

L'esthétisation de l'immigration algérienne dans le film *Vivre au paradis*

Aesthetics of algerian Immigration in the Film Vivre au Paradis

Ute Fendler



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4903>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.4903

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 141-151

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Ute Fendler, « L'esthétisation de l'immigration algérienne dans le film *Vivre au paradis* », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 09 octobre 2015, consulté le 05 mai 2019. URL :

<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4903> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.4903

UTE FENDLER

Universität des Saarlandes

ute.fendler@debitel.net

L'ESTHÉTISATION DE L'IMMIGRATION ALGÉRIENNE DANS LE FILM *VIVRE AU PARADIS*

Résumé. — Cet article analyse la spécificité du visuel et la relation étroite entre images et mémoire à partir du film *Vivre au paradis* de Bourlem Guerdjou, exemple d'une expression de l'immigration. Le mouvement dans l'espace et les regards traduisent l'essentiel de cette expérience de migration, d'aliénation et d'isolation. Ceci est assuré par les moyens esthétiques du média visuel, tels la construction des espaces par mouvements et par regards. La combinaison du pouvoir des images et l'inscription de celles-ci dans le temps favorise une construction mémorielle.

Mots clés. — Immigration, mémoire, bidonville, paradis, lieux, espace, regards, Bourlem Guerdjou.

Parler de l'esthétisation en relation avec l'immigration semble – à première vue – inapproprié, l'immigration étant une expérience plutôt douloureuse pour la majorité des personnes concernées : séparation de familles, dépaysement, aliénation, racisme. Les souvenirs d'immigrés rassemblés par Yamina Benguigui (1998), sous forme d'interviews filmés, témoignent de l'ambiguïté de l'expérience d'immigration, comme les textes recueillis par Denis Boutelier et Dilip Subramanian (1997), puisque l'espoir (d'une vie meilleure) ainsi que la désillusion, s'y confrontent. Les médias peuvent servir de relais de transmission et de mémorisation de l'immigration. Se pose alors la question de la spécificité des médias choisis qui fait que certains aspects, plutôt que d'autres, ressortent mieux ou sont mis en perspective.

Pour cette étude, nous avons choisi de travailler à partir du support filmique, car il peut créer un univers particulier, à savoir un espace de regards comme dans *Vivre au paradis* (1998), premier long métrage de Bourlem Guerdjou, né à Asnières en 1965. En effet, l'expérience migratoire est toujours liée à un mouvement dans l'espace, de sorte que l'immigration ou l'émigration décrivent le passage d'un point à un autre, le lien entre deux lieux qui rappelle le concept de l'entre-deux (*In-Between*) de Homi Bhabha (1994 : 217). Cet espace se construit par des mouvements, mais aussi par des regards (de Toro, 1999 : 19), deux constituants surtout articulés par le langage visuel.

Le visuel et la mémoire

La spécificité de la question de l'esthétique filmique, dans le contexte de l'immigration, sera abordée à partir de deux hypothèses : la spécificité du visuel et la relation étroite entre images et mémoire. Le cinéma fournit des images qui influencent la perception du spectateur : il crée la relation entre une personne et l'espace, ou la personne et d'autres personnes, ou encore la personne et le spectateur. Ces relations sont construites par le regard : celui de la caméra qui fixe le spectateur face à l'écran et canalise en même temps le regard et la perspective du spectateur ; les regards de personnes, agissant à l'intérieur du cadre, construisent l'espace dans le champ, mais évoquent également le hors cadre. Ces deux perspectives peuvent être identiques ou divergentes. Ce sont ces axes qui dominent dans les perceptions permises ou octroyées au spectateur (Aumont *et al.*, 1999 ; Gardies, 1993).

Le média visuel a l'avantage de transmettre des images et, par cette voie, d'influencer ou même, de constituer la mémoire d'un événement. La relation spécifique entre film et mémoire est ainsi décrite par Lars H. Gass (1998 : 74) : « Le temps se construit une image originale au cinéma. Il fournit le cadre qui m'oblige, moi, qui regarde, de ressembler à un autre temps »¹. L'auteur souligne

¹ « Die Zeit macht sich im Kino ihr originäres Bild. Sie bildete den Rahmen, die mich, der schaut, zwingt, einer anderen Zeit zu ähneln ».

que le fait que le média manipule le temps de telle manière que le spectateur est forcé de se rapprocher d'un temps autre que le sien, ce qui amène Heike Klippel (1998 : 55) à parler d'« une vie capturée, peu importe le contenu, mise en mouvement et transmise par sa matérialité qui fascine l'œil. Le scintillement magnifique des vagues rappelle le spectateur la mer comme il l'imagine, indépendamment du fait s'il y était lui-même ou pas. À son imagination s'accorde une image dont le caractère transitoire n'occupe pas l'imagination, mais laisse naître pour une courte durée une image d'un brillant fascinant devant lui. Les images intérieures et extérieures s'interpénètrent. L'image de la mer dans la conscience du spectateur n'est ni l'image photographique ni sa propre image gardée dans sa mémoire. C'est une nouvelle image avec une qualité de connaissance spécifique inhérente qui lui permet une expérience esthétique qui dispose d'une relation concrète au monde »². L'expérience esthétique qui résulte de cette « vie capturée » permet au spectateur de retrouver, dans le film, le reflet de ses imaginations ou de ses propres moments de vie. Il en résulte la re-connaissance des images présentées et leur appropriation pour construire une image propre, modelée, modifiée. Par conséquent, des représentations proposées par un film (documentaire ou fictionnel) peuvent s'imprégner dans la mémoire collective. L'image sélectionnée, arrangée, présentée, peut prendre la place du souvenir réel et, enfin, faire part de la mémoire collective (Assmann, 1997 ; Assmann, 1999 ; Ricœur, 2000). Dans un film, la combinaison de ce pouvoir, et de la construction inhérente d'un univers/espace imaginaire, créent, par des regards, une dynamique mémorielle qui peut être utilisée pour la construction de la mémoire de l'immigration.

L'étude du film de Bourlem Guerdjou permet de déceler comment le langage cinématographique, fondé essentiellement sur des regards et espaces, est le média, par excellence, pouvant mettre en scène et en mémoire l'expérience d'immigration : celle-ci est imprégnée par des expériences spatiales (la migration dans l'espace) et des regards (la relation avec l'autre). Ce document filmique constitue, pour les premiers immigrants maghrébins, un objet mémoriel, sur fond des années 60. Bourlem Guerdjou met en images cette expérience qui est une mise en mémoire des souvenirs (Ricœur, 2000 : 27).

² « [...] eingefangenes Leben, gleich welchen Inhalts, in Bewegung gebracht und durch eine Materialität vermittelt, die das Auge in seinen Bann schlägt. Das wunderbare Glitzern der Meereswogen erinnert den Zuschauer an das Meer; wie er es sich vorstellt, gleichgültig, ob er dort war oder nicht. Seine Vorstellung bekommt ein Bild, dessen transitorischer Charakter diese nicht besetzt, sondern nur kurzfristig in einer aufregenden Brillanz vor ihm erstehen lässt. Inneres und äußeres Bild durchdringen sich. Das Bild des Meers im Bewusstsein des Zuschauers ist weder das photographische noch sein eigenes Erinnerungsbild; es ist ein neues, das eine spezifische "Erkenntnisqualität" in sich trägt und ihm eine ästhetische Erfahrung ermöglicht, die einen ganz konkreten Weltbezug besitzt ».

L'esthétique de l'immigration : une esthétique de l'espace et du regard

Le phénomène de l'immigration transcrit toujours un mouvement de la terre d'origine à une autre. Dans le cas du film *Vivre au paradis*, le titre et son sujet évoquent la migration vers un paradis terrestre imaginé : les travailleurs algériens habitent un bidonville de Nanterre. Lakhdar, le protagoniste, est un homme respecté dans sa communauté, parce que sa formation lui permet d'assumer le rôle de scribe public et d'interprète entre le médecin et ses voisins. À partir du moment où il décide de faire venir sa femme et ses deux enfants, il travaille, nuit et jour, pour réaliser son rêve de louer un appartement en ville. Il commence à exploiter ses voisins et ses amis et, pour eux, trahit ses coutumes et traditions pour devenir français. Alors que sa femme s'engage dans le FLN, il tente d'assurer l'avenir de sa famille. L'expérience individuelle de ces personnages se déroule sur fond des événements des années 1960-62, c'est-à-dire les répressions de la police française, le couvre-feu imposé aux Algériens, la manifestation parisienne des Algériens, du 17 octobre 1961, et l'indépendance de l'Algérie.

Mais les migrants n'ont pas accès au paradis : dans tout le film, il n'y a que trois séquences où les personnages entrent en contact direct avec Paris, la terre promise. Leur vie est limitée au bidonville, présenté comme un lieu de transit et d'attente, mais il se révèle être un piège, voire une prison. Dès les premiers plans, le titre *Vivre au paradis* est suivi d'un plan d'ensemble qui décrit les lieux : les baraques grisâtres derrière les rails. Pour sortir du bidonville et entrer dans le « monde français », les habitants doivent franchir le seuil symbolisé par les doubles traits noirs des rails. Du point de vue visuel, ceux-ci renforcent la barrière séparant le bidonville du reste du monde. Cette barrière invisible, qui revient souvent dans le film, finit par se matérialiser, puisque la conséquence de la manifestation dans Paris est représentée par une clôture dressée autour du bidonville. En outre, ces barrières fonctionnent dans deux directions, étant donné que les habitants du bidonville ne les franchissent que rarement, alors que les habitants, vivant de l'autre côté – les Français – ne les franchissent jamais. Les seules exceptions sont la visite du médecin et les « invasions » des policiers.

Lieux et regards

La séquence clé qui établit les relations entre les personnes et les lieux montre, dès le début, l'arrivée de la famille de Lakhdar. Celui-ci va chercher sa famille à la gare. Il rentre dans le train, se presse dans le couloir et s'arrête à une fenêtre. Il regarde, à travers la vitre, l'intérieur du compartiment. Le gros plan – sur le visage – laisse supposer l'inquiétude et la joie naissante (sourire) de Lakhdar qui

perçoit sa famille. À la place d'un contre-plan, le train est pris de l'extérieur; en plan rapproché : le cadre éclairé de la fenêtre du compartiment permet un rapide coup d'œil sur la rencontre entre Lakhdar et ses proches. Le plan suivant, un cadrage serré sur le visage de Lakhdar, surprend, par un jeu de regards, le fils, assis à l'arrière du taxi. Sont ensuite filmés les visages heureux de la femme et du fils. Les regards vont et viennent entre les personnages et tissent des relations entre les membres de la famille, à l'intérieur du taxi, lieu restreint, fermé, mais aussi protégé et intime. L'extérieur et la ville sont perçus comme des images d'un film dans le cadre des vitres du taxi qui ne sont que des silhouettes floues, des lumières brillantes, dans la nuit, derrière les vitres, et provoquent des regards admiratifs. S'établit une atmosphère affective parmi les membres de la famille et, simultanément, une attente joyeuse de l'arrivée au paradis, inspirée par les promesses du père et des images passant à « l'écran » du taxi.

Le désenchantement s'annonce lorsque le taxi arrive aux alentours du bidonville, sous un pont. Les lumières brillantes ont cédé la place à un environnement noir et blanc. L'intérieur du taxi n'est plus un espace de sécurité, et le regard du chauffeur est reflété par le rétroviseur tandis qu'il jette à la famille des regards critiques, presque méprisants. Au même moment, le taxi passe à côté d'un mur sur lequel un graffiti annonce l'isolement dont ils vont souffrir, une fois les rails franchis, la barrière symbolique : « La France aux Français ». Dans la nuit, la famille traverse les rails et suit les passerelles étroites et pleines de boue entre des baraques minables. Le regard que Nora, la femme de Lakhdar, pose sur cet environnement, révèle la peur et l'angoisse, opposées à l'enchantement des premiers moments. Lakhdar évite son regard jusqu'à ce qu'elle pose la question : « Où allons-nous ? ». Et il murmure, tête baissée : « Chez nous ». Le regard à peine levé exprime la honte. Un plan circulaire capte furtivement l'inquiétude et la surprise de la femme et des enfants. La noirceur qui règne à l'intérieur de la maison provoque une rupture de ton. Lakhdar allume une lampe tempête. La caméra capte, encore une fois, les visages et regards de chaque membre de la famille : le fils qui ravale une déception trop visible, les larmes à peine voilées de Nora. Les regards délimitent la maison, et l'expression des visages traduit le désenchantement. La manière dont la caméra chemine, d'un visage à un autre, permet de mesurer l'espace limité où se déroulera dorénavant la vie de ces personnes. Et, pour la première fois, les regards se posent sur des objets et sur l'extérieur concret (contrairement aux images floues de Paris, pendant le trajet en taxi), plus seulement sur les visages. Lakhdar s'empresse de leur assurer qu'ils partiront bientôt pour habiter dans un « vrai » appartement. Il installe les enfants sur les lits et quand il enlève la chaussure de son fils, le sable de l'oasis en glisse dans sa main. Le jet rayonnant du sable jaune est le seul éclair dans la chambre obscure. Elle évoque des souvenirs. Son regard fixé sur le sable le plonge dans son passé et le relie, pour quelques instants, au lieu de son origine, de son identité. Cette séquence montre les étapes du désenchantement de l'immigré. Les regards établissent un

lien entre les personnes, puis entre elles-mêmes et le lieu de passage, elles-mêmes et leur passé. Ils caractérisent le cocon familial car c'est entre eux que l'amour, l'amitié, la solidarité, mais aussi la honte et la peur, s'installeront et domineront leurs comportements. L'extérieur n'y est présent que par des rêves et des images, points de référence, qui deviennent la cause de ces sentiments d'échec et de honte.

L'espace d'attente : l'espace reconstruit

Le bidonville est le lieu de transit, entre le paradis perdu (l'Algérie) et le paradis à gagner (Paris). Le regard étant orienté vers le passé, la vie s'organise par la reconstruction de la vie du passé, des coutumes du pays et de la vie communautaire : dans les baraques, la vie de famille ; dans les cafés et les foyers, une vie d'amitiés entre hommes. Cette vie demeure en suspens, car les lieux du bidonville sont signifiés par cette barrière invisible enfermant les immigrés qui, d'un côté, représente un espace étroit de solitude et d'enfermement et, de l'autre, une sensation de sécurité. La double signification de la barrière est reliée à l'incertitude de la vie d'immigré(e) et correspond à phase d'hésitation entre les deux lieux. Cette incertitude se manifeste également dans quelques rares séquences où la vie communautaire est présentée. Lakhdar, toujours seul au début du film, se rend régulièrement au café, où les hommes jouent aux dominos. Des gros plans montrent des hommes détendus et gais. Un long *travelling* lie les joueurs à un couple qui se tient légèrement à l'écart. Lakhdar, le seul qui sache écrire le français, rédige les lettres de ses compatriotes, adressées aux familles restées en Algérie. L'alternance du champ/contre-champ souligne la solitude de celui qui veut écrire à sa famille : c'est Lakhdar qui l'encourage à ajouter quelques mots personnels. Mais, l'autre se referme sur lui-même, jette des regards furtifs à son entourage ; il est seul et semble tellement souffrir de cette solitude qu'il n'arrive plus à parler. Aussi, le café, lieu par excellence de la rencontre, est-il également touché par les effets de l'immigration : la solitude y fait son entrée.

Espace d'attente éternisée : relation immigrants-policiers

La signification du bidonville, comme lieu d'attente éternisée, est renforcée par la mise en scène de la relation entre le bidonville et Paris, parce qu'il s'agit d'une relation niée. Les moments où les habitants sortent pour aller au chantier ou à l'école restent sporadiques. La sortie est toujours montrée par un plan d'ensemble pris de l'extérieur, de l'autre côté des rails, ce qui constitue une image d'exclusion : l'image est coupée en deux par les rails qui représentent la frontière/barrière entre le bidonville et le monde français. Rares sont les sorties des habitants de cet espace clos et encerclé, lequel est, à plusieurs reprises, violé par des policiers. Du reste, une des razzias nocturnes de la police, à la recherche de partisans du FLN, est représentée comme une invasion : Lakhdar et

quelques-uns de ses voisins sont attaqués et arrêtés. Cette séquence se distingue par ses gros plans, très courts. Le rythme accéléré des images accentue la surprise de l'action, la rapidité et la brutalité des coups donnés aux hommes. Les policiers restent anonymes, semblables à des ombres ou des fantômes qui s'acharnent à frapper leurs victimes. Des spots lumineux laissent voir, dans l'obscurité, les visages des hommes matraqués : des regards orientés vers leurs femmes pour les détourner aussitôt dans la douleur et la honte. Le lendemain, les femmes attendent, isolées dans une pièce ou un couloir, le regard angoissé ou vide dirigé dans le lointain. Les cadres des plans, formés par des portes ou des cloisons, renforcent l'image de prisonnières. Elles s'animent lorsque les hommes reviennent : ce retour commence par un plan d'ensemble des rails qu'ils doivent franchir pour rentrer dans leur monde, sûr d'apparence ; mais, les gros plans sur les visages des hommes contredisent cet espoir puisque les visages sont marqués par des coups et des plaies sanglantes. Leurs regards sont tournés vers le bidonville avec l'expression de la rage, de la haine et du désespoir.

C'est cette invasion des forces de l'ordre qui incite Nora, la dernière arrivée, à demander à son mari s'il y a la guerre en France. Ce que Lakhdar nie, malgré l'apparence et l'expérience vécue. Aussi, les portes du paradis se transforment-elles, peu à peu, en portes de l'enfer. Et, lors de la manifestation du 17 octobre, les Algériens osent se rendre en ville. La caméra prend alors la place d'un témoin anonyme comme pour obliger le spectateur à suivre l'événement : les rangs des manifestants (en *travelling* américain) défilent et s'arrêtent face à un rang de policiers. Ces forces de l'ordre, toutes habillées de noir et casquées, ressemblent plus à des robots qu'à des hommes et barrent le chemin. Le face à face silencieux est rompu par l'attaque soudaine des policiers. Ils poursuivent, chassent, matraquent les manifestants et les arrêtent ; quelques-uns restent inanimés dans la rue, d'autres se retrouvent entassés dans un bus. Le *travelling* de la caméra capte les visages des manifestants à travers les vitres : encore une fois, ils ont été blessés, humiliés, emprisonnés. Et ce n'est plus qu'à la fin du film, à la suite de cette violente confrontation, qu'une autre « rencontre » avec des Français aura lieu : l'ami de Lakhdar vient d'installer sa famille lorsqu'un policier français force la porte de la baraque, jette ses habitants et leurs affaires dehors, puis commence à détruire les murs à coups de marteau. C'est la première fois que les policiers se présentent en pleine journée, sans armes. Ils s'adressent à l'Algérien : « Où sont les autres ? », car ils cherchent des militants du FLN. Les plans américains et rapprochés renforcent l'impression d'une présence massive, menaçante. Le regard du policier scrute la baraque, l'évalue et semble constater l'infériorité des habitants. L'inspection se termine par un regard méprisant qui invite ses collègues à détruire la baraque.

Dès lors, Paris et la France restent un mirage lointain car, au fond, les seuls Français demeurent les forces de l'ordre et le médecin. La brutalité renforce l'isolement des Algériens : il n'existe pas d'être humain auprès duquel ils pourraient adresser leurs doléances. Faute d'autres cibles, leurs sentiments

d'impuissance, d'humiliation, de honte, mais aussi de rage, se dirigent toujours vers leur prochain. Ils échangent des regards entre eux et jamais le regard ne se pose sur un policier. Le mouvement à l'intérieur des images et, en même temps, à l'intérieur du bidonville, tourne en rond car il n'y a pas ni sortie, ni issue.

Mise en mémoire de l'immigration

En tant que fils d'immigrés algériens, Bourlem Guerdjou dit avoir voulu décrire l'arrivée de la génération de ses parents en France : « Je pense que mes transformations consistaient à moderniser les souvenirs de Benaïcha pour nous les rendre contemporains. À l'arrivée, le film croise le regard de la première génération, marquée par la douleur et une certaine incapacité à parler, et celui de la deuxième génération, des gens comme moi [...] » (Péron, 1999). C'est ainsi qu'il réinvente l'expérience de l'immigration de ses parents, l'objet de son projet consistant à construire une mémoire, à partir des souvenirs racontés à la deuxième génération, et transmis aux suivantes, autant qu'à la société d'accueil. Parallèlement, cette mémoire-souvenir se veut une prise de position face à la mémoire officielle qui avait occulté l'épisode d'octobre 1961. Le journaliste Jean-Michel Frodon (1999) évoque un « épisode enfoui de l'Histoire », tandis que l'historien Claude Liauzau (1999 : 24) parle de « mémoire occultée ». Du reste, les deux auteurs citent quelques livres (Einaudi, 1991, 2001 ; Tristan, 1991) pour tenter de dévoiler cette histoire refoulée. *Vivre au paradis* se place dans cette succession de travaux sur octobre 1961, tout en demeurant l'unique œuvre qui présente la perspective de l'Autre, de l'Algérien. Homi Bhabha (1994 : 31) a attiré l'attention sur la nécessité de la prise de parole de l'Autre pour sortir du « cercle clos d'interprétation » qui – dans le cas contraire – continuerait de lui faire perdre son « pouvoir de signifier, de nier, d'initier le désir de l'Histoire, d'établir son propre discours institutionnel et oppositionnel ». Même un documentaire comme *Une journée portée disparue* (2001), qui rassemble des témoignages de victimes, de témoins et de responsables pour restituer les événements de la journée du 17 octobre 1961, reste un regard extérieur (Péju, 1961 ; Levine, 1985). En revanche, le film de Bourlem Guerdjou a l'avantage de placer cet événement dans un contexte qui n'est pas seulement politique et historique, mais qui est celui de l'immigration, un moyen de comprendre les motifs des Algériens participant à la manifestation. La journée du 17 octobre 1961 occupe quelques minutes du film, ce qui traduit le fait que le traitement des manifestants, par les forces de l'ordre, est bien la conséquence logique d'une politique coloniale d'un côté, d'immigration, de l'autre.

D'une mémoire oubliée à une mémoire représentée

L'Histoire fait son entrée dans *Vivre au Paradis* qui raconte des souvenirs en introduisant, au sein de la narration filmique, un troisième espace, notamment par un commentaire sous-titré qui appartient à une « voix » dans l'ailleurs (Gardies, 1993). Ces textes insérés établissent le lien entre cet espace d'immigration, emplis des souvenirs d'immigrés et l'histoire. Au début du film, le sous-titre accompagne un plan d'ensemble des baraques du bidonville derrière les rails : « 1960, Nanterre, à 3 kms de Paris ». Au début de la manifestation, est inséré un premier sous-titrage, « Paris, 17 octobre 1961 », puis un deuxième, après la confrontation violente des manifestants et des forces de l'ordre, « Cette nuit-là, plus de 200 Algériens furent massacrés ». Le dernier sous-titrage commente l'image de la famille de Lakhdar Ferouz, devant sa baraque, à la fin du film : « Une fois au pouvoir, les dirigeants algériens n'ont pas encouragé les immigrés à revenir. Les Algériens, comme les Français, les ont oubliés. Huit ans plus tard, la famille Ferouz a obtenu un logement dans une cité de transit, ainsi que toutes les autres familles du bidonville, qui fut détruit le 7 juillet 1970 ». Les références à l'histoire encadrent les souvenirs d'une famille qui incarne le destin des immigrés (Henriot, Joffredo, 2001). Le sous-titrage dactylographié renvoie à des rapports policiers et à des documentaires, de manière à ce que l'ouverture sur l'image d'un bidonville ancre le récit dans l'histoire. La fin du film relie ces expériences, qui semblaient si personnelles et individuelles, à l'histoire de l'immigration algérienne. Dès lors, le récit cinématographique oscille entre une dimension quasi biographique, et une dimension historisante, tout en favorisant la narration des souvenirs. Ainsi, le film transmet-il intensément l'expérience de l'immigration avec ses frustrations, ses privations et son isolement, réussissant à évoquer la question de l'écriture de l'histoire.

Pour mieux cerner les différentes formes de mémoire présentes dans *Vivre au Paradis*, les travaux de Paul Ricœur (2000 : 30-48) sont fondamentaux. Ainsi, ce film effectué par un homme de la deuxième génération, correspondrait-il à la mémoire-souvenir, liée à la notion de recherche. Il s'agit d'une mémoire qui représente des événements et les rappelle activement, et ce qui est lié à un travail de mémoire devient dès lors un travail contre l'oubli. Cette mémoire se distingue par sa mondanité (au-delà de la réflexivité), puisqu'elle implique le corps et l'espace. Ce qui ajoute une partie essentielle à la mémoire-souvenir pour constituer une mémoire corporelle et une mémoire des lieux. Cette volonté se manifeste dans la démarche esthétique concernant les regards et les espaces, autant que cette voix historisante qui place les rappels et les souvenirs dans un espace historique. La distinction faite par Paul Ricœur entre mémoire-habitude et mémoire-souvenir valorise le passage d'une mémoire occultée – comme celle des débuts de l'immigration algérienne, en France – à une mémoire re-mémorée, ou dévoilée.

Conclusion

L'immigration est généralement appréhendée autour de discussions sur l'interculturalité, celle-ci étant définie comme un contact de deux ou plusieurs cultures, dans lequel les participants peuvent profiter d'un enrichissement mutuel. Le film de Bourlem Guerdjou rappelle que le contact interculturel peut également ne pas avoir lieu. Dans ce cas, l'entre-deux (*In-Between*) ne serait pas le lieu d'enrichissement, mais celui de l'isolement, à force de contact manqué. Le film n'utilise que rarement la bande sonore, ce qui montre l'impossible communication verbale et la difficile communication visuelle. Les regards pourraient établir un contact, mais ici, ils ne trouvent pas de réplique. Dans *Vivre au paradis*, le film se concentre sur le bidonville de Nanterre, espace de transition qui devient une prison, sans possibilité de sortie ni de retour. Les autres espaces, l'Algérie indépendante et la France, restent imaginaires. Les désillusions et humiliations imprègnent la vie communautaire à un point tel que les relations humaines en souffrent : les parents frappent leurs enfants, les hommes violent leurs femmes, les habitants volent, trahissent, exploitent leurs prochains. Ici, l'expérience de l'immigration se présente comme une vie de nature transitoire dans un espace clos, une vie habitée par une perpétuelle contradiction. À la place du paradis rêvé, ces immigrés subissent l'exclusion et l'oppression. Cette expérience se transmet au spectateur par les gros plans cadrés sur des regards qui fuient ceux du prochain et se heurtent aux lieux étroits, ou se perdent dans le vide. Le film réalise à merveille cette démarche d'imagination et de représentation pour construire la mémoire d'une rencontre manquée. Comme le soutient Paul Ricœur (2000), la mise en scène des regards et des lieux construit la mémoire corporelle et la mémoire des lieux. Dans ce sens, le film de Bourlem Guerdjou suit une « vie capturée » (Klippel, 1998 : 55), inventée, représentée, qui correspond au souvenir laborieux ou à la recherche mémorielle, ce qui pourrait constituer le fondement d'une rencontre interculturelle réussie.

Références

Bibliographie

- Assmann A., 1999, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* München, Beck.
- Assmann J., 1997, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., 1999, *Esthétique du film*, Paris, Nathan.
- Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, London/New York, Routledge.

- Boutelier D., Subramanian D., 1997, *Mon Eldorado, la France ? Aventures d'immigrés*, Paris, Denoël.
- Einaudi J.-L., 1991, *La Bataille de Paris*, Paris, Éd. du Seuil.
- 2001, *Octobre 1961, un massacre à Paris*, Paris, Fayard.
- Fahdel A., 1990, « Une esthétique beur ? », *CinémAction*, 56, juil., pp. 140-151.
- Frodon, J.-M., 1999, « Une génération immigrée sacrifiée », *Le Monde*, 18 mars.
- Gardies A., 1993, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Gass L. H., 1998, « Der Blick, der die Medusa sieht », pp. 72-80, Karpf, E., dir., *Once upon a time... Film und Gedächtnis*, Marburg, Schüren.
- Henriot A., Joffredo L., 1999, « Vivre au paradis » *Les dossiers de Télédoc*, supplément à *Télescope*, 221, TDC, 771, mars, CNDP, http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_vivre.htm.
- Klippel H., 1998, « Das "kinomatographische" Gedächtnis », pp. 39-56, in : Karpf E., dir., *Once upon a time... Film und Gedächtnis*, Marburg, Schüren.
- Levine M., 1985, *Les ratonnades d'octobre*, Paris, Ramsay.
- Liauzu C., 1999, « Les archives bâillonnées de la guerre d'Algérie », *Le Monde diplomatique*, fév., pp. 24-25.
- Maschino M.T., 2001, « Guerre d'Algérie, du mythe à l'histoire », *Le Monde diplomatique*, 12, p. 31.
- Péju P., 1961, *Ratonnades à Paris*, Paris, Maspero.
- Ricœur P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil.
- Toro F. de, 1999, « Explorations on Post-Theory : New Times », pp. 9-23, in : Toro F. de, dir., *Explorations on Post-Theory : Toward a Third Space*, Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana.
- Tristan A., 1991, *Le silence du fleuve*, Paris, Éd. Syros.

Filmographie

- Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* (Benguigui Y., 1998, DocStar, Canal+Vidéo).
- Une journée portée disparue* (Brooks P., Hayling A., 2001, Dominant 7).
- Vivre au paradis* (Guerdjou B., 1998, Arte video/CNC).