L'analyse du verbatim de l'entrevue et du mémoire de la cinéaste confirme que ce geste répond à un besoin de rendre visible une terre vécue à distance, dont le souvenir se construit davantage par l'imaginaire et le récit que par l'expérience incarnée. Elle m'affirme : « Ma place est éloignée, elle est dans cette espèce d'ambiguïté entre le vrai et le faux et elle a le droit d'être ça ».

Par ailleurs, comme elle l'explique dans son mémoire, la logique fragmentaire que suit son œuvre traduit un va-et-vient constant entre l'expérience vécue et imaginée de cette terre, produisant un collage de pensées et de souvenirs incarnés dans le récit visuel de l'œuvre (El-Omari, 2021, p.14).

5.3.3.6 Sensorialité et cinéma de processus

La cinéaste établit un lien clair entre son positionnement diasporique et l'attrait pour le « senti » dans son travail. Cette attention portée à la sensorialité répond à ses questionnements sur son langage visuel en tant que cinéaste de la diaspora.

Je pense que c'est ma façon d'être honnête [...] je ne pense pas avoir le droit de raconter des histoires qui sont très physiques sur le lieu, mais ma place, c'est d'y raconter ce ressenti incarné qui nous appartient à tous, dépendamment de comment on communique avec elle. Pour moi c'est très dans la sensation et c'est comme ça que ma mémoire reste connectée, c'est vraiment dans le senti.

Dans cette optique, elle expérimente avec la matière, plus précisément la texture, de l'image. La cinéaste dégrade chimiquement certaines pellicules liées aux archives de l'exil de sa famille en Égypte. Elle explique avoir pris conscience, *a posteriori*, que ce geste reflétait son rapport au contenu de ces archives.

Je trouvais qu'il y avait une violence dans notre isolement familial, cette violence que j'ai faite au film c'est un peu une façon d'essayer de forcer la violence que moi je voyais dans une physicalité. En regardant le résultat, c'est à ce moment-là que j'ai compris la violence de ce que je venais de faire. Je pense qu'elle faisait partie de ma vision de ma famille et il fallait qu'elle soit dans l'œuvre.

Elle intègre cette pratique dans sa vision du cinéma de processus qui lui permet de préciser son geste de création et ses intentions au fur et à mesure des expérimentations.

5.3.3.7 La famille comme source du récit

La construction d'un imaginaire des terres palestiniennes apparaît comme nécessaire dans un contexte de diaspora. En effet, la distance physique avec la terre racontée imprime son souvenir de façon très sensorielle dans l'esprit de la cinéaste. Grandir en diaspora, c'est aussi devoir chercher de la documentation pour construire cet imaginaire, une documentation qui est extraite en premier lieu par la cinéaste de son intimité familiale. El-Omari situe le point de départ de son travail dans son récit de famille. Elle écrit dans son mémoire: « such a memoir had to begin at the source: family » (El-Omari, 2021, p.15).

Lors de notre entrevue, elle précise que son récit s'ancre plus particulièrement dans son lien avec son grand-père. L'œuvre se construit comme un dialogue entre les deux, notamment à travers un texte écrit par El-Omari qui lui est adressé tout au long du film, elle me livre : « Je pense que mon plus intime vit dans le texte et c'est ma façon la plus intime de répondre à mon grand-père ». L'œuvre se construit alors comme un dialogue entre elle et son grand-père à travers un voyage dans ses souvenirs imaginés de cette terre d'origine, à partir de sa mémoire et celle de ses ancêtres.

5.3.3.7.1 Lien de la cinéaste à son grand-père

À la recherche de fragments de mémoire, Nada El-Omari mobilise une entrevue réalisée avec son grand-père lorsqu'elle avait onze ans. Elle me dit « [...] c'était un moment tellement honnête entre un homme de quand même 80 ans et une petite fille de 11 ans. C'était la première fois que je l'écoutais, vraiment. ». Elle fait alors appel à cette parole qui guide le film, bien que nous n'ayons pas directement accès à l'enregistrement puisqu'il a été altéré : « À la base, j'allais la mettre telle quelle, et en parlant avec mon père et ma tante, ils m'ont dit qu'il sonne pas comme lui-même. [...] s'il sonne pas comme lui, alors je veux que personne l'entende ». El-Omari souhaite tout de même établir la présence constante de Fawzy El-Omari, son grand-père, tout au long de son œuvre.

En puisant dans l'intimité familiale, la cinéaste met en lumière le fait que les questionnements liés au rapport à la terre palestinienne depuis un contexte d'exil traversent les générations.

The experiences of Palestinian diaspora, identity, belonging and yearning exist across generations and peoples and the displacement and its trauma are transmitted along. (El-Omari, 2021, p.ii)

5.3.3.8 Traitement sonore

Tout comme l'enregistrement de la voix de Fawzy El-Omari, elle dédie un traitement spécifique au son qui révèle son rapport au récit raconté, marqué par la fragmentation des éléments, et à sa vision artistique dans la construction d'un imaginaire des terres palestiniennes. Le cinéaste accorde une attention particulière au son qu'elle traite séparément de l'image.

[...] je traite vraiment le texte, l'image et le son séparément parce que je pense qu'ils méritent chacun cette distance. Pour moi c'est comme une danse, un peu, où chaque élément a le temps de prendre toute la place et ensuite venir s'entremêler. [...] Pour moi c'est des choses qui sont vivantes [...] C'est eux qui vont me guider, c'est un échange, je suis pas maître de ces choses-là et ces choses-là sont là pour répondre aux questions que j'ai.

Ce choix formel nous renseigne non seulement sur la logique fragmentaire également mobilisée dans la démarche même d'El-Omari, mais aussi sur la perception qu'a la cinéaste des différents éléments composant son œuvre, à savoir des matières vivantes.

Le traitement sonore participe également à la construction de l'imaginaire de la terre palestinienne: « The sound treatment was planned around the idea of a gallery hall where sounds interlace, intersect, and accompany as you walk through the piece. » (El-Omari, 2021, p.22).

En conclusion, le résultat *in fine* dans *in the jasmine vines* est la construction d'une présence sur les terres palestiniennes, une présence propre à la cinéaste, puisqu'elle retourne à travers ces images sur la terre de ces ancêtres, une terre imaginée depuis son positionnement diasporique.

This film is a memoir of my personal return, not an explanation or a contextualization of a struggle for the right to exist. Rather it's the assertion that the amalgam that makes my complex identity belongs, gifted by my grandfather and his story and honoured by the generations following his. (El-Omari, 2021, p.ii)

5.3.4 Conclusion du récit de Nada El-Omari

En somme, la cinéaste tente de concilier dans sa démarche son identité marquée par la pluralité de ses héritages culturels et une pratique artistique dont les repères demeurent volontairement incertains. Pour ce faire, elle laisse place à un tâtonnement qui devient une méthode de création à

part entière. Il traduit la confusion qui accompagne son identité diasporique et par extension son geste de création.

Elle affirme ainsi s'être questionnée longtemps sur l'existence d'un langage visuel palestinien, et notamment un langage diasporique palestinien qui donne forme à cette incertitude. Elle précise avoir compris que ce langage se construit en laissant place à la confusion qui caractérise son être-au-monde diasporique. Son cinéma relève ainsi d'une pratique mettant l'accent sur le processus, où l'œuvre se construit au fil des expérimentations et en conserve les traces.

Elle accepte également la fragmentation dans son œuvre qu'elle envisage comme une réponse directe à l'hybridité qui caractérise son identité diasporique. Le fragment constitue à la fois le matériel de départ à partir duquel se construit son œuvre, qui compile une multitude de documents, mais aussi son esthétique finale qui demeure un tout morcelé, fragmenté et traversé par des ruptures et discontinuités.

En privilégiant un cinéma au plus proche de sa subjectivité, El-Omari développe une approche sensible et sensorielle du dispositif qui cherche à traduire l'expérience d'une Palestine vécue depuis la diaspora, nourrie autant par les archives familiales que par l'imaginaire d'un territoire absent.

5.4 Conclusion

Cette présentation des résultats, ou plutôt récit des résultats du fait de sa forme narrative, a permis de retracer le parcours de vie et de création des deux cinéastes étudiées, les deux s'influençant continuellement, « on crée comme on vit », me disait Nada El-Omari. À l'issue de ce chapitre, il est déjà possible de pointer du doigt les premières similitudes dans leurs démarches respectives. Leurs intuitions et questionnements se rejoignent à plusieurs égards, leurs histoires familiales se font également écho. Elles se rejoignent d'ailleurs lorsqu'elles nomment les thématiques récurrentes dans leur cinéma : un cinéma traitant des questions de transmission, de migration, d'exil et de diaspora. Leurs démarches s'ancrent dans une subjectivité diasporique où les archives familiales deviennent des lieux d'exploration laissant place au sensible, à l'incertitude et à la pluralité de leurs identités. Là où Soualem compose à partir des images léguées par son père pour trouver des réponses à ses questions et construire un tout plus ou moins linéaire, El-Omari accepte l'entre-deux de son positionnement et imagine dans sa confusion un univers senti des terres

palestiniennes. C'est pour cela que la prochaine partie permettra d'approfondir là où se croisent leurs deux récits et se construira comme une interprétation par thématique de mes résultats.

CHAPITRE 6

Interprétation des résultats

6.1 Présentation de la méthode d'interprétation

Ce chapitre propose une interprétation approfondie des matériaux recueillis au cours de mon terrain de recherche. Pour rappel, l'analyse de mes résultats s'est organisée en deux temps, dans un premier temps, il s'agissait de visionner les films et de les analyser à partir d'une grille de visionnement explicitée plus tôt ([voir chapitre 4](#)). Dans un second temps, j'ai effectué un travail de codage à l'aide du logiciel *Nvivo* des verbatims des balados de Lina Soualem et de l'entrevue avec Nada El-Omari. Cela m'a permis de noter les thématiques récurrentes dans chaque verbatim individuellement, ce qui correspond à l'attribution d'unités de significations dans l'analyse phénoménologique des données ([voir chapitre 4](#)). Ensuite, une fois toutes les transcriptions codées, les nœuds et tensions qui se retrouvent dans tous les verbatims sont apparus assez facilement, comme des zones de chevauchement entre les parcours des deux cinéastes qui indiquent leurs points communs. Dans un second temps, l'interprétation de ces données s'est construite de façon très visuelle, ma première intuition a été d'imaginer un cheminement, au sens littéral de « chemin », semé de rencontres et de questionnements alimentant les récits de création des cinéastes étudiées. J'ai alors dessiné un schéma retraçant ce parcours en mettant en lien les thématiques ressorties de mon terrain et mes ancrages théoriques. Il s'agissait, comme dans l'approche phénoménologique, d'adopter la méthode de variation libre et imaginaire afin d'associer les données empiriques aux données théoriques. Il m'a paru donc évident que la synthèse de mes résultats prendrait cette même forme visuelle afin de répondre à ma question de recherche de la façon la plus complète possible. Le but étant de cartographier la démarche artistique de deux cinéastes issues de la diaspora palestinienne dans le remploi de films de famille. Il n'est pas non plus question de dresser un schéma linéaire et une chronologie unidirectionnelle de leur parcours, mais plus de mettre en évidence une constellation de motifs traversant et guidant leurs deux processus. L'idée est de retracer à l'issue de ce chapitre un parcours de création réflexif commun aux deux cinéastes où se mêlent processus de conception de leurs œuvres et questionnements intimes, les deux se joignent pour ouvrir la voie à un langage visuel propre aux cinéastes de diaspora palestinienne, comme un prolongement d'un cinéma interculturel (Marks, 2000). Ce chapitre présentera donc d'abord une analyse par thématique de mes données et sera conclu par une synthèse visuelle du parcours de

Lina Soualem et Nada El-Omari, sans pour autant occulter les nuances et différences de contexte dans les deux cas. Par ailleurs, il est essentiel de noter que ma démarche d'analyse est ancrée dans ma subjectivité et ma voix est omniprésente dans mon interprétation des résultats. Je considère que mon cheminement rejoint à plusieurs égards le parcours de création des cinéastes, ainsi ce chapitre se veut réflexif sur mon approche.

6.2 L'intime familial comme point de départ

6.2.1 Le déracinement ou la métaphore de l'arbre

Bye Bye Tibériade s'ouvre sur des archives VHS datant du 18 juillet 1992, on y voit des vacances de la réalisatrice en Palestine. Au son direct, sa mère y décrit les paysages montagneux à l'image et situe le récit du film géographiquement à Tibériade en Palestine, à la frontière entre la Syrie, le Liban et la Jordanie. De la même manière, *in the jasmine vines* donne à voir, dès les premières images, des archives de Nada El-Omari enfant datées du 12 avril 1999, entourée de sa famille dans une maison en Égypte, une première terre d'accueil dans le parcours d'exil de sa famille palestinienne. Les archives familiales semblent être le point d'accès des personnes spectatrices aux récits racontés par les cinéastes. À partir des résultats présentés dans le précédent chapitre ([voir chapitre 5](#)), il semble que les récits familiaux sont également le point de départ des cinéastes dans leur processus de création, du moins leur élan de création est intrinsèquement lié à leur environnement familial. Il est également possible de noter que cet intime est lié à un lieu, qui figure dans les premières images chez Soualem et qui est évoqué en entrevue et dans son mémoire par El-Omari. La terre ici prend une autre dimension, plus qu'un endroit physique, il s'agit d'un lieu familial, un lieu d'appartenance et d'origine, et dans une certaine mesure, un chez-soi. Nada El-Omari, dans son mémoire, écrit explicitement que son œuvre est un portrait de sa relation avec un chez-soi, sous-entendant la terre palestinienne.

“in the jasmine vines” is an experimental film portrait of my relationship to home. Within a discourse between my grandfather Fawzy and myself, the yearning for home becomes a part of the home. (El-Omari, 2021, p.ii)

De la même manière, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Lina Soualem décrit ce lieu comme une « terre d'origine », une terre natale, bien qu'elle ne soit pas née sur ce sol, elle en est issue par sa filiation maternelle. Toutefois, cette terre qu'elles racontent est lointaine, et sa

présence à l'image appartient à l'univers du souvenir, du moins dans les premières séquences d'archives par lesquelles débutent les deux œuvres. Cette distance est révélatrice du récit de famille des cinéastes, un récit marqué par l'exil. En effet, lors de ses prises de parole, Soualem indique que son rapport à la terre palestinienne est marqué par une profonde incertitude quant à l'avenir de ce lieu : « we're not totally conscious of the fact that it's a place that we actually don't belong to anymore » (Soualem, 2025).

En parlant du deuil de l'espace habité, Anouk Sugàr étend sa réflexion sur la perte de la terre d'origine en tant que chez-soi. En s'appuyant sur les propos de Paul Connerton, elle donne comme exemple le cas de la Palestine depuis la première Nakba de 1948 :

Paul Connerton illustre l'idée de perte de la terre-mère lorsqu'il fait mention de la délocalisation forcée du peuple palestinien, à l'époque de l'instauration de l'État d'Israël, en 1948. Les images et récits littéraires qui émergent en réponse à cet événement traumatique évoquent, comme le mentionne Connerton, le déracinement. Elles se manifestent au travers de l'intégration dans la culture populaire, les arts et la littérature, d'énonciations d'arbres arrachés à la terre et expriment ainsi littéralement une amputation physique du lieu de l'origine. Par ce type d'affiliation imagée est alors revendiqué le fait que l'homme est comme l'arbre qui se nourrit de la terre qui l'a vu naître, dans laquelle il est solidement ancré au moyen de ses racines. La terre nourricière dont il est issu est donc par la même occasion le berceau de sa mémoire. Par conséquent, lieu d'appartenance et être trouvent un *locus* particulier qui se fonde sur une mémoire du lieu. (Sugàr, 2020, p.118).

En effet, la métaphore du déracinement pour décrire leur rapport à la terre revient assez souvent dans l'univers de Soualem et El-Omari. Parmi les premières images dans *Bye Bye Tibériade*, Soualem insère des archives VHS d'elle enfant, le 20 août 1994, grimpant à un arbre dans le village natal de sa mère.



Figure 6.1 Lina Soualem enfant dans *Bye Bye Tiberiade* (2023, 00:06:42)

Dans ce plan, Soualem enfant s'accroche aux branches et joue, superposée au son de cet enregistrement, la voix off de la cinéaste adulte racontant l'exil de sa mère de Deir Hanna. Elle explique qu'elle avait déjà quitté son village depuis plus de trente ans au moment de sa naissance, ce qui fait d'elle la première femme palestinienne, de la lignée maternelle de sa famille, à être née en dehors de la Palestine. Par le biais de la voix off énoncée par la cinéaste, le montage associe des images de vacances montrant Soualem enfant jouant dans un arbre, à un récit rétrospectif portant sur l'exil et la rupture généalogique vécue par le départ de la mère de la réalisatrice. Le présent de l'énonciation vient ainsi reconfigurer le passé de l'archive. De plus, l'arbre occupe une place centrale dans la composition du plan. En tant qu'élément visuel récurrent dans les récits d'exil (Sugàr, 2020, p.118), cet arbre enraciné révèle alors paradoxalement le déracinement dans lequel elle a évolué et continue de naviguer, depuis le départ de sa mère trois décennies plus tôt. Ce double exil, à la fois celui de sa mère et celui de ses ancêtres au moment de la Nakba, confère aux images d'archives de cette terre menacée toute leur éphémérité. Dans un contexte où la colonisation en Palestine s'accompagne d'un effacement de la présence palestinienne sur ces terres, le moment capturé apparaît comme la trace de l'existence de ce lieu de joie et de famille. Lina Soualem dira d'ailleurs plus tard en voix off « Derrière ces images de l'enfance, se cache la réalité d'un lieu menacé de disparaître à tout moment » (Soualem, 2023a, 00:08:55). Elle s'attache à ces bribes de souvenir pour reconstruire cette présence sur cette terre, et lorsque ces lieux disparaissent, elle s'attache aux éléments de la terre, comme le lac de Tiberiade dans lequel elle se baigne enfant dans

les premières images du film. Elle s'enracine dans cette nature qui est témoin de leur exil et qui reconnaît leur présence.

En fait, oui, le lac, comme la maison de Tibériade n'existe plus, donc tous ceux à quoi [sic] on aurait pu s'accrocher de nos souvenirs et des images qui existent du passé, on ne peut plus s'y accrocher, le seul élément qui reste vraiment, c'est cette eau, c'est ce lac. Donc tant qu'il est là, ça reste l'ancrage. (Soualem, 2024a)

Dans la continuité de l'analogie de l'arbre, Nada El-Omari me livre lors de notre entrevue que bien qu'elle considère cette terre comme le berceau de sa mémoire, pour reprendre les termes de Sugàr, il s'agit d'une mémoire vivante qui se renouvelle et ne fige pas le passé indéfiniment. Elle préfère alors l'image des graines plutôt que des racines, les graines sont le renouvellement, la renaissance de la présence palestinienne sur ces terres, tandis que les anciennes racines constituent les restes d'un exil ayant emporté avec lui les troncs et branches des arbres qui habitaient ce lieu. Il faut alors raconter l'histoire de ces graines pour établir l'existence de vies sur cette terre dans le moment présent.

Mais il y a toujours une façon de se rapprocher des graines qui sont entrain de grandir au lieu de se rattacher à...je veux dire il faut se rattacher aux anciennes racines mais c'est plus le réel, c'est l'idée d'un retour à quelque chose qui n'existe pas, donc c'est un retour à quoi ? Donc je pense qu'il faut toujours essayer de rechercher ça serait un retour à quoi de véritable, parce que c'est comme ça qu'on se garde en vie je pense.

Elle me parle d'un retour à une terre actuelle, réelle ou imaginée, mais non un retour à un passé fantasmé, plutôt un retour à une terre qui ne disparaît pas mais se réinvente dans la contrainte. Similairement à l'attache que démontre Soualem pour le Lac de Tibériade, la division en cinq éléments dans *in the jasmine vines* révèle un rapport à la terre similaire chez El-Omari. Bien que mouvante, la nature reste un des derniers ancrages immuables face à la menace de disparition qui pèse. Elle explique avoir réfléchi à l'ordre dans lequel elle présentait les différents éléments afin de retracer son souvenir de la terre.

The order was discussed but also deeply felt, as though I was travelling from Yaffa's seashore through the city and into the mountains on the way to the olive groves of the West Bank, pausing in the embroidery that represents each place and, finally, when you drive far enough from the city, arriving in the desert, again, a witnessed witness to the land. (El-Omari, 2021, p.14)

Encore une fois, la nature est témoin de sa présence, « a witnessed witness to the land », elle constitue à la fois la preuve de son existence mais également de son déracinement.

6.2.2 Errance et deuil de l'espace habité

Descendantes d'ancêtres déracinés de leur terre-mère, les deux cinéastes nous donnent à voir des expériences sensorielles du deuil d'une lignée et d'un espace habité, la Palestine. À ce titre, l'errance est omniprésente à la fois dans les films et dans les questionnements guidant leur processus de création. En effet, Lina Soualem associe cette errance au vécu de l'exilé·e.

C'est vraiment cet espace intermédiaire dans lequel nous, on a baigné. [...] Et c'est une vie d'errance. [...] l'exilé ne retrouve plus son chez-soi. Et une vie d'exil, c'est aussi une dérive à long terme qu'on essaye de contrer en se retrouvant des repères, des équilibres. (Soualem, 2022)

Cette dérive à long terme se transpose à leur parcours de création. Dans un premier temps, en se tournant vers l'intime familial comme point de départ de leur processus, elles font face à des traumatismes liés au déplacement forcé de leurs ancêtres. Si l'on avait pu penser que raviver cette douleur de la perte revient à convoquer des récits riches en émotions, il est plus courant que le premier ressenti soit celui d'un vide ou d'une absence. En effet, pour rappeler les ancrages théoriques ([voir chapitre 2](#)), le cinéma interculturel se caractérise par une confrontation en premier lieu à une absence et un silence.

Yet to undertake all this work, which requires the sometimes traumatic interrogation of personal and family memories, only to create an empty space where no history is certain, can be a psychically draining experience. The story suspends in order to contemplate this emptiness, which is narratively thin but emotionally full: it is the product of a process of mourning, a search for loved ones who have vanished and cannot be recalled with any of the means at the artist's disposal. These lost loved ones may be people, places, or even ways of inhabiting the world. (Marks, 2000, p.5)

Comme le nomme Marks, ce vide est surtout narratif, en enclenchant un travail émotionnel intense sur les mémoires intimes, les cinéastes font face le plus souvent à des histoires incomplètes, disparues ou tuées. D'un côté, les lieux de mémoire sont détruits ou inaccessibles (en raison de la circulation contrôlée militairement sur le territoire palestinien). De l'autre côté, les personnes ayant

vécu le deuil originel qu'est la première Nakba ne sont peut-être plus là pour raconter leur vécu et transmettre leur manière de prendre place sur cette terre d'origine avant l'exil.

C'est en ce sens que dans le contexte palestinien, et plus généralement dans un contexte d'exil et d'effacement, le deuil d'un ancêtre est intrinsèquement lié au deuil de la terre, puisque la terre existe par la transmission de la parole des aîné·es, c'est une terre qui est racontée avant d'être vécue, du moins physiquement, elle est d'abord racontée à partir des sensations et des souvenirs. À ce titre, Soualem explique dans son film naviguer dans une histoire faite « de lieux disparus et mémoires dispersées » (Soualem, 2023a, 00:10:57).

Toutefois, ce vide narratif s'accompagne d'une profondeur émotionnelle qui prend place dans les œuvres des cinéastes. Au lieu d'être mises de côté pour leur manque de substance, Marks appuie que ces lacunes narratives doivent au contraire être contemplées et surtout vécues, les cinéastes n'ont pas d'autres choix que d'apprendre de cette absence car les personnes et lieux disparus sont pour la plupart irrécupérables. Ainsi, vivre ce manque fait partie intégrante du processus de deuil et de transmission des mémoires familiales qui se compose en brochant autour et entre ces moments de suspend.

Ce vide se traduit également dans le parcours même de création des cinéastes qui peut se rapporter à une forme d'autoportrait (Bellour, 1988) dans une certaine mesure, bien que les récits racontés ne concernent pas seulement les cinéastes et impliquent leurs familles, le point de départ reste un questionnement personnel sur leur place dans leurs filiations respectives et sur la terre de leurs ancêtres¹. Ainsi, similairement à la trajectoire empruntée par l'autoportraitiste (voir chapitre 1), les cinéastes construisent un récit non linéaire de leur vécu, formant un tout poétique et discontinu. Leurs œuvres s'apparentent plus à une expérience de la perte qu'à un récit de ce deuil.

Pour rappeler les termes de Bellour cités plus tôt ([voir chapitre 2](#)), il explique qu'en partant « d'une question qui témoigne d'une absence à soi, [...] [l'autoportraitiste] passe ainsi sans transition d'un

¹ À noter que Bellour spécifie que l'autoportrait a pour vocation de devenir impersonnel et transformer le singulier en général, nous reviendrons à ce passage de l'un à l'autre plus tard dans l'analyse.

vide à un excès, et ne sait clairement ni où il va ni ce qu'il fait » (Bellour, 1988, p.342). Il est possible de faire le lien entre le paradoxe du vide et de l'excès chez Bellour avec le vide narratif et le trop-plein émotionnel chez Marks. L'absence à soi et l'absence de récit vont également de pair, Sugàr explique dans son ouvrage la désincarnation et la perte de repère qui accompagne l'expérience du deuil. L'espace habité étant dans une certaine mesure une extension de l'être, perdre la maison et la terre-mère revient à se perdre soi-même, ce qui entraîne cette dérive à long terme de l'exilé·e à laquelle fait référence Lina Soualem.

Cette dérive se traduit en l'occurrence par divers tâtonnements, qui ont été présentés en partie dans le chapitre précédent ([voir chapitre 5](#)), dans le parcours des cinéastes. L'incertitude est omniprésente dans leur processus du début à la fin, d'ailleurs le processus n'a pas de fin à proprement parler et se poursuit même après la diffusion du film. L'œuvre est souvent uniquement la capture d'un moment de réflexion mais n'englobe pas toute la réflexivité de la démarche : « l'autoportrait apparaît ainsi comme une totalité sans fin » (Bellour, 1988, p.342). Ainsi, pour Bellour cette dérive prend la forme d'une « déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs » il s'agit d'une errance à travers un « ensemble de lieux dans lesquels passent des images. Les lieux sont permanents, les images provisoires. » (Bellour, 1988, p.342). Ces lieux c'est le Lac de Tibériade pour Lina Soualem et le littoral de Yaffa, les oliviers de Cisjordanie, et le désert que décrit Nada El-Omari. Ainsi, les images de ces lieux, loin d'être éphémères, sont destinées à être ancrées dans la mémoire pour mener à bien le processus de deuil en inscrivant dans le présent le souvenir du lieu.

Cette déambulation à travers ces lieux de mémoire en quête de réponses, fait également écho à la désorientation du « sujet-objet-cinéaste » en réaction à la perte. Dans le cas du deuil de l'espace habité, Sugàr explique que le corps du sujet n'arrive plus à se situer dans l'espace. Même s'il n'est pas question d'une perte de repères spatiaux du corps dans un espace physique, si l'on voit leurs œuvres comme des espaces à habiter, cette désincarnation est visible par leur incertitude face à leur geste de création et leur déambulation à travers des lieux de mémoire.

6.2.3 Cohabiter avec des fantômes

La déambulation ne prend pas seulement place dans le parcours de création des cinéastes mais dans l'œuvre en elle-même et peut être ressentie par les personnes spectatrices. C'est en ce sens que l'expérience du deuil et de l'errance dans le cinéma interculturel est avant tout haptique, elle passe donc par les sens, elle n'est pas narrée mais elle est ressentie. En faisant face aux absences et aux silences, les cinéastes nous donnent à voir une expérience sensorielle de la perte sans pour autant mettre un terme au deuil, c'est un processus continu. Pour cause, pour Derrida, le travail de deuil est impossible, Woods affirme alors que cette impossibilité est rendue visible dans le cinéma haptique en faisant cohabiter les fantômes de l'objet ou sujet disparu avec le récit raconté. Ainsi, les films racontant le deuil incarnent le plus souvent les sensations qui y sont liées (l'absence, le vide, le manque ou encore la peur de l'oubli), sans pour autant arriver au bout du processus de deuil. Les œuvres de Nada El-Omari et Lina Soualem apparaissent alors comme un tout sans fin et sont représentatives du travail de deuil qui n'arrive jamais à terme et l'objet perdu finit par nous hanter.

À ce titre, El-Omari établit la présence de son grand-père décédé dans son œuvre par sa voix et surtout son héritage mémoriel. Bien qu'elle souhaite au départ affirmer sa présence en intégrant à son œuvre, par le travail de montage, sa voix claire extraite de l'enregistrement de leur échange, elle finit par la superposer treize fois la rendant moins reconnaissable et compréhensible mais tout en maintenant sa présence.

I ultimately chose to layer his voice thirteen times into a whirlwind of presence rather than a clear voice because I knew it was unfair to treat his speech and pick and choose what I would share of his journey without him having the ability to collaborate. (El-Omari, 2021, p.20).

Le terme choisi de *whirlwind*, qui peut se traduire par tourbillon ou tornade, nous donne une idée de la présence diffuse qu'elle construit de son grand-père. Elle développe à travers le traitement sonore une omniprésence aérienne de son aîné qui englobe et surplombe l'œuvre du début à la fin. Le décès de son grand-père a d'ailleurs été le point de départ de son processus, elle ouvre son mémoire avec ces mots :

My grandfather's death was a mix of quickness and slow wait. [...] I was rummaging through notebooks, something I do whenever I feel grief coming, and I found a poem my grandfather had asked me to phonetically transcribe when I was eleven¹ [...] This story is the reason this project exists. My grandfather and I didn't spend much time together but the time and effort that we did create a bond based in the stars of Palestine, the sea of Yaffa, and the jasmine branch I promise to look for and after. [...] The day he died, I thought that his heart and jasmine branch had fallen off, but through this process I've come to realize it's still there, moving with the breeze, anchored in the soil, waiting for our shared return. (El-Omari, 2021, p.1)

Ainsi, elle n'envisage pas son départ comme la fin de sa présence dans sa mémoire, il continue à nourrir son récit et à lui fournir un ancrage dans la terre-mère. Encore une fois, le deuil de son grand-père est lié au rapport qu'elle entretient avec la terre palestinienne, le titre *in the jasmine vines* fait d'ailleurs référence à la présence fantomatique de son grand-père à travers l'odeur du jasmin, mais également à l'odeur caractéristique du jardin de la maison familiale.

[...] j'ai une obsession pour le jasmin. Et en fait c'est un lien direct que j'ai avec mon grand-père. Mon grand-père aussi adorait le jasmin, mon père adore le jasmin. C'est un partage qu'on a entre générations, et c'est quelque chose que dès que je sens, on a tous ces odeurs qui nous ramènent quelque part, et moi le jasmin ça me ramène devant mon grand-père, et sur ma terre. Alors que c'est une odeur que j'ai rencontré dans le jardin de mon grand-père en Egypte initialement, mais maintenant c'est vraiment connecté à la Palestine et à plein d'endroits qui marquent ma connexion à la terre là-bas et en Égypte.

De la même manière, Lina Soualem fait coexister les trois générations de femmes l'ayant précédé dans le présent : « it's a way to make all the women of our family immortal and all the places of our memories immortal and exist forever » (Soualem, 2023b). Plus que des fantômes, elles représentent des figures à écouter, la transmission se fait alors par ce qui nous hante.

En effet, même si le point d'entrée dans son récit familial reste sa mère qui lui livre sa parole dans le film, elle s'interroge sur ce qui lui a été légué par les générations avant elle et qu'elle lui lègue à son tour, dernière de cette lignée et première à être née en dehors de la Palestine. Ainsi, pour elle, ce n'est pas seulement une question de transmission du savoir et des vécus de ces femmes, mais

¹ Voir Annexe A

bien de réaffirmer encore une fois la présence fantomatique de leurs vécus tout le long de son œuvre, les faire coexister dans un même espace-temps.

[...] trying to fight against, you know, the scattering of the family and the dispersed memory by collecting everything and allowing us to all exist in the same time and space, which is an imaginary time and space and imaginary territory that the film becomes. (Soualem, 2023b)

En somme, les deux cinéastes ont pour ambition de construire une présente persistante et fantomatique de leurs aïeux dans leurs œuvres. Si Nada El-Omari passe par l'entremise de l'expérimentation sonore et de l'imaginaire sensoriel (avec l'odeur du jasmin), Lina Soualem, de son côté, convoque leurs récits à travers l'image d'archive.

6.3 Documenter par l'archive

6.3.1 De l'obsession du souvenir à l'urgence de documenter

Dans un contexte marqué par l'exil, le deuil et le déracinement, qui s'accompagne d'un risque d'effacement et de disparition, l'archive apparaît comme une nécessité pour se remémorer et inscrire à l'écran les récits de famille des cinéastes. C'est précisément dans cette réalité que se situe notre analyse de la place de l'archive dans les œuvres étudiées. En effet, si l'on pouvait penser que le point de départ des cinéastes est l'image d'archive, j'avance qu'il s'agit plutôt de leur intime familial, l'archive existe dans leur travail en tant qu'outil ou objet de documentation permettant la réactivation de leurs mémoires. Confrontées à des histoires lacunaires, les cinéastes se saisissent de l'archive dans une certaine urgence pour y trouver des réponses. C'est dans cette optique qu'elles collectent les souvenirs sous forme de bribes pour marquer une existence fragmentée sur la terre de leurs ancêtres. Il ressort de leur démarche une obsession du souvenir, El-Omari confirme cela : [...] je pense qu'en tant que peuple on a vraiment une obsession avec le souvenir, avec l'idée des histoires qu'on donne et qu'on lègue ».

Cette obsession pour le souvenir et sa recherche dans divers fragments de récit s'accompagne d'une obsession pour la documentation, à la fois celle que l'on détient déjà comme l'archive et qu'il faut préserver mais aussi un besoin de capturer, d'inscrire et d'écrire le récit par le texte, l'image ou le son. El-Omari fait un lien explicite entre l'obsession du souvenir et l'urgence de documenter :

C'est aussi le fait qu'en diaspora on documente tellement de choses et dans nos cultures je pense qu'il y a une obsession pour la documentation. Et souvent cette documentation disparaît, est volée, détruite ou bien cachée ou oubliée.

À ce titre, Lina Soualem interprète la démarche de son père, qui filme des moments de vie dans les années 1990, comme une façon d'inscrire ces histoires dans la durée, motivé par la peur qu'elles disparaissent, il se saisit de la caméra pour documenter le quotidien de sa famille ainsi que leurs vacances en Palestine.

So I felt that he was also feeling that all these things could disappear. And it's as if the trauma of displacement and disappearance and erasure that is common to all Palestinians was always a fear that was present. And my dad being an Algerian, filming that more impactful because the Algerians also suffered from displacement and erasure. And so I felt like I was so lucky to have these images as a visual heritage. (Soualem, 2023b)

Elle souligne que le fait que ces images aient été filmées par son père n'a rien d'anodin. À travers la caméra, il s'attardait sur le moindre détail, les visages, les femmes de sa famille ou encore les traditions, animé par la peur que tout disparaisse. Cette conscience de la disparition fait écho à son propre traumatisme de l'exil, du déplacement et de la dépossession, du fait de l'histoire coloniale algérienne transmise par ses ancêtres. D'ailleurs, lors de notre entrevue, Nada El-Omari fait un lien assez clair entre les archives palestiniennes et les archives maghrébines, lorsque je lui ai livré que les récits de ma famille marocaine n'étaient inscrits nulle part et que la transmission de ces histoires se faisait oralement de manière lignagère.

Documente tout ce que tu peux ! [...] Ça fait partie de notre culture, c'est aussi que ces choses n'ont jamais eu la place d'être documentées, on a pas d'archive dans nos pays, on en a mais on en a pas beaucoup. Tu sais au Maghreb, la plupart des archives marocaines et algériennes existent seulement en France, ne vous appartiennent même pas.

Ainsi, il est important de noter que cette recherche est tout autant motivée par une peur de la dépossession et de l'effacement que la démarche des cinéastes, ce mémoire étant à ce titre une forme de documentation, il permet de réaffirmer la présence de peuples silencieux par le biais de l'intime familial. Il est question de se raconter pour exister dans le présent, autant pour les cinéastes que pour moi-même. C'est le propre du *sentirpenser* chez Fals Borda, soit une connaissance qui émerge d'un vécu, qui est à la fois réfléchi et ressenti (Fals Borda cité dans Paniagua Arguedas,

2022). En d'autres mots, il s'agit de la production de savoirs situés et ancrés dans une réalité en partie partagée avec les cinéastes, celle de l'effacement et de la dépossession de nos souvenirs et récits.

6.3.2 Un devoir viscéral de mémoire

Les archives filmées par le père de Lina Soualem constituent dès lors un héritage visuel d'une grande valeur. Elle inscrit d'ailleurs sa propre démarche dans la continuité de celle entamée par son père, comme un devoir de mémoire transmis, poursuivant le travail de documentation qu'il avait amorcé.

And also I was perpetuating not only the transmission of the women of my family by going back and filming them again in these places and giving them back their memories, but I was also perpetuating the transmission of my dad (Soualem, 2023b)

La cinéaste appuie encore plus ce devoir de mémoire et de transmission de ces histoires en utilisant des termes comme « nécessité » ou encore « viscéral » pour qualifier sa démarche, elle affirme que ses films s'imposent à elle, c'est une contrainte presque physique, corporelle, à laquelle elle se doit de répondre. : « [...] si c'était pas viscéral et nécessaire, j'aurais pas réussi. » (Soualem, 2024c)

L'utilisation du terme « viscéral » a particulièrement attiré mon attention, lorsqu'on dit d'un besoin qu'il est viscéral, cela sous-entend que ce besoin est organique, qu'il est presque vital puisqu'il a rapport à l'intériorité du corps et à son fonctionnement. Cela m'amène notamment sur la piste de la subjectivité des cinéastes et leur présence au monde en tant que corps à la fois féminins mais aussi non occidentaux et surtout palestiniens. Au-delà d'une transmission de père à fille, ce devoir de mémoire est transmis par le corps, autant dans le cas de son père du fait du vécu de ses ancêtres algériens que chez Soualem à travers le vécu de ses deux parents. C'est une mémoire du corps avant d'être une mémoire comprise par la pensée, la cinéaste parle de « mémoire cellulaire ».

Moi, je suis un peu « drivée » par la peur, malheureusement. Mais en même temps, je pense que c'est la peur de la disparition. Du coup, ça te force à toujours aller de l'avant et continuer. Comme si cette peur de la perte m'a été transmise dans ma mémoire cellulaire. C'est comme si j'avais tout le temps peur, soit de disparaître ou d'être écrasée ou d'être ostracisée. Il y a cette espèce d'angoisse permanente, de ne pas être reconnue, de ne pas être entendue. (Soualem, 2024c)

La cinéaste reconnaît que son être-au-monde existe en dehors du contexte occidental dans lequel elle a majoritairement évolué, et que son corps est marqué par son vécu et celui de ses ancêtres. Elle mobilise cette mémoire cellulaire afin de produire une nouvelle narration de son récit familial. Encore une fois, il s'agit d'une démarche qui est à la fois sentie et pensée (Fals Borda cité dans Paniagua Arguedas, 2022) : en inscrivant le récit de sa famille à l'écran, Lina Soualem répond à un besoin organique de se raconter et raconter le vécu des femmes de la lignée dont elle est issue. Il s'agit à ce titre d'un processus de création incarné, situé et relatif à une présence au monde propre à la cinéaste.

6.3.3 « Les images d'hier se superposent sans cesse à celles d'aujourd'hui »¹

De son côté, Nada El-Omari mobilise sa subjectivité diasporique en n'envisageant pas la mémoire comme un devoir, mais plus comme un outil dont il convient de se saisir pour sortir d'une vision du temps linéaire imposée aux communautés exilées.

Memory is less a duty and rather a tool through which different concepts of time can exist in a nonlinear trajectory, where we can remember in order not to get lost in a stolen, still time, and in waiting. (El-Omari, 2021, p.4)

Il ne s'agit plus d'une obligation morale, ni même d'un besoin viscéral, mais plutôt d'une manière de penser le temps autrement que comme une simple ligne chronologique. Pour rappel, Soualem exprime cela en affirmant qu'elle souhaite faire coexister les récits des femmes de sa famille dans un même espace-temps imaginaire qu'est le film. Par ces mots, les deux cinéastes ouvrent la possibilité d'un temps non linéaire, où passé, présent et futur peuvent se superposer et dialoguer. C'est dans cette perspective que Lina Soualem énonce en voix off dans *Bye Bye Tibériade* « les images d'hier se superposent sans cesse à celles d'aujourd'hui » (Soualem, 2023a, 00:08:39). Cette idée se matérialise à l'écran par un montage alternant des images des vacances de Lina Soualem en Palestine en 1992 (00:09:04), des images de l'arrière-grand-mère de la cinéaste à Deir Hanna (00:09:05) et des images contemporaines de Hiam Abbass (00:11:24). De la même manière, elle monte à la suite des images de la Nakba de 1948 (00:13:25) et des images tournées en 2018 à Deir

¹ Soualem, 2023a, 00:08:39

Hanna de Hiam Abbass avec sa mère (00:16:30). La juxtaposition de ces plans inscrit visuellement la coexistence de temporalités distinctes, faisant du film un espace où les temps se croisent et se répondent.



Figure 6.2 Montage alternant différentes temporalités dans *Bye Bye Tiberiade* (2023)

Cette confusion des temporalités est réaffirmée en lisant les archives d'un temps passé dans le présent pour se projeter autrement dans un avenir palestinien incertain. Se souvenir devient alors une façon de ne pas se figer dans un temps précis et se réappropriier la mémoire à travers une subjectivité diasporique afin de recomposer un récit d'exil malgré les silences et les absences. En acceptant leur être-au-monde marqué (voir chapitre 2), à la fois féminin et diasporique, les cinéastes se détachent des structures sociales construites, telles qu'une vision linéaire du temps, pour reconfigurer leur perception de leurs récits de famille.

6.3.4 Le geste archéologique: « the archive screams and so, we listen »¹

En allant à la recherche des traces d'un temps passé à travers un voyage dans les souvenirs, les cinéastes font advenir le passé dans le présent et déjouent la linéarité du temps qui leur est imposée pour se raconter. Leur travail de documentation débute tout d'abord par la collecte de fragments du passé, parmi lesquels figurent les images d'archive. Cette fouille à travers les strates de mémoire s'apparente, comme nous l'avons vu précédemment, à un geste archéologique. Les cinéastes creusent, déterrent et exhument des fragments de souvenirs afin de les relire à la lumière des connaissances détenues dans le présent. Lina Soualem explique avoir visionné plus de cinquante heures d'archives filmées par son père au tout début de son processus de création pour *Bye Bye Tibériade* (Soualem, 2025)

[...] I have all these archival personal footage from the 90s that I actually always have watched as a kid, you know, as happy memories of the family. And so when I started to think about the film, I rewatched these images, but this time as an adult and as a, you know, with an eye of an adult, with an eye of a young woman trying to find her place between her different identities, her different families. (Soualem, 2023b)

Cette première étape a permis d'appréhender les récits qui lui étaient légués à travers les archives de son enfance. Si ces images étaient initialement associées à des souvenirs heureux d'elle enfant, elle les relit depuis le présent, avec le regard d'une adulte traversée par les questionnements liés à sa place dans son récit familial et son identité diasporique. Cette relecture s'opère alors depuis son point de vue situé de jeune femme palestinienne de diaspora confrontée à la pluralité de ses appartenances. Elle voit alors les archives comme un espace de réflexion, soit une base à partir de laquelle elle commence à articuler passé et présent. Cette fouille est rendue visible dans *Bye Bye Tibériade* dès les premières scènes, on assiste au dépouillement de photographies de famille par Lina Soualem et Hiam Abbass en France. Ces plans, filmés en plongée et plaçant les photographies au centre du cadre, nous situent d'emblée dans cette recherche du souvenir.

¹ El-Omari, 2021, p.15



Figure 6.3 Travail de fouille dans *Bye Bye Tiberiade* (2023, 00:03:32)

La cinéaste débute d'ailleurs son tournage en envisageant les prises de vue contemporaines comme une réponse directe aux questions soulevées par les images d'archive. De souvenirs familiaux, celles-ci deviennent un outil de questionnement au fondement même du film en interrogeant ce qu'il reste de ces récits et leur transmission.

So this was the starting point and then of course I started filming my mother in Paris and then thinking of shooting in contemporary Galilee at the village and in my family's home. But the first month it was really about having conversations and trying to understand exactly what I was looking for and what the archives were telling me and what I wanted to capture of the present so that I could reconnect it to the past to start to try to redraw the line of transmission. (Soualem, 2025)

Elle questionne ainsi la place de sa mère dans ces images, notamment en raison du mal-être qu'elle perçoit dans son regard lors des moments en famille à Deir Hanna. À partir des archives du passé, elle engage alors un dialogue avec sa mère dans le présent.

And so what struck me when I saw these images again was how much the presence of the woman was significant and how much also my mother seemed to belong. And at the same time, I was feeling that she wasn't always at ease. So I started questioning also why she left this place. (Soualem, 2023b)

Dans cette réflexion autour de la transmission, deux principaux types d'archive ressortent des œuvres étudiées : des archives familiales ou films de famille (enregistrements visuels, sonores et photographies) et des documents historiques (archives de la Palestine, dessins dans des livres coloniaux britanniques).

So it's as if I had to go back in the past, come back to the present, go back to the far past because then I started looking for more historical archives from the 30s, from the 40s that I had to look for in different data bases of historical archives like British Pathe, like Gaumont. So it was like a travel in time and at the same time of course I was questioning my mother trying to integrate her own personal story in the stories of these women and in the story of the Palestinian people in general. (Soualem, 2025)

Dans *Bye Bye Tibériade*, les archives historiques cohabitent avec les films de famille pour combler les lacunes narratives. Soualem s'engage dans un travail de documentation à la recherche d'archives historiques palestiniennes venant dire quelque chose ou même compléter son récit familial. Il s'agit, dans une certaine mesure, d'une façon de retrouver de la linéarité dans une histoire morcelée.

De la même manière, Nada El-Omari fouille les archives de sa famille, qu'elle considère comme le berceau de sa mémoire, à la recherche de réponses. Elle matérialise cette quête archivistique par l'ouverture de vieilles boîtes de cassette, nous notons que l'analogie de l'archéologie n'est jamais très loin.

As my uncle rummaged through old boxes for tapes of my cousins and our childhoods, we found three tapes. One documented a time before my father or any of his siblings moved to Canada, in my grandfather's home and the only one I've ever seen him in. The second tape documented the time at the beginning of their collective migration to Montreal, isolated in the winter, three siblings, two spouses and three children. The third tape presented our family within a community of exiled, smiling in the fragmented relocation. (El-Omari, 2021, p.15)

Chaque bande correspond à un moment charnière de l'histoire de l'exil de sa famille. Ce récit apparaît en trois temps : avant, pendant et après leur départ, révélant une forme de réparation après la fracture de l'exil. Ces archives offrent ainsi une fenêtre sur le parcours migratoire de la famille de la cinéaste. À travers son regard, El-Omari recompose cette histoire à partir de ses ressentis et ceux qui lui ont été transmis par le vécu de ses aïeuls. En somme, les deux cinéastes proposent une

relecture subjective de leurs récits familiaux à travers une manipulation des archives, comme un geste de réappropriation leur permettant de poser leur voix sur ces récits.

6.3.5 Recomposer le puzzle par le emploi : un dispositif de perception de l'archive

En effet, le geste archéologique ne s'arrête pas seulement à la fouille mais s'étend également à la réécriture de récits à partir de la documentation trouvée. Détentrices d'une histoire à trou, les cinéastes tentent de recomposer la petite histoire familiale dans la grande histoire de l'exil palestinien. C'est dans cette optique qu'elles se tournent vers l'archive comme trace des souvenirs de cette terre. Cependant, comme nous l'avons vu ([voir chapitre 2](#)), l'archive, elle aussi, est une lacune et ne permet pas de combler ce vide narratif. Elle devient alors un espace à habiter, le point d'accès à un imaginaire plus grand, qui dépasse l'image, qui est ressenti et non montré. Ainsi, ce n'est pas l'archive en elle-même qui révèle de nouvelles significations, mais bien son association avec d'autres images, c'est en ce sens que le cinéma de emploi ou de seconde main constitue un dispositif de perception de l'image d'archive.

Lina Soualem utilise l'image du puzzle pour décrire la manière dont elle emploie l'archive, elle assemble les fragments trouvés pour recréer du lien et faire émerger une nouvelle version de l'histoire familiale

Le puzzle et la forme documentaire se rejoignent. Je parle de puzzle aussi parce que c'est comme ça que j'ai constitué mes films, mais peut-être que si mes sujets avaient été autres, j'aurais pas fait le même genre de film. Mais c'est vrai que pour moi, dans les deux histoires que ce soit *Leur Algérie* ou *Bye Bye Tibériade*, comme je disais, il s'agissait de recoller les morceaux, de recréer des liens, d'aller faire émerger une mémoire enfouie, d'essayer de redonner une forme de linéarité à des histoires complètement morcelées. (Soualem, 2024d)

Elle compare notamment l'utilisation du terme d'« enquête » et de « puzzle » pour qualifier sa démarche. Alors que la notion d'enquête suggère l'existence d'un mystère ou d'un secret à résoudre, alors même que les récits sont là et qu'il s'agit non pas de les élucider, mais de les faire émerger, le puzzle permet d'affirmer que les histoires qu'elle raconte existent déjà mais elles ont été mises sous silence, par les personnes qui les ont vécus et par l'effacement colonial.

Donc pour moi, ce n'est pas enquête dans le sens où je ne suis pas en train d'essayer de résoudre et de passer à autre chose, mais je suis en train d'essayer de compléter pour trouver ma place. Donc c'est presque de la survie pas au sens de vécu, mais de la survie au sens dans une famille, dans une histoire pour exister. (Soualem, 2024d)

En d'autres mots, l'image du puzzle met en évidence le processus d'assemblage et surtout de réappropriation des fragments de son histoire. Il s'agit de reconstituer un récit familial mais aussi diasporique afin de comprendre sa place à la fois dans sa famille et dans l'histoire plus large entre Paris et Deir Hanna. Cette démarche ne relève donc pas d'une résolution mais bien d'un dévoilement par association. Dans une séquence du film, un plan montre Soualem et sa mère devant un mur de l'appartement de Hiam Abbass recouvert de photographies de famille. Les clichés, disposés l'un à côté de l'autre sans ordre chronologique apparent, occupent une place centrale à l'image. Ce dispositif donne à voir les souvenirs associés aux photographies non pas comme des fragments isolés, mais comme des éléments réunis dans un même espace par un récit familial commun. Cette représentation matérielle du travail de collage mené par la cinéaste rend visible ce processus de création parcellaire, propre au travail de mémoire, qui progresse par l'assemblage et la mise en relation de fragments d'archive.



Figure 6.4 Lina Soualem et sa mère, collage des photographies de famille au mur dans *Bye Bye Tiberiade* (2023, 00:11:07)

Plus qu'un simple travail de remploi de divers morceaux de récit, il s'agit d'un travail d'écriture d'un récit alternatif qui naît de la rencontre des documents exhumés. Ces bribes du passé dialoguent pour faire émerger une nouvelle version de ces récits, c'est dans ce sens, encore une fois, que le cinéma de remploi peut se définir comme un dispositif de perception de l'archive. En la confrontant à d'autres images, elle révèle ce qui dépasse sa matérialité, les ressentis qu'elle véhicule sans les contenir dans son image et sa narration.

Par conséquent, le cinéma de remploi permet de mettre en lumière ce qui nous intéresse dans l'image d'archive, à savoir son caractère spectral. Encore une fois, elle n'est pas le processus de remémoration en soi, mais elle en constitue le déclencheur. Le cinéma de remploi guide également ce processus, dans la mesure où l'archive isolée, bien qu'hypomnésique en ce qu'elle conserve la trace du moment, condamne simultanément à l'oubli et à la destruction ce qu'elle ne contient pas. En tant que dispositif de perception fondé sur l'assemblage de divers fragments, le cinéma de remploi dévoile les moments de suspend entre les images et interroge l'articulation des différents événements remémorés par l'archive.

Par exemple, dans le cas de Nada El-Omari, l'assemblage des trois cassettes trouvées chez son oncle, retraçant le parcours migratoire de sa famille, l'amène à s'interroger sur le contenu de la deuxième cassette après avoir visionné les trois à la suite.

Looking at the three of them, the middle tape bothered me. The isolation was so striking, the narrative it came from angered me, which I chose to translate by modifying the physical film. In choosing to reticulate the footage, I wanted to provoke the image. The stories and paths that led us where we were, in this deep isolation, were made of complete coincidences stemming from the consequential choices made by my grandfather. Substantial choices forced by the violence imposed on his body, his story, and his past, present, and future. And so too, the violence that put us in this complete fragmentation, the violence I saw controlling their lives and existence, seemed to need disruption. The parallel I created adapted into the fragment of my thesis where my grandfather's face dissipates and where the fragments first erupt: the archive screams and so, we listen. (El-Omari, 2021, p.15)

Ainsi, plutôt que de laisser les images trouvées intactes, elle décide de retranscrire l'intensité des émotions perçues dans l'image à travers la réticulation de la pellicule avec pour but d'altérer l'image. Dans le cas d'El-Omari, cette pratique consiste à faire bouillir la pellicule afin de modifier

sa texture. Les images apparaissent alors traversées par des fissures qui altèrent leur surface. Elles deviennent plus opaques, les couleurs sont dégradées et les visages des personnes filmées perdent de leur netteté et sont moins reconnaissables. Ce geste de modification de la texture de l'image démontre matériellement comment le remploi ne se limite pas à la réutilisation d'images d'archives, mais bien à leur relecture qui peut aller jusqu'à leur altération. Il est question de reconfigurer les matériaux du passé à travers la subjectivité des cinéastes. Le travail de Nada El-Omari émerge des souvenirs et est transformé par ses expérimentations du dispositif qui transposent la narration de différents espaces et temps, à la fois la violence vécue par sa famille et la violence ressentie par la cinéaste face aux images.

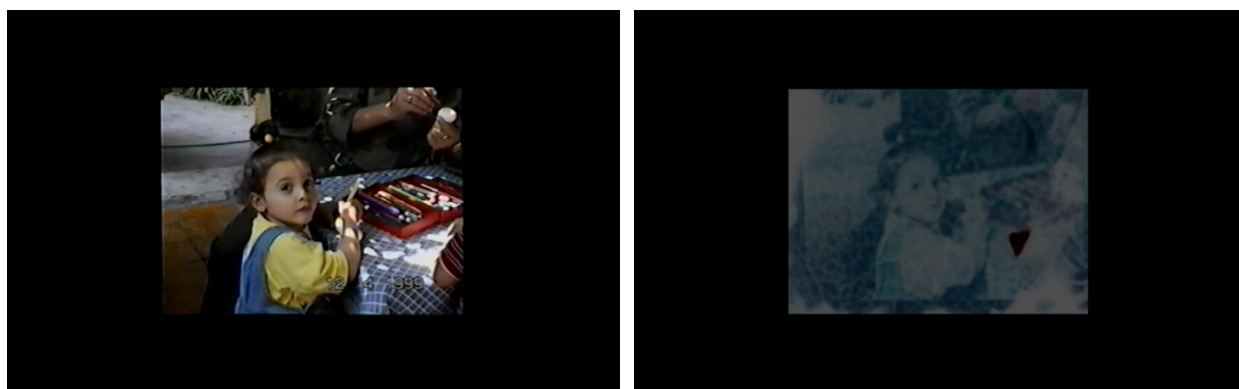


Figure 6.5 Images d'archives de Nada El-Omari enfant avant (00:00:07) et après la réticulation (00:02:02) dans *in the jasmine vines* (2021)

Pour Lina Soualem non plus, l'archive n'est pas envisagée comme une matière figée qui se suffit à elle-même, elle accorde une part importante de son travail à l'écriture de son œuvre à partir des fragments d'archive. La métaphore du puzzle suggère qu'il y a un ensemble de morceaux à collecter, agencer et puis réinterpréter par le montage et l'écriture.

La caméra, pour moi, c'était le meilleur moyen de capturer et transmettre ces histoires-là. Mais c'est pas seulement la caméra, c'est la caméra et l'écriture. C'est-à-dire, capturer ces images et comment tu les ficelles entre elles. Parce qu'avec des mêmes images, tu peux faire des choses très différentes. Donc c'est pour ça que pour moi, c'est au-delà de l'image en soi. C'est la forme documentaire, qui est une manière de construire un récit avec des images. (Soualem, 2024d)

Le montage et l'expérimentation ont alors une place centrale dans le travail des deux cinéastes, ils permettent l'écriture de leur récit à partir de l'archive, il s'agit également d'une manière de poser

leur voix sur ces images du passé, de marquer leurs œuvres de leurs subjectivités et ressentis. Le cinéma de remploi devient alors un espace de relecture du passé, où l'agencement et la confrontation de la matière permettent de retranscrire une expérience intime. Par conséquent, elles développent un langage visuel qui leur est propre car elles peinent à trouver une manière de se raconter face à la puissance des récits conservés par l'archive.

6.4 Des films marqués : aux croisements d'une subjectivité féminine et diasporique

6.4.1 À la recherche d'un langage visuel

Au moment de débiter leur parcours de création, les cinéastes étudiées se retrouvent face à une masse considérable de matériaux, de souvenirs, de vécus transmis, de ressentis personnels, d'archives familiales, de textes et plus encore. En parallèle, elles naviguent dans un espace intime marqué par des questionnements identitaires et une incertitude quant à leur positionnement artistique. Cette confusion initiale n'est pas contenue seulement dans leur esprit, elle détermine également la forme que prennent leurs œuvres. En effet, s'il est déjà complexe de trouver les mots justes pour se raconter et se définir, il est alors compliqué de le faire dans sa démarche artistique. Les cinéastes se retrouvent alors face à une double errance, une double incertitude. D'un côté, comment raconter un déracinement lorsqu'on est né en exil loin de la terre-mère, berceau d'une mémoire familiale ? D'un autre côté, comment se raconter en tant que cinéaste de diaspora en Occident, comment trouver sa voix loin des récits qui nous animent et comment raconter une histoire qui ne répond pas aux mêmes façons de se raconter qu'en Occident ? La réponse qui émerge de cela est souvent de se réinventer pour se raconter différemment, ou plutôt de s'inspirer de ce qui nous est légué pour penser notre approche formelle et esthétique.

Lorsque créer devient une nécessité, le vécu et les ressentis qui y sont liés surplombent l'image. La première approche des œuvres des deux cinéastes n'a pas été une approche esthétique, elles ont d'abord porté en elles des intuitions, des récits et des vécus auxquels elles ne peuvent échapper. C'est d'ailleurs pour cela aussi que cette recherche porte autant sur les parcours de vie des cinéastes les ayant amenés à créer leurs œuvres. À ce titre, l'analyse filmique dans ce chapitre a pour but d'illustrer les propos des cinéastes et la réflexion menée dans ce mémoire ne se limite pas à un regard esthétique sur les œuvres étudiées. Le travail des cinéastes constitue avant tout le reflet d'un long parcours réflexif propre aux cinéastes. Le savoir premier émerge de leur parole. Il est donc

important de cerner l'errance qui définit leur présence au monde afin de saisir les enjeux au cœur de leurs créations.

Tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, lors de notre rencontre, Nada El-Omari me parle longuement de la confusion qui a accompagné sa démarche qu'elle raconte comme un véritable tâtonnement, une recherche hésitante de repères guidant sa pratique.

Je pense que j'ai beaucoup eu de difficultés au début de ma pratique à trouver mon langage visuel, étant donné que c'est ma façon d'exister qui n'est pas linéaire. Et souvent, en Occident, on est quand même très dans le linéaire, en fait on crée comme on vit. Pour moi c'était quelque chose qui était très fragmenté et j'ai eu beaucoup de difficulté avant de juste accepter que mon œuvre va être comme ça, des petits morceaux, des fragments, des choses qui sont confuses et elles ont le droit de l'être.

Elle comprend en créant que son récit ne sera pas linéaire, qu'il est fait de départs et de retours qui ne se solvent jamais définitivement. Nous l'avons vu, l'exil est synonyme d'errance et de déambulation, mais aussi d'expérimentation. Lorsqu'on ne sait pas où on va, on tente de créer de nouveaux chemins dans notre perte de repère. Tous les chemins existent comme des façons de raconter l'errance différemment et ce sont pertinemment ces fragments de narration qui compose la grande histoire de cette errance. El-Omari souligne donc à la fois le caractère fragmentaire de son œuvre mais également comment son œuvre devient elle-même un fragment d'un cinéma de diaspora plus large, qui existe parmi les multiples façons de raconter l'exil palestinien, elle affirme : « il est très clair pour moi maintenant que l'identité palestinienne est très fragmentée et qu'on peut créer une quantité d'histoires sans fin et on a chacun notre place pour raconter cette histoire. »

Pour la cinéaste, sa place est dans un imaginaire réaliste mais inventé, réaliste par sa documentation, et inventé par l'assemblage de cette documentation selon sa subjectivité. Elle finit par accepter ce paradoxe qui devient le fil directeur de sa démarche. *in the jasmine vines* ne se construit donc pas comme une narration classique, mais comme un poème visuel s'appuyant sur les sensations en construisant une présence de ses ancêtres, de la terre palestinienne dans sa pluralité et de la diaspora palestinienne à travers sa voix dans les fragments de texte.

De la même manière, Lina Soualem livre dans un balado avoir éprouvé de la difficulté à lier toutes les composantes de son œuvre, à trouver une linéarité dans un ensemble de mémoires morcelées.

Elle raconte : « Je voyais plein de bouts de choses en me disant mais j'arrive pas à trouver cette linéarité et c'est vraiment arrivé à la toute fin du montage puisque la linéarité est arrivée avec l'écriture de ma voix » (Soualem, 2024d).

Ce manque de linéarité n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler la confusion des temporalités présentée plus tôt, la fragmentation dans le travail des cinéastes met en évidence, tout comme leur conception du temps, la manière dont elles pensent leurs récits et leur place dans ces derniers. Cela a pour effet de conférer à leurs œuvres une certaine esthétique du fragment (Blümlinger, 2013), où le montage agit comme une force créatrice venant remettre du sens à travers ces bribes de passé, dans le cas de *Bye Bye Tibériade*, ou au contraire un outil mettant encore plus en exergue cette fragmentation, comme dans *in the jasmine vines*.

En effet, Nada El-Omari opte pour une narration non linéaire, où le collage par la superposition de divers éléments dans un même plan traduit son positionnement ambigu. Dans la continuité des pratiques féministes de collage évoquées plus tôt ([voir chapitre 2](#)), il est possible d'avancer que la démarche d'El-Omari témoigne d'une subjectivité féminine où la juxtaposition de matériaux devient un outil de résistance et de réappropriation du sens.

Dans cet esprit, les images dans son film rassemblent à la fois du texte, de l'animation, des images d'archive ainsi qu'une construction sonore des lieux racontés. Ce choix d'un tout hétérogène ne relève pas seulement d'un parti pris esthétique, il témoigne d'une façon de faire du cinéma fondé sur l'expérience sensible de l'incertitude et sur un rapport incarné à la matière qui compose le film, qui, mise en relation avec la subjectivité de la cinéaste, devient un moyen de formuler et de travailler les questions qui l'habitent. Pour cause, la cinéaste cherche à rester le plus fidèle possible dans son travail à l'hybridité qui définit son positionnement. Son processus se résume ainsi à laisser la matière répondre à ses questions, faire rencontrer des fragments pour les laisser révéler les réponses qu'ils renferment.

6.4.2 Un cinéma de processus

Les œuvres étudiées se construisent alors comme un processus mouvant, fait d'allers-retours, de tentatives et d'expérimentations, où les cinéastes font l'expérience de leur identité et de la confusion qui l'accompagne à travers leurs œuvres. Comme vu précédemment ([voir chapitre 5](#)),

dès le début de notre échange, Nada El-Omari établit d'emblée que la notion de processus est centrale dans son travail, qu'elle en fait partie intégrante. De la même manière, elle accepte la confusion et l'accueille dans sa création.

Pour rappel, elle me détaille un exemple d'expérimentation réalisée, celle avec la deuxième cassette trouvée chez son oncle du début de l'exil de sa famille en Égypte, qu'elle a traité en réticulation.

[...] cette violence que j'ai faite au film c'est un peu une façon d'essayer de forcer la violence que moi je voyais dans une physicalité. En regardant le résultat, c'est à ce moment-là que j'ai compris la violence de ce que je venais de faire. Je pense qu'elle faisait partie de ma vision de ma famille et il fallait qu'elle soit dans l'œuvre.

Elle souligne justement ne pas avoir eu conscience de son geste et de la violence qu'il porte. Lorsque je lui demande son impression après avoir fait bouillir la bande, elle me répond qu'elle s'est rendu compte qu'après coup de la signification derrière cette expérimentation, et c'est là le propre du cinéma de processus.

De son côté, plutôt que de réaliser des expérimentations avec la matière filmique, Lina Soualem choisit de livrer ses questionnements et sa confusion dans ses mots. Nous l'avons vu, elle débute sa pratique en tant que documentariste dans un empressement, une urgence de réaliser ce qu'elle percevait comme un devoir de mémoire. Pour ses deux films, elle commence toujours par coucher ses idées sur papier. Elle raconte que pour son premier film, *Leur Algérie* (2020), elle écrivait avec ce besoin de se libérer des questions qui l'habitaient. En entamant son second film, elle a alors ressenti la nécessité de s'accrocher au texte, réfléchir aux images d'archive à travers les mots, principalement dans une tentative d'assemblage d'un tout profondément fragmenté.

Une des premières prises de parole de sa mère dans *Bye Bye Tibériade* est d'ailleurs lorsqu'elle lit devant la caméra un texte que sa fille a écrit au sujet de l'histoire de sa famille. Elle révèle dans un balado avoir emprunté ce dispositif à Sarah Polley, réalisatrice du film *Stories We Tell* (2009), qui demande à son père de lire en studio un scénario qu'elle a écrit. Soualem de son côté introduit la séquence en voix off par ces mots, avant de laisser sa mère lire son texte qui fait office de narration pour les archives qui vont suivre :

J'ai écrit un texte sur l'histoire des femmes de ma famille, c'est une histoire faite de lieux disparus et de mémoires dispersées. C'est l'histoire de mon arrière-grand-mère, ma grand-mère, ma mère et sa tante. Des femmes qui ont appris à tout quitter et à tout recommencer. (Soualem, 2023a, 00:10:53)

L'usage de la voix off dans *Bye Bye Tibériade* constitue par ailleurs un exemple particulièrement révélateur de cette fonction structurante de l'écriture. La cinéaste explique que l'idée de poser sa voix sur les images est arrivée à la toute fin du processus, en raison du décès de sa grand-mère initialement narratrice du récit familial. Sa disparition l'a alors amenée à repenser le dispositif narratif (Soualem, 2024d). Elle prend également conscience que le fait de poser sa voix constitue une manière d'affirmer sa présence et de venir relier ce tout morcelé, composé de récit de trois générations de femmes, en y inscrivant une quatrième génération par la superposition de sa voix.

Lors de l'entrevue, Nada El-Omari mentionne également la place centrale de l'écriture dans son travail, je l'ai à ce titre amenée sur la piste du traitement du texte et l'usage du texte dans son œuvre.

Non, pour moi c'est juste un autre fragment qui a autant le droit de prendre de la place que l'image et que le son. Je pense que c'était aussi une façon de raconter quelque chose que le son n'a pas pu donner et c'est un autre élément de cette vie en diaspora, c'est aussi ma voix la plus claire, pas la plus claire, la plus directe avec le public.

Elle précise que chaque fragment composant *in the jasmine vines* porte une signification et détient un pouvoir d'évocation qui lui est propre, il permet l'accès à une sensibilité autre. Ce n'est pas anodin si au cours de leurs processus les deux cinéastes se tournent vers le texte pour se raconter et trouver leur voix, en parlant du cinéma interculturel, Marks affirme que « These works fall back on words to say what they cannot show. Words suture the work together in the absence of a stable, informative image or a linear storyline » (Marks, 2000, p.15).

6.4.3 Faire émerger la parole

Pour Lina Soualem, l'écriture joue lors un rôle déterminant, non seulement dans la construction narrative, mais aussi dans la préparation du terrain et des dispositifs de tournage, notamment pour faciliter le passage à la parole. Cette anticipation lui permet de penser en amont la manière dont certaines scènes pourront faire émerger une parole qui est autrement inaccessible.

Parmi les dispositifs auxquels elle avait réfléchi en préparation du tournage, elle décrit avoir demandé à sa mère de rejouer des moments de sa vie à Deir Hanna, en la replongeant physiquement dans les lieux où ces événements se sont déroulés, afin de susciter des émotions qui ne pourraient surgir dans une simple entrevue. Cette performance ou mise en jeu constitue une forme d'expérimentation, puisque la cinéaste détourne les codes classiques du documentaire pour créer les conditions d'une parole plus libre et plus intime.

Yes, I think this is what is interesting about documentaries and exciting also as a documentary filmmaker is that sometimes when you want to show the truth, you have to recreate a situation or stage a situation for the truth to be able to emerge. Because as soon as you bring a camera somewhere, you disrupt the truth. So to make it back. (Soualem, 2023b)

Un exemple de ce dispositif apparaît dans une scène où la cinéaste conduit sa mère et sa tante dans le premier théâtre à Jérusalem où Hiam Abbass a débuté la scène. Soualem demande alors au directeur du théâtre de jouer le père de Hiam Abbass, tandis que cette dernière rejoue son propre rôle. La consigne du jeu d'improvisation est simple : elle doit lui annoncer sa décision d'épouser un Anglais. Cette scène rejouée correspond à l'un des premiers moments de rupture majeurs dans la vie de la mère de la cinéaste avant son exil. Elle marque l'instant où elle trouve le courage d'avouer à son père son désir le plus profond : quitter Deir Hanna. La reconstitution de cette scène a pour effet de replonger Hiam Abbass dans l'émotion du souvenir, en réactivant une mémoire incarnée.

So I was using the fact that she was an actress to make her act, but act things of her real life, because it was hard for her to talk about her intimate self and her intimacy, truthful way and authentic way, because she's not used to like questions and answers. [...] So by recreating these scenes where she reenacts her young self, it allowed her to be free of this fear of, you know, talking about her intimacy, and she would like let herself go and actually, her intimate emotions were coming back at this moment. So it was a way to recreate and reactivate the memory and the memories. (Soualem, 2023b)

En somme, ce dispositif vise moins à reproduire fidèlement le passé qu'à faire émerger les ressentis qui y sont liés et activer une mémoire du corps. La cinéaste contourne alors les limites de la parole directe pour aller chercher une mémoire enfouie et sensible. À travers cette mise en jeu, elle crée des espaces où les émotions intimes peuvent ressurgir, faisant de la performance un outil d'activation mémorielle.

Dans un objectif similaire, Soualem utilise la photographie pour faire émerger la parole. Loin d'être de simples documents, les images prennent le rôle de déclencheur, capables de réveiller des émotions et récits sans passer par le dispositif du question-réponse. Elle précise que cela est d'autant plus important dans le contexte palestinien où « il y a une histoire qui n'est pas officielle, qui est silencieuse, qui est invisibilisée, qui n'est pas reconnue, donc toute image, toute photo permet de compléter en fait le puzzle de notre histoire. » (Soualem, 2024b).

La cinéaste insiste alors sur la capacité de cette autre forme d'archive de famille à combler les silences laissés par des histoires invisibilisées et silenciées. Cette fonction de la photographie entre en résonance avec le concept de *punctum* développé par Roland Barthes dans *La chambre claire* (1980). Cette notion désigne la fonction qu'a l'image de toucher la personne qui la regarde de manière intime, et cela en réactivant une expérience sensible du passage du temps, de la perte et de l'absence. Pour la cinéaste, c'est précisément cela qui est recherché dans la photographie, elle ne vient pas nous renseigner sur une époque (*studium* pour Barthes) mais provoque plutôt le surgissement d'une mémoire fragile et parcellaire. Elle met en scène la transmission de cette mémoire à travers l'image en reproduisant la scène de collage de photographies au mur, qu'elle a réalisé à Paris chez sa mère, mais cette fois-ci avec sa famille étendue à Deir Hanna, dans la maison de sa grand-mère après son décès. Soualem raconte ainsi avoir ressorti toutes les photos qui se trouvaient dans la maison de sa grand-mère et avoir invité ses tantes à « les coller au mur, comme pour les réinscrire aussi et les relier à ce lieu dont [sa] famille et tous les Palestiniens ont été expulsés en 1948 » (Soualem, 2024b). Cette expérience sensible de l'image ouvre la voie à un espace de partage où, en manipulant les images, elles se mettent à raconter leurs souvenirs et à les confronter afin de reconstituer collectivement un récit fragmentaire.

Plus qu'un geste de reconstitution, il s'agit en réalité d'un geste de réparation et de réappropriation d'un récit d'exil par sa famille à travers ces images. De plus, le fait que cette mise en place arrive après le décès de sa grand-mère, alors que ses tantes sont réunies dans la maison de la défunte, témoigne encore une fois de l'importance du deuil comme un lieu fertile à la création et la réécriture de récits sensibles. Elle invite sa famille à habiter les émotions accompagnant cet événement douloureux pour repenser les trajectoires de leurs ancêtres.

Finalement, ces expérimentations révèlent le travail de parole dans le *Bye Bye Tibériade*, Lina Soualem explique à ce propos avoir mis en place de nombreuses tentatives pour faire émerger une parole enfouie : « Tout est fait un peu dans l'urgence et la spontanéité et en même temps ça correspond à la parole qui ne peut émerger qu'une seule fois » (Soualem, 2024d)

Il est également important de noter l'importance de la parole dans un contexte non occidental, où la transmission passe le plus souvent par le langage verbal. Les histoires existent dans des moments de famille et de partage intergénérationnels. Nada El-Omari évoque à ce propos l'entrevue réalisée avec son grand-père lorsqu'elle était enfant et qui sert de fond sonore à son œuvre, elle étend son propos sur l'importance du partage et de la transmission par le récit oral dans la culture palestinienne.

Je pense que dans nos cultures, on est très dans le...on se raconte tout le temps des histoires, on est tout le temps assis dans le salon à se raconter des histoires, mais parfois on pense pas que ces histoires il faut vraiment les entendre et s'en rappeler.

Cette attention portée à la parole s'accompagne aussi d'une reconnaissance du silence comme un moment chargé de significations. Il ne s'agit pas seulement d'un manque ou d'une absence de parole, mais bien d'une transmission à part entière puisqu'il contient en lui des ressentis que la parole ne pourrait capturer.

6.4.4 Un héritage sensoriel

Ainsi, une des questions au centre du travail des deux cinéastes est comment retranscrire dans leurs œuvres cette dimension ressentie et non montrée.

[...] comment tu fais surgir l'invisible, l'indicible, comment tu filmes des choses qui ne se disent pas, qui ne se voient pas, comment les corps se déplacent dans des lieux, et ce que ça raconte, comment parfois le silence, ça raconte plus que des mots, enfin tout ça. (Soualem, 2024d)

Raconter ce qui ne se voit pas ou de ne s'entend pas, c'est aussi raconté ce qui est ressenti. En débutant notre analyse par l'intime familial, le but était de situer le point de départ du parcours de cinéastes, mais aussi d'observer que leurs processus commencent souvent par des récits racontés, transmis par des métaphores, des ressentis ou encore une « mémoire cellulaire », presque comme

un héritage sensoriel avant d'être un héritage visuel. Au départ, il n'y a pas d'approche formelle des images, on retrouve plutôt des mots entrecoupés, des narrations poétiques traversant les générations et des bribes de mémoire ici et là. C'est une difficulté constatée dans le parcours des cinéastes, les récits existent mais pas encore l'image, mise à part l'archive. L'intuition « viscérale » est là mais le langage visuel manque, ou plutôt il reste à le construire.

Cette intuition c'est celle de plonger dans le vécu de ses ancêtres pour y trouver des morceaux de la grande histoire, des pièces du puzzle, non pas à partir des faits eux-mêmes, mais plus de leurs résonances émotionnelles. Il ne s'agit pas tellement d'accumuler de la documentation pour reconstituer un fait historique, mais plus de comprendre la manière dont ces événements marquants du récit de famille ont été vécus et continuent d'impacter les descendant·es de cette lignée. Cet attrait pour les vécus intimes des membres de leurs familles s'apparente dans une certaine mesure à un rapport au monde fondamentalement relationnel, où créer consiste autant à recueillir des vécus qu'à les conserver, à les transmettre et à se les réapproprier, pour rappeler les mots de Froidevaux-Metterie : « Leur être-au-monde est toujours nécessairement un être-avec-les-autres » (Froidevaux-Metterie, 2018, p.196). Cette dynamique relationnelle suggère également que la subjectivité diasporique et féminine des cinéastes se tisse à partir des récits des autres, de leurs présences et de leurs absences.

Parmi les vécus qui traversent les générations dans la famille de Lina Soualem, celui de la tante de sa mère, la sœur de sa grand-mère, Hosnieh, qui occupe une place particulière. Lors de l'expulsion de 1948, elle aurait quitté Tibériade avant le reste de sa famille et aurait traversé la frontière en direction de la Syrie alors que le reste de sa famille s'était réfugié à Deir Hanna. Elle se serait alors retrouvée bloquée dans un camp de réfugié·es sans possibilité de retour en arrière. Soualem explique avoir entendu cette histoire toute sa vie, sa mère affirme même qu'elle a rencontré cette grande tante lors d'un voyage en Syrie, pourtant, la cinéaste n'en a aucun souvenir et ne connaît cette figure que par son absence. Hosnieh incarne cette « présence absente » qui n'en a pas moins marqué profondément l'imaginaire familial et en particulier celui des femmes de sa famille. Constamment évoquée, son vécu est transmis et réactivé par la parole, elle est la preuve de la transmission mémorielle au-delà de l'expérience vécue. Il devenait alors essentiel pour la cinéaste d'évoquer son récit dans son œuvre. Bien qu'absente lors de ses voyages auprès de sa famille à Deir Hanna, Hosnieh demeure omniprésente dans les souvenirs transmis. En redonnant une

présence sensible à cette figure féminine du passé, l'œuvre de Soualem déplace un corps longtemps cantonné à une forme d'immanence vers un espace de visibilité, où sa présence transcende les lieux et les époques, cela n'est pas loin de nous rappeler la tension entre immanence et transcendance chez Young (2017) ([voir chapitre 3](#)).

Étant donné que Hosnieh existe avant tout par la parole transmise, il paraissait évident qu'il fallait la faire exister dans le film en la racontant. Le récit de Hosnieh est d'abord porté par la voix de Soualem elle-même, elle retrace son histoire en voix off tandis que le film montre des images historiques d'un camp de réfugié·es palestinien·nes. La cinéaste précise dans le film que ces images ne sont pas issues d'archives familiales mais permettent, grâce au montage, de donner une présence visuelle à une mémoire qui n'a laissé aucune trace filmée ou photographiée dans les documents conservés par la famille. La séquence est suivie d'un plan où Hiam Abbass, seule face à la caméra sur la terrasse de l'appartement familial à Deir Hanna, raconte sa rencontre avec sa tante lors de son voyage en Syrie. Ces choix de mise en scène participent à l'expérience sensible du récit de Hosnieh.

I just one day asked her to tell me the story. And the thing is, it's such a strong souvenir and a strong emotion for her that she automatically, it was really moving for me to film this moment, because I myself was shaking with emotions and I couldn't really direct properly. So the image is a bit, I do a lot of close up because it was moving a lot. But what she says is the most important, actually. (Soualem, 2025)

La charge émotionnelle du moment se retranscrit alors dans la matière du film résultant en un plan tremblant et des cadrages qui se resserrent. Lina Soualem, tenant caméra, se sent submergée par l'émotion de sa mère à travers ce récit. Cette fois-ci, aucun dispositif n'existe pour faire émerger cette parole, elle se suffit à elle-même et le vécu de Hosnieh est porté par la voix de Hiam Abbass. Basculant du français à l'arabe au fur et à mesure que la mémoire du corps se réactive, la mère de la cinéaste fait ressurgir, dans le présent, une expérience sensible profondément enfouie.

D'une certaine manière, Lina Soualem s'identifie à Hosnieh, elle se demande en voix off en pensant à elle « Je me demande si on réussit à se retrouver pleinement dans un monde qu'on s'est inventé » (Soualem, 2023a, 1:03:28). À travers ces mots, la cinéaste se pose la question à elle-même aussi, comment réussit-on à se retrouver dans le souvenir d'une terre inventée ? Le souvenir d'une terre

perdue, dont ses ancêtres ont été expulsés ? Comment se retrouver dans le souvenir d'un lieu que l'on a principalement connu à travers les récits ? En effet, les histoires de la terre palestinienne portées par les deux cinéastes sont avant tout sensorielles, transmises de génération en génération par la parole, les images et les affects. Le positionnement diasporique de Soualem et El-Omari les contraint à construire un imaginaire de cette terre à distance. C'est précisément l'entre-deux que les cinéastes évoquent dans le chapitre précédent, cet espace intermédiaire qui laisse place à une terre imaginée. Cet espace mental ou terre fantasmée, c'est ce que Nada El-Omari construit également en affirmant que sa connexion à la Palestine est avant tout dans le « senti » du fait de son appartenance diasporique.

Cette connexion sensorielle à la terre de ses ancêtres, dans un contexte diasporique, n'est pas anodine. En traitant du cinéma interculturel, Marks (2000) emprunte le concept de géographies sensibles ou *sensuous geographies* à Paul Rodaway (1994), qui désigne la manière dont les cinéastes de diaspora brossent le portrait de lieux et d'espaces à travers une narration sensorielle, plutôt qu'une représentation descriptive ou cartographique. Dans cette perspective, Nada El-Omari dessine le souvenir de la terre palestinienne à partir de l'odeur du jasmin, un vecteur mémoriel central dans son travail comme vu précédemment. Le titre de son film renvoie directement à la puissance évocatrice de cette odeur. Ce choix fait écho aux propos de Paul Rodaway, cité par Marks, sur l'importance de l'odorat dans certaines cultures.

We might consider that, in the sensuous geographies of Arab and North African cultures in particular, touch and smell play relatively important roles [...] Whereas in most other cultures touch and smell are considered private senses, in Arab societies they are means of public communication. (Rodaway, 1994, 79 cité dans Marks, 2000, p. 159).

De la même manière, le toucher est également présent dans son œuvre avec un intérêt marqué pour la texture, notamment à travers ses expérimentations avec la pellicule. Elle me livre :

C'est une mémoire qui est auditive et visuelle mais qui est aussi dans le toucher, dans le goût, elle est partout. Et il y a des façons de l'intégrer dans l'œuvre et les odeurs, la texture de la nourriture, la texture de la feuille, de la vague, en font partie

Lorsque je lui demande de me détailler le travail de la texture et comment cela est arrivé dans son processus elle m'explique sa considération pour cette dimension sensorielle lors du montage.

Du coup, la vague, comment est-ce que tu la sens vraiment ? La broderie, comment est-ce que tu la touches ? Les flashs de mémoire que tu vois, c'est quoi ? La roche, quand elle s'entrechoque ça ressemble à quoi ? Et puis le rempli / vide du désert, c'est quoi ? En fait, toutes ces choses, ça s'incarne comment ?

De son côté, Lina Soualem ouvre *Bye Bye Tibériade* de façon presque géologique. Le premier élément montré à l'écran est le lac de Tibériade, motif visuel qui ouvre et clôt le film, et dont la présence est de plus en plus proche à la fin. Tout au long du film, la Galilée et Tibériade apparaissent comme une enclave géographique, entre le Liban, la Jordanie et la Syrie. La géographie devient un véritable point de repère dans l'espace du film, une géographie racontée par l'image et la voix off, et ressentie par les personnes spectatrices plongées dans cet espace à la fois réel et imaginé, soit un imaginaire visuel légué par les générations qui précèdent la cinéaste.

6.4.5 Des œuvres contemporaines

S'il existe aujourd'hui un langage visuel diasporique, c'est parce que ce sont les générations nées hors du pays d'origine, de deuxième ou troisième génération, qui en ont ouvert la possibilité. Celles et ceux ayant vécu l'exil associent souvent les images au traumatisme du déracinement, ces images sont les traces de la douleur d'un lieu perdu et de la violence de la dépossession subie. Pour ces premières générations, l'image n'est pas un refuge ou un espace à habiter pour trouver les réponses à ses questions, mais une blessure à ne pas raviver. Hiam Abbass dit d'ailleurs à plusieurs reprises à Lina Soualem, « n'ouvre pas les douleurs du passé » (Soualem, 2023a, 00:06:37), ce qui explique aussi son étonnement face à l'intérêt de sa fille à raconter son histoire et celle des femmes de sa famille.

Le positionnement diasporique se veut alors aussi une ressource et une richesse offrant le recul nécessaire pour être animé par les récits de famille, ressentir les douleurs qui l'accompagne, tout en étant en mesure de réinvestir ces ressentis dans une œuvre. La distance géographique s'accompagne d'une distance générationnelle à travers laquelle les vécus voyagent pour arriver aux personnes qui auront les outils pour les mettre en récit. Selon Soualem: « c'est comme si on avait besoin de recréer des ponts dans cette espèce de distance qui s'est créée et de fractures qui a eu du fait de cet exil non choisi [...] » (Soualem, Vision, 2024)

La cinéaste souligne alors que ce ne sont pas les mêmes générations qui valorisent les images d'archives, suggérant que la valeur de l'archive est conditionnelle au passage du temps et la distance nécessaire pour la ressentir sans subir la douleur de son récit. Le rapport à l'archive entretenu par les cinéastes relève encore une fois d'une subjectivité diasporique. Si elles sont capables de réemployer ces images, c'est dans la nécessité d'y trouver des réponses, prêtes à confronter l'intensité des ressentis qui y sont associés.

En regardant les images de sa mère à Deir Hanna, Lina Soualem dit en voix off « Comment on fait pour être l'arrière-petite-fille d'une lignée où la mère a tout quitté ? » (Soualem, 2023a, 1:02:35). Cette interrogation traverse aussi bien le travail de Lina Soualem que celui de Nada El-Omari, pour qui leur distance géographique et générationnelle leur permet de se saisir de la création comme un espace privilégié de réappropriation, de transmission et de recomposition de récits hérités.

6.4.6 Inscrire le récit dans la grande histoire : de l'intime au collectif

Finalement, si la question de la subjectivité traverse l'ensemble de cette analyse, c'est parce que les deux cinéastes étudiées vont puiser dans leur intimité pour y trouver un sentiment d'appartenance à une histoire plus vaste, celle de l'exil palestinien.

Comme nous l'avons vu avec Fœssel (2008), l'intime n'est pas synonyme de personnel, il est à penser comme une expérience de l'ordre du relationnel, qui ne prend sens que dans l'échange et la transmission. Ainsi, l'intime familial que nous donne à voir Lina Soualem et Nada El-Omari, se situe aux croisements des mémoires d'une lignée, là où se rencontrent les récits, les silences et les vécus hérités. Dès lors, l'intime ne concerne pas uniquement les cinéastes en tant qu'individus isolés, mais engage une pluralité de voix et de temporalités, faisant de l'expérience singulière le lieu d'un récit partagé. C'est également pour cette raison que l'autoportrait se veut transhistorique (Bellour, 1988), dans la mesure où le vécu intime résonne à travers les époques.

Cette intention de faire de l'intime un objet d'intérêt collectif se manifeste chez les cinéastes dès le début de leur parcours. Lina Soualem, en particulier, formule à plusieurs reprises cette volonté dans les différents balados analysés. Elle affirme ne jamais concevoir ses films dans une démarche strictement individuelle, mais comme des récits porteurs d'une part de la grande histoire.

Je pense que quand on fait un film, en tout cas moi, je ne me limite jamais en me disant que c'est un film qui est fait pour tel groupe de personnes, telle communauté. L'idée, c'est de transmettre une part d'histoire et d'humanité. A priori, c'est pour que ce soit reçu partout. (Soualem, 2024c)

Ce passage de l'intime au collectif se retranscrit également dans la forme même que prennent les œuvres, à savoir des puzzles ou des compilations de plusieurs éléments, plusieurs fragments, ayant rapport à l'intime mais aussi au collectif, puisque le remploi ne concerne pas seulement les films de famille mais aussi des archives historiques. Pour Soualem, cette logique de composition apparaît comme une réponse formelle à « la réalité de l'expérience de l'exil », marquée par la discontinuité, l'effacement et la dispersion des mémoires (Soualem, 2024d). Le montage devient ainsi un espace de reconfiguration où l'intime n'est jamais isolé, mais constamment mis en relation avec une histoire collective fragmentée.

Ce désir d'élargir la portée de ses récits s'inscrit également dans une démarche de réhumanisation. Face à des représentations le plus souvent réductrices ou déshumanisantes, la cinéaste revendique la nécessité de redonner une humanité, un visage, une histoire et une complexité aux individus filmés, principalement aux femmes palestiniennes de sa famille (Soualem, 2024a). Elle réitère que son film n'est ni le portrait du récit de sa mère, ni celui de ses ancêtres, il s'agit plutôt d'un témoignage, au sens de témoin, de l'existence de ces corps sur cette terre. À l'heure où les corps palestiniens sont le plus souvent réduits à des chiffres vidés de toute humanité, il devient essentiel d'aller chercher dans l'intime une forme de résistance. En parlant de la Nakba de 1948, Soualem souhaite aller chercher le singulier dans les plusieurs centaines de milliers de personnes déplacées : « Dans ces 700 000, 800 000 Palestiniens déplacés de force, devenus réfugiés à vie, chaque personne a son individualité. » (Soualem, 2024a).

Écrire ces récits par l'image et le son, c'est aussi reprendre la plume là où l'histoire s'écrit trop souvent sans eux, raconter devient une nécessité vitale, viscérale et un geste politique de réappropriation : « [...] we have to tell our story because if we don't do it, the story is written without us. So it's our duty and our mission to allow our stories to exist in the big story. » (Soualem, 2025).

L'archive prend alors tout son sens et est puissante par sa capacité à réaffirmer l'existence d'individus sur une terre par leurs vécus, leurs quotidiens, leurs intimes familiaux, pour réactiver ce qu'il y a de plus humain en nous, le souvenir. Nada El-Omari met l'accent sur cette forme de résistance à travers l'image d'archive.

Toutes nos histoires existent, chaque famille a une archive qui est mise dans une boîte, qui est cachée sous un lit, dans une armoire. Et tout ça, ça raconte notre existence et cette existence est importante. Nos archives c'est aussi notre résistance, c'est aussi comment on prend notre place sur toute terre où on est.

Ainsi, la résistance réside dans la conservation et le remploi de ces archives, mais aussi dans le fait de s'auto-narrer à travers ces images, encore une fois, se saisir de la plume pour réécrire une histoire dépassant l'intime du film de famille. C'est également dans cette démarche de réappropriation que la cinéaste se saisit d'ouvrages coloniaux britanniques qu'elle détourne pour raconter la terre palestinienne depuis sa propre voix. Elle superpose à ce titre des morceaux de textes qu'elle a écrits, prenant la forme d'un dialogue entre elle et son grand-père, sur ces images animées.

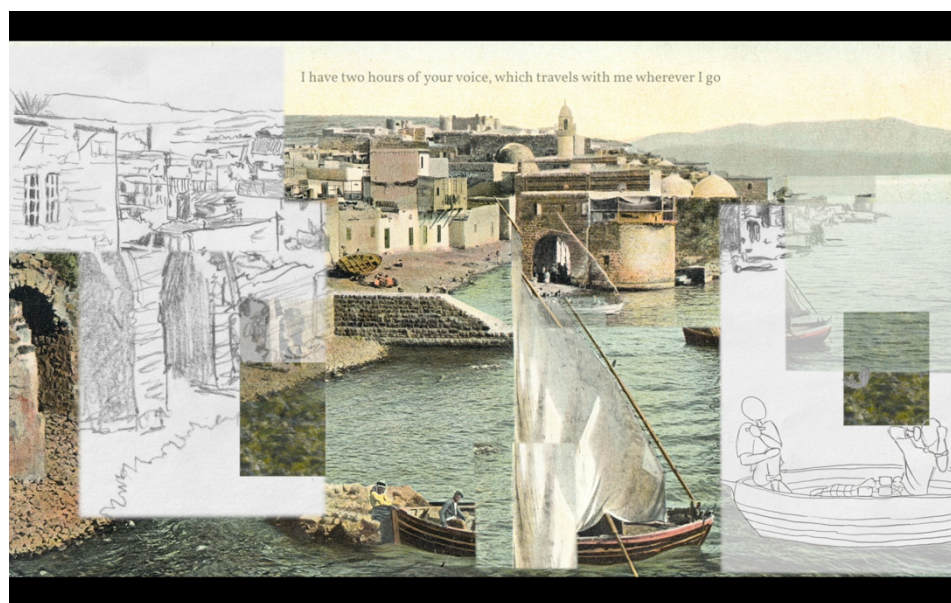


Figure 6.6 Collage de dessins, d'images d'animation et de texte dans *in the jasmine vines* (2021)

Le passage de l'intime au collectif ne s'opère pas uniquement au niveau du contenu narratif, mais s'incarne aussi dans le dispositif cinématographique choisi. En mobilisant un cinéma haptique, les cinéastes ouvrent un espace sensible dans lequel les images ne se donnent pas seulement à voir,

mais à éprouver. Ce mode de représentation permet aux personnes spectatrices d'entrer en résonance avec la subjectivité des cinéastes et la matière du film, en activant leur propre mémoire sensorielle, ce qui permet un partage du sensible. Ce recours au cinéma haptique s'inscrit également dans un héritage du cinéma féministe expérimental, entre autres initié par Yvonne Rainer ([voir chapitre 2](#)), où la fragmentation de la matière filmique confère une plus grande agentivité aux personnes spectatrices dans la construction du sens de l'œuvre.

Dans cette même optique, Nada El-Omari m'explique lors de notre rencontre que la fragmentation dans son œuvre ouvre un espace de réappropriation pour le public, en lui permettant de retenir les éléments qui le touchent le plus et de reconfigurer le sens du film à partir de sa propre subjectivité. Elle précise que cette approche lui a été transmise par le cinéma diasporique, à travers lequel elle a elle-même pu s'identifier à des récits profondément personnels, tout en y trouvant écho dans sa propre expérience de l'errance et de l'exil. Le film devient alors un champ d'intersubjectivité, où se rencontrent la parole de la cinéaste, la puissance évocatrice des images haptiques et l'expérience sensible de la personne spectatrice. C'est pertinemment dans cet espace partagé que l'intime se transforme en expérience collective et que l'autoportrait acquiert une portée politique.

Similairement, Lina Soualem réalise que c'est dans la présence absente de sa grande tante Hosnieh, transmise dans le film à travers des images haptiques évocatrices de son récit et des ressentis qui y sont liés, qu'elle réussit à décroquer les frontières de l'intime pour venir toucher les affects des personnes en exil.

And I realized how much her story was representing all the Palestinian stories at once, you know [...] And I think it tells you a lot about the strength of these women, the strength of their imaginary, how it allows them to inspire other people, even though they were deprived of their rights, of their own identity. (Soualem, 2023b)

6.5 Conclusion

Au terme de ce chapitre d'analyse, il est possible d'établir une constellation claire de motifs venant joncher le parcours de création des deux cinéastes, Lina Soualem et Nada El-Omari. Cette constellation, loin de se présenter comme un ensemble figé, révèle au contraire un réseau de relations mouvantes entre l'intime, le geste mémoriel, le vécu d'exil et leur manifestation dans le corps du film.

L'analyse met en lumière que l'intime familial constitue un élément fondateur des démarches respectives des cinéastes, il s'agit véritablement de leur point de départ. Cet intime est historiquement conditionné par un vécu d'exil, en raison des trajectoires migratoires des filiations dont sont issues les cinéastes. Il est également marqué par une expérience du deuil, qui se déploie, d'un côté, dans la perte de l'espace habité. Cela apparaît dans le film comme une déambulation, voire une désincarnation du sujet-cinéaste dans l'espace imaginaire qu'est le film. D'un autre côté, le deuil impossible de leurs aîné·es disparu·es fait de leurs œuvres une expérience sensorielle de la perte, où la tension entre la présence et l'absence de ces figures fait cohabiter leurs récits avec des présences spectrales et diffuses, comme celle de Fawzy El-Omari à travers l'odeur du jasmin.

Face à cette expérience de la perte et du déracinement, symbolisé par la métaphore de l'arbre, le recours à l'archive s'impose comme un geste à la fois urgent et viscéral. Documenter devient alors une nécessité vitale, inscrite dans une mémoire incarnée, voire cellulaire, où les images du passé se superposent sans cesse à celles du présent faisant du film le lieu de rencontre de ces différentes temporalités. Le geste archéologique adopté par les cinéastes, fait de fouilles, de fragments et de traces, participe à la recomposition d'un récit lacunaire, toujours en tension entre absences narratives et présences sensorielles, les lacunes du récit laissent place à un trop-plein d'émotions convoquées par l'image.

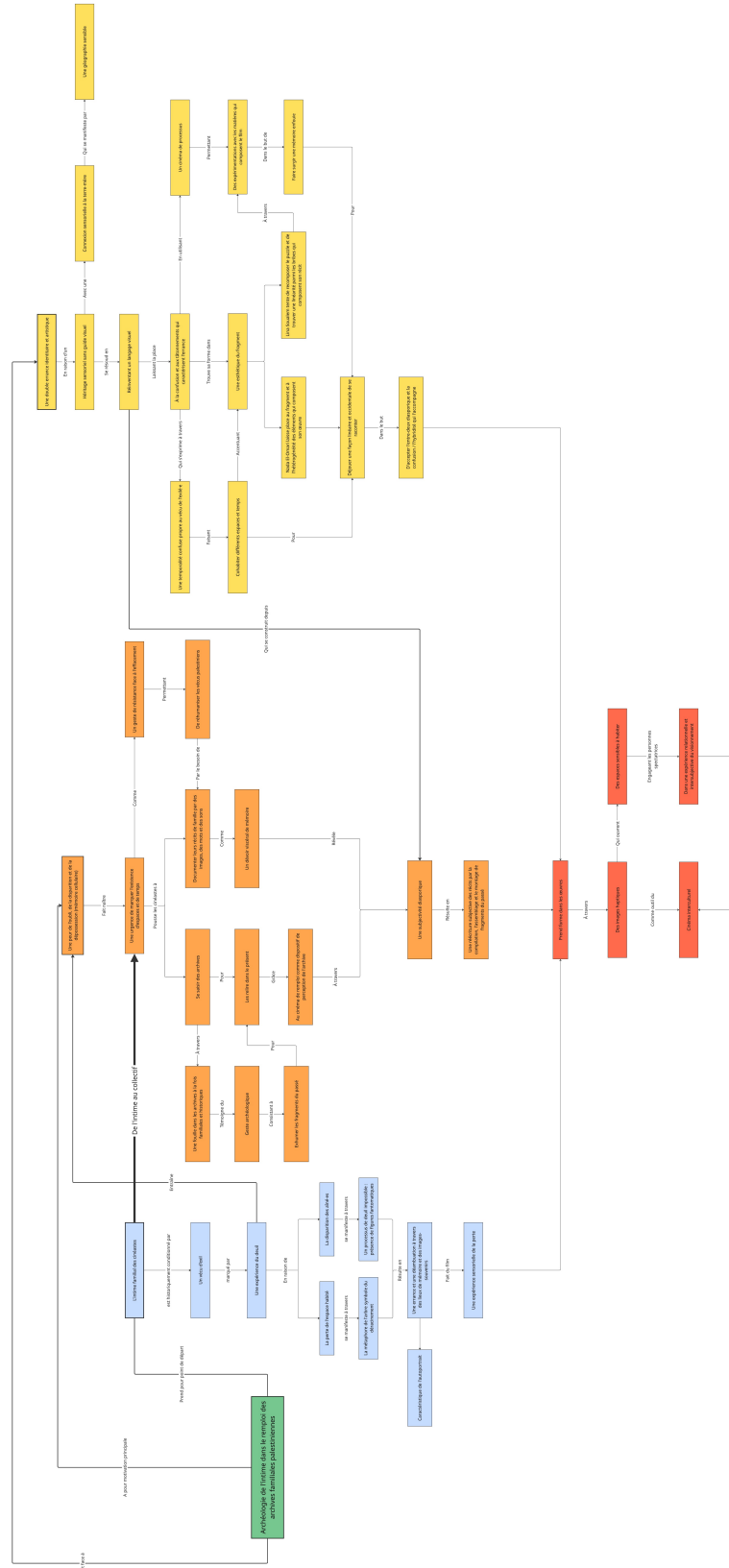
Ce travail de remploi et de recomposition trouve son prolongement dans des formes cinématographiques marquées par la fragmentation, la non-linéarité et l'expérimentation. À la recherche d'un langage visuel laissant la place à une confusion des temporalités et à des récits morcelés, Soualem et El-Omari développent un cinéma de processus, où le film se construit au fur et à mesure des tâtonnements, des expérimentations, tout en s'inscrivant dans un cinéma haptique traduisant leur héritage sensoriel. *Bye Bye Tibériade* est le résultat d'un processus fait d'hésitations et de confusion documenté par Soualem, elle cherche tout de même à rétablir une linéarité dans ce tout éclaté. El-Omari quant à elle accepte l'hétérogénéité de son œuvre et la perçoit comme le reflet direct de l'hybridité qui caractérise son identité plurielle. L'esthétique du fragment apparaît ainsi comme une réponse formelle à une expérience diasporique elle-même discontinue.

Enfin, ce chapitre a permis de mettre en évidence le passage de l'intime au collectif qui s'opère au cœur de leurs œuvres, qui apparaissent elles-mêmes comme le fragment d'un cinéma diasporique

ou interculturel. En inscrivant des récits profondément situés et subjectifs dans une histoire plus large, celle de l'exil palestinien, les films de Soualem et El-Omari dépassent le cadre du témoignage individuel pour devenir des gestes de résistance. À travers un cinéma haptique et incarné, elles réaffirment leur subjectivité, s'emparent de la plume, pour réhumaniser le vécu palestinien et proposer aux spectateurs·rices un espace d'identification et un champ d'intersubjectivité où l'intime est relationnel et politique.

En guise de conclusion, je propose un récapitulatif visuel, sous forme de schéma ou de carte mentale, venant retracer ce parcours. L'idée d'une constellation de notions interconnectées reflète aussi la manière dont ma pensée s'est structurée au fil de ma recherche. Ce schéma synthétise les différents niveaux du raisonnement développé dans ce chapitre, depuis l'intime familial comme point de départ jusqu'aux formes cinématographiques que prennent les œuvres, en passant par le geste mémoriel et archéologique déployé, tout en rendant visible le passage de l'intime des cinéastes à une inscription collective et politique de leurs œuvres.

Figure 6.7 Carte mentale récapitulative



CONCLUSION

L'objectif principal de ce mémoire a été d'offrir une compréhension articulée de la démarche de deux cinéastes issues de la diaspora palestinienne, Lina Soualem et Nada El-Omari, et cela à travers l'étude de leurs parcours de création pour leurs films respectifs *Bye Bye Tibériade* (2023) et *in the jasmine vines* (2021). Pour reprendre la question de recherche, l'idée était d'interroger la manière dont les deux cinéastes réemploient leurs archives familiales à partir de leur subjectivité diasporique afin d'en faire des espaces sensibles où se révèlent des mémoires à la fois intimes et partagées. À l'issue de l'analyse et de l'interprétation des résultats, nous avons pu relever, comme annoncé, de nombreux motifs récurrents dans les démarches des cinéastes permettant d'amener des éléments de réponse à la question posée.

Tout d'abord, pour Soualem et El-Omari, l'intime familial constitue un socle à partir duquel s'élabore le geste cinématographique, soit un terrain fertile de création. Cet intime est fait de récits marqués à la fois par le déracinement, mobilisé à travers la métaphore de l'arbre, le deuil, en rendant présentes les figures absentes, et l'exil, à travers une représentation et une incarnation de l'errance qui l'accompagne. Le remploi des archives familiales apparaît alors comme une réponse à une double nécessité : documenter et conserver ce qui risque de disparaître, et trouver une forme capable de retranscrire l'expérience vécue de l'exil. Chez les deux cinéastes, le film de famille n'est jamais mobilisé comme un simple document du passé ni comme une preuve historique, mais comme une matière sensible, un espace à habiter, permettant la (ré)écriture de récits situés, fragmentaires et profondément incarnés. La fragmentation dans leurs œuvres, s'apparentant à un *puzzle* mémoriel, répond à la fois à une contrainte formelle du matériel collecté et compilé sous forme de bribes, mais aussi à une façon de faire exister leurs identités et leurs vécus, dans leur pluralité et la confusion qui les accompagne, dans le corps même du film. Plus qu'un choix esthétique, le fragment devient un refus de linéarité, une forme d'autodéfinition en marge des cadres narratifs occidentaux et, surtout, une invitation, à travers un cinéma haptique, à un partage du sensible avec un public susceptible de se reconnaître dans ces expériences diasporiques. Il est à noter que tandis que le choix de l'hétérogénéité et de l'hybridité est assumé chez El-Omari, en acceptant la confusion amenée par l'entre-deux diasporique, Soualem tente tout de même de recomposer un récit plus ou moins linéaire parmi un tout morcelé. Il reste toutefois que les deux

cinéastes choisissent dans leurs œuvres non seulement d'habiter l'archive, et les fantômes qui la hantent, mais aussi d'habiter l'entre-deux diasporique, l'imaginaire à distance, le lieu fantasmé qu'est la terre d'origine. Elles apprennent à accepter l'errance dans leur démarche et l'incomplétude de leurs œuvres en habitant pleinement un chez-soi mental qui transcende les époques et les lieux, un chez-soi fait de récits, de présences, de silences et d'absences. C'est précisément depuis cette liminalité qu'elles énoncent leurs récits : elle devient un lieu fertile de création, propice à l'inscription d'une subjectivité située aux croisements du diasporique et du féminin. Cette liminalité est aussi celle du passage du vivant au non-vivant, lorsque les aîné·es cessent d'être des présences physiques pour devenir des figures fantomatiques. Plutôt que de considérer le deuil comme une fin en soi, elles puisent dans cette douleur pour offrir un dernier élan de vie à leurs aïeuls, les rendre, d'une certaine manière, éternels en les faisant exister dans l'espace vivant qu'est le film. Si leur langage visuel apparaît clairement à l'issue de ce mémoire, il importe cependant de souligner la difficulté éprouvée par les cinéastes à le nommer et à se l'approprier. Ce n'est qu'en rétrospective que cela apparaît comme la manifestation d'un cinéma de processus, qui se construit dans le temps, au contact des autres et des matières vivantes qui composent le film.

De la même manière, ma démarche de recherche partage les mêmes tâtonnements que celles des cinéastes. Une des difficultés rencontrées a été de me détacher d'un mode de pensée occidentale afin de nommer plus justement les idées portées par les objets de mon corpus. Un des exemples révélateurs est la place centrale du deuil dans ma réflexion, qui s'est imposée paradoxalement que très tardivement dans mon analyse. Ce décalage tient sans doute à la nécessité de se détacher d'une conception occidentale du deuil, souvent pensé comme une fin ou une clôture, pour l'envisager plutôt comme un commencement, le point de départ d'une réflexion. Pareillement, la métaphore de l'arbre, bien qu'elle semble évidente *a posteriori*, n'est arrivée qu'en fin de parcours pour sceller mon raisonnement et offrir une image capable de relier le déracinement, la notion d'espace habité et la filiation avec la transmission qu'elle implique.

Par ailleurs, le titre de ce mémoire, *Archéologie de l'intime dans le emploi des archives familiales palestiniennes*, trouve sa justification dans la nature même des démarches étudiées. À l'image d'un travail d'excavation, les cinéastes ne cherchent plus à restituer un passé dans sa continuité en visant une certaine complétude, mais à mettre à jour des strates de mémoires fragmentaires, situées au-dedans mais aussi entre les récits racontés, dans les silences et absences cités plus tôt. L'archive

familiale devient une matière vivante dont il s'agit d'écouter les résonances dans le présent plutôt que d'en combler les manques. Cette archéologie est dite de l'intime, parce qu'elle part d'une question propre à soi, une caractéristique centrale de l'autoportrait. Toutefois, l'intime pour les cinéastes est nécessairement relationnel et se situe aux croisements des vécus d'une famille. Les récits, les liens intergénérationnels et les affects qui en découlent deviennent entre les mains de Soualem et El-Omari le point d'entrée vers une histoire plus vaste. En effet, en ouvrant des espaces mémoriels sensibles, les cinéastes étudiées ouvrent un champ de perception intersubjectif où les mémoires intimes font écho à celles d'un collectif plus large, entre autres celui de la diaspora palestinienne. Le fragment que constitue le film de famille devient un outil poétique et politique, il permet d'inscrire la subjectivité des récits racontés dans le temps et l'histoire et d'incarner ainsi une résistance à l'effacement. L'attention portée à l'intime s'inscrit par ailleurs dans une histoire plus large du cinéma documentaire, où l'intime est mobilisé comme outil de résistance.

Cette recherche s'est construite selon un raisonnement non linéaire, voire circulaire, à l'image même des créations étudiées. L'analyse s'ouvre sur l'intime familial car il s'agit précisément du point de départ qui détermine le positionnement diasporique des deux cinéastes et guide l'ensemble de leurs gestes de création. C'est ce même intime qui apparaît en fin de parcours, lorsqu'il rencontre le collectif, confirmant que l'on ne quitte jamais véritablement ce point d'origine ou plutôt on l'habite autrement pour produire des récits incarnés preuves d'une existence déniée. Cette circularité de mon raisonnement témoigne également de la difficulté des cinéastes, voire l'impossibilité, d'imposer une logique linéaire à des processus de création profondément fragmentaires et faits de va-et-vient entre différentes étapes. Une chose me paralysait tout au long de cette recherche : tout, dans leurs démarches, est lié et s'influence mutuellement comme le rapport à l'archive, l'intime familial, la quête d'un langage visuel, les expérimentations avec la matière filmique, la place du deuil ou encore la dimension sensorielle. Ces éléments ne se succèdent pas de manière chronologique, mais se répondent, se superposent, se juxtaposent et se transforment au fil du temps pour aboutir à la forme finale de l'œuvre, qui n'est pas une forme finale puisqu'elles apparaissent, elles aussi, comme un tout sans fin. En ce sens, l'analyse elle-même a dû accepter de se construire dans un certain émiettement et éparpillement, en écho aux objets étudiés.

Ce travail a ainsi permis de mettre en lumière une idée centrale : il n'y a ni véritable début ni véritable fin dans le processus de création des deux cinéastes. Se raconter, dans un contexte

diasporique mouvant, peut être un chemin qui s'étend sur toute une vie, et qui traverse même les générations. *Bye Bye Tibériade* et *in the jasmine vines* ne constituent que des extraits de ce chemin, des arrêts sur image, capturant un moment donné de cette errance plutôt qu'un aboutissement définitif.

Enfin, en interrogeant les femmes de sa famille, Lina Soualem ouvre une discussion sur le vécu amoureux de sa mère et ses tantes, elle place ainsi l'amour au cœur de l'intime. Cela m'a révélé notamment combien l'amour et le deuil sont étroitement liés lorsqu'aimer c'est déjà faire l'expérience de la perte. Cette articulation entre amour, absence et transmission nourrit mes recherches futures et constitue l'un des fils sensibles à explorer.

ANNEXE A

Poème de Fawzy El-Omari transcrit par Nada El-Omari extrait du mémoire de recherche-
création *in the jasmine vines* (2021)

*“Yaffa my love
My heart and my soul
From your Eastern gate
With the burning sun
Remember as I left?
The day I hung my heart
On a Jasmine branch
And told you I’d be back
I promise I’ll be back*

Fawzy El-Omari

”يا يافا يا حبيبتي
يا روجي و عقلي انتي
من بابك الشرقي
والشمس حميانه
فاكرة و انا طالع
يوم ما علقت قلبي
على فرعة ياسمينه
وقلتك اني راجع
والله لاتا راجع“

فوزي العمري

ANNEXE B

Questionnaire de l'entrevue semi-dirigée avec Nada El-Omari

[Introduction / demande de consentement pour l'enregistrement / contexte de découverte d'*in the jasmine vines* (2021) / présentation de l'objet de la recherche]

- 1) Est-ce que tu peux te présenter ?
- 2) Pour commencer, j'aimerais que tu me parles de ton processus de création et comment il s'est transformé au fil du temps ? Est-ce que tu savais dès le départ ce que tu voulais faire, ou est-ce que le film s'est construit comme une quête, au fur et à mesure ?
- 3) Si le point de départ est la parole de ton grand-père, pourquoi as-tu choisi un récit familial comme base de ton film ? Est-ce que ce lien à l'intime a une importance particulière pour toi ? Y a-t-il une volonté de partager cet intime avec le spectateur ?
 - Comment as-tu abordé la parole de ton grand-père dans ton processus de création, et quelle place cette parole a-t-elle prise dans la construction du film ?
 - Pourquoi dis-tu que cette entrevue, cette parole livrée par ton grand-père, est un précieux cadeau ?
- 4) Et de manière plus large, comment envisages-tu la mémoire dans ta création ?
 - Quelle place prend la mémoire dans ton processus de création ? Est-ce que pour toi, créer ce film, c'était une manière de te souvenir ou de construire une mémoire ? Comment définis-tu la mémoire dans ton travail ?
- 5) En lien avec cette mémoire, quelle est ta relation aux archives ? Comment travailles-tu avec elles dans ton film ?
 - Comment envisages-tu ta relation aux archives dans ton travail ? En quoi leur altération ou leur fragmentation devient-elle un geste créateur et une manière de questionner ou contester leur récit initial ?
- 6) Comment l'écriture et les mots sont-ils inscrits dans ton processus de création ? Et quelle fonction ont-ils pris dans la narration ou la structure du film ?
 - Est-ce qu'ils créent une certaine linéarité ?
 - S'agit-il du point de départ de construction du film avec le poème que ton grand-père t'avait demandé de transcrire ?

- 7) Pourquoi as-tu choisi de travailler à partir de fragments d'images, de sons, de textes montés séparément ? Qu'est-ce que cette approche t'a permis d'exprimer ou d'explorer dans ton film ?
- Comment s'est passé le travail en salle de montage ?

Nous avons parlé de ton rapport à la création, de la mémoire et des archives. J'aimerais maintenant aborder des questions plus personnelles sur ton rapport à l'identité, à la diaspora et à la manière dont tu choisis de raconter ces histoires.

- 8) Comment ton positionnement diasporique a-t-il influencé ta manière de raconter cette histoire ? Est-ce que tu as ressenti le besoin de t'éloigner des formes narratives classiques pour mieux faire exister une autre manière de voir, de ressentir et de résister ? Dans ton mémoire tu parles d'une influence des normes de narration occidentales sur le processus de création des artistes palestinien·nes déplacé·es, comment vis-tu cette influence ? Et comment exprimes-tu ce déplacement, cette hybridité ?
- 9) Quel est ton rapport à la terre dans le film : est-ce une présence physique sur cette terre ou un souvenir de cette terre fait d'un ensemble de sensations, comme une odeur, celle du jasmin, qui imprègne et relie les corps, les lieux et les générations ?
- 10) Pourquoi as-tu choisi d'adopter une approche incarnée dans ton travail : tu écris « what the mind saw, the body directly portrayed » (El-Omari, 2021, p.16) ? En quoi cette dimension corporelle est-elle essentielle pour exprimer l'expérience diasporique ?
- 11) Pourquoi était-il important pour toi d'imaginer un film qui laisse de la place aux personnes spectatrices, qui ne montre pas tout, qui suggère plutôt que de raconter ? Qu'est-ce que cette ouverture change dans la manière dont tu conçois la narration ?

Pour terminer, j'aimerais revenir sur cette idée très forte qui traverse ton film, celle de « ever-resisting presence » (El-Omari, 2021, p.2), cette force qui, malgré les ruptures, les fragments, l'exil et les tentatives d'effacement, continue d'exister, de traverser le temps, les lieux et les générations.

- 12) Penses-tu que ton film parvient à incarner et à faire vivre cette « présence toujours résistante » ? Et, selon toi, en quoi ce film peut-il contribuer à nourrir cette mémoire vivante et cette résistance à travers la parole, l'image et le souvenir ?

BIBLIOGRAPHIE

- Antonius, R. (2024). *La conquête de la Palestine : de Balfour à Gaza, une guerre de cent ans*. Écosociété.
- Aumont, J., Marie, M. et Marié, M. (2020). *L'analyse des films*. Armand Colin. <https://shs.cairn.info/l-analyse-des-films--9782200628208>
- Barthes, R.(1980). *La chambre claire*. Gallimard.
- Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications*, 48. pp. 327-387.
- Bellour, R. (2012). « Douleur de l'archive ». Dans *L'archivio / the archive*, Alessandro Bordina, Sonia Campanini et Andrea Mariani (dir.), pp. 29-34. Forum.
- Berthet, F. et Froger, M. (dir.). (2018). *Le partage de l'intime: Histoire, esthétique, politique: cinéma*. Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.2307/j.ctv69tc8f>
- Bessone, M. (2022). Chapitre 2. Voir et faire voir les races : l'apport d'une phénoménologie politique à une philosophie critique des races. Dans M. Garrau et M. Provost (dir.), *Expériences vécues du genre et de la race : Pour une phénoménologie critique* (p. 65-82). Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.110332>
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Klincksieck.
- Burke, J. (2025, 16 septembre). 'Direct evidence of genocidal intent': the UN commission of inquiry's report on Israel's actions in Gaza. *The Guardian* <https://www.theguardian.com/world/2025/sep/16/un-commission-of-inquiry-report-israel-gaza-legal-analysis-genocide-accusation>
- Charles, M. (s. d.). *In the jasmine vines*. Tënk. Récupéré le 16 janvier 2026 de <https://www.tenk.ca/fr/documentaires/falasteen-/in-the-jasmine-vines>
- Craig, R. T. (2009). La communication en tant que champ d'études. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (1), 1-42. <https://doi.org/10.4000/communiquer.274>
- CRICIS (2021, 25 février). *Oumar Kane : Ce que les études postcoloniales nous enseignent en termes méthodologiques* [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hCel-mSsUlk>
- Cuevas, E. (2013). « Home movies as personal archives in autobiographical documentaries ». *Studies in Documentary Film*, 7(1), 17-29.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (2008). *Mal d'archive : une impression freudienne*. Galilée.

- El-Omari, N. (2021). *in the jasmine vines* [Mémoire de maîtrise, York university]. <http://hdl.handle.net/10315/38472>
- Elsaesser, T. et Hagener, M. (2010). *Film theory: an introduction through the senses*. Routledge.
- Fals Borda, O., Diaz, L. et Godrie, B. (2020). *Décoloniser les sciences sociales : une anthologie bilingue de textes = Descolonizar las ciencias sociales : una antología bilingüe de textos de Orlando Fals Borda (1925-2008)*. Éditions Science et bien commun.
- Foessel, M. (2008). *La privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*. Seuil.
- Froidevaux-Metterie, C. (2012). L'expérience du féminin. Le corps, soi et les autres. *Études, Tome 417*(9), 187-197. <https://doi.org/10.3917/etu.4173.0187>
- Froidevaux-Metterie, C. (2015). *La révolution du féminin*. Gallimard.
- Froidevaux-Metterie, C. (2018). Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ? *Cités*, 73(1), 81-90. <https://doi.org/10.3917/cite.073.0081>
- Goursat, J. (2016). *Mises en «je» : autobiographie et film documentaire*. Presses universitaires de Provence.
- Haraway, D. (1988). « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Lebrun Harpin, A. G. (2020, octobre). *Porter les robes de nos grand-mères : essai documentaire sur la transmission de la féminité expérimentant le emploi cinématographique comme contre-discours féministe* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://www.bibliotheques.uqam.ca/archipel/archipel-14036.zip>
- Leur Algérie* (s. d.). Tënk. Récupéré le 17 août 2025 de <https://www.tenk.ca/fr/documentaires/intime/leur-algerie>
- Lusztig, Irene. (2019). Feminist Filmmaking Syllabus. https://komsomolfilms.com/wp-content/uploads/2019/05/feminist_filmaking_syllabus_for_anyone.pdf
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film : intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Maury, C. (2011). *Habiter le monde éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Yellow now.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Oeil et l'esprit*. Gallimard.
- Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales* (3^e éd.). Armand Colin. <http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9782200247393>

- Naficy, H. (2001). *An accented cinema : exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université.
- Noël, D. (1996). « ODIN, Roger (sous la direction de). Le Film de famille. Usage privé, Usage public. Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, 235 p ». *Cinémas*, 6(2-3), 223-230. <https://doi.org/10.7202/1000982ar>
- Odin, R. (1995). *Le film de famille : usage privé, usage public*. Méridiens Klincksieck.
- Paci, V. (2012). « L'Archive en personne...Réflexions autour de la perte, de la conservation et de la survie ». Dans *L'archivio / the archive*, Alessandro Bordina, Sonia Campanini et Andrea Mariani (dir.), pp. 35-40. Forum.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* Armand Colin. <https://www.cairn.info/l-analyse-qualitative-en-sciences-humaines--9782200624019-p-183.htm>
- Paniagua Arguedas, L. (2022). Commentaire. Orlando Fals Borda : sentipenser collectivement pour une action transformatrice. *Sociologie et sociétés*, 54(2), 263–274. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1113068ar>
- Perret, J.-B. (2004). Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ? *Hermès, La Revue*, 38(1), 121-128. <https://doi.org/10.4267/2042/9435>
- Picard, J. (2021). « Pour un usage féministe et lesbien du film de famille ». *Mise au point*. (14). <https://doi.org/10.4000/map.5154>
- Poupart, J., Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives, Conseil québécois de la recherche sociale et Centre international de criminologie comparée. (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques : rapport présenté au Conseil québécois de la recherche sociale*. Université de Montréal, Centre international de criminologie comparée.
- Raaberg, G. (1998). « Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts ». *Mosaic*, 31(3), 153.
- Ricœur, P. (2000). Aux origines de la mémoire, l'oubli de réserve. *Esprit* (1940-), (266-267 (8-9)), 32-47.
- Savoie-Zajc, L. (2000) L'entrevue semi-dirigée. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale, 5e édition: De la problématique à la collecte des données*. Les Presses de l'Université du Québec. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=3263794>
- Sobchack, V. C. (1992). *The address of the eye : a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.

- Sobchack, V. C. (2004). *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture*. University of California Press. <http://hdl.handle.net/2027/heb.08034>
- Sobchack, V. C., Rigaud, M., Dalmaso, A. C. et Lenay, A. (2025). *Le corps du film : une phénoménologie de l'expérience filmique*. Les presses du réel ; EUR ArTeC.
- Soualem, L. (2022, 16 février). Na3na3 #18 : Briser le silence, avec Lina Soualem [Épisode de balado audio]. Dans *Na3na3*. https://open.spotify.com/episode/4pR6U9Qmm7T0FTFmnezYI7?si=D_yZ3faYRXK2qsD_CLAk1Q
- Soualem, L. (2023b, 20 décembre). Palestinian director Lina Soualem on her Oscar tipped movie, Bye Bye Tiberias [Épisode de balado audio]. Dans *The Izzy and Murtada Picture Show*. https://open.spotify.com/episode/474h9PKkmMR4K5OsoPJfaR?si=B_57TXecT_CLw_KOIceAuNQ
- Soualem, L. (2024a, 18 février). Lina Soualem, celle qui filmait les douleurs de l'exil [Épisode de balado audio]. Dans *Pépites*. https://open.spotify.com/episode/3Y1ArldLOO3wheEg6xMIEC?si=aVNY8nKqTySA_WPg0Sjys9Q
- Soualem, L. (2024b, 19 février). #AuPoste - s07#23 - Bye Bye Tibériade avec Lina Soualem [Épisode de balado audio]. Dans *Au Poste*. https://open.spotify.com/episode/7DfT7CX93rzOZgXf2xuYfn?si=FdX4IjPHSJWONa0_kNBcmcA
- Soualem, L. (2024c, 30 mai). Le cinéma, de mère en fille - avec Lina SOUALEM et Hiam Abbass [Épisode de balado audio]. Dans *JINS*. https://open.spotify.com/episode/3EIM4GMBrsup84eiTU5xMV?si=_85hkW9WSHaVv_zr8_2r9Vg
- Soualem, L. (2024d, 27 novembre). VISION #69 : LINA SOUALEM - L'importance de la mémoire [Épisode de balado audio]. Dans *Vision(s)*. <https://open.spotify.com/episode/3cAjr4Oc5ZfOfJiqmatDmm?si=bAH3k4HpTY6ssqb1l6uJOA>
- Soualem, L. (2025, 8 janvier). Lina Soualem on Palestinian Grief and Making Films With and About Family [Épisode de balado audio]. Dans *Locarno Meets*. https://open.spotify.com/episode/0pkpPdkc8bd6rYsi5qsOdT?si=impzXmLuQgqRqzXr_ZXhNVA
- Sugàr, A. (2020). *Perdre la maison : essai sur l'art et le deuil de l'espace habité*. Varia.
- Tënk Canada. (2022, 7 septembre). *Vues d'ici - Entretien avec Sylvain L'Espérance*. https://www.youtube.com/watch?v=kfAY_5ZIQ6U

Woods, E. M. S. et Geraghty, L. (2016). To touch a ghost: Derrida's work of mourning and haptic visuality in three films. *Cogent Arts & Humanities*, 3(1).
<https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1197871>

Young, I. M. (2005). *On female body experience: « Throwing like a girl » and other essays*. Oxford University Press.

Young, I. M. (2017). Lancer comme une fille: Une phénoménologie de la motilité, de la spatialité et du comportement corporel féminins. *Symposium*, 21(2), 19-43.
<https://doi.org/10.5840/symposium201721218>

FILMOGRAPHIE

A History of Sadness (Layla Tosifi, 2024)

A World Not Ours (Mahdi Fleifel, 2012)

Bye Bye Tibériade (Lina Soualem, 2023a)

in the jasmine vines (Nada El-Omari, 2021)

Les miennes (Samira El Mouzghibati, 2024)

Leur Algérie (Lina Soualem, 2020)

Measures of Distance (Mona Hatoum, 1988)

Stories We Tell (Sarah Polley, 2009)

We Are Inside (Farah Kassem, 2024)