

Alice Diop, un cinéma de l'hospitalité?

Dominique Carlini Versini
Durham University
Royaume-Uni

Alice Diop s'est récemment trouvée sous le feu des projecteurs après avoir obtenu le grand prix du jury et le prix du premier film à la Mostra de Venise en 2022 et le César du meilleur premier film en février 2023 pour son long-métrage *Saint Omer* (2022). C'est la première fiction de la réalisatrice, mais elle est également l'autrice d'une riche œuvre documentaire qui a reçu jusqu'ici relativement peu d'attention critique, bien qu'elle ait été couronnée de nombreux prix. Dans cet article, je m'intéresserai particulièrement à trois de ses documentaires, *La Permanence* (2016), *Vers la tendresse* (2016) et *Nous* (2021), pour tenter de dégager les grandes lignes de ce que j'appellerai une esthétique de l'hospitalité chez Diop. Si le terme « hospitalité » fait d'abord référence au contexte de la migration, notamment abordé par Diop dans *La Permanence*, je souhaite l'étendre ici à toute représentation de l'étranger.e ou de celui ou celle qui est rendu.e étranger.e dans la cité. En effet, la banlieue, l'exil et l'exclusion font partie des thématiques qui traversent le cinéma de Diop, qui vise à « interroger la société et les relations qu'elle entretient avec les espaces et personnes qui sont maintenus à la marge » (Diop et Niang 284). Je démontrerai que cette interrogation passe par une volonté de donner voix et corps à ces personnes maintenues à la marge, souvent stéréotypées dans le paysage cinématographique et médiatique français. Pour cela, Diop adopte une approche profondément intersectionnelle, qui envisage plusieurs dimensions de l'exclusion, qu'il s'agisse du genre, de la sexualité, de la race ou encore de la précarité. Je commenterai l'engagement de la réalisatrice avec les spécificités du médium filmique, à travers l'étude de la voix et du dialogue, ainsi que du cadrage et du mouvement (ou son absence) dans les films, soit un ensemble de « stratégies orales, tactiles et visuelles » (Celis 419, je traduis)¹. J'observerai que cette esthétique de l'hospitalité se caractérise également par un jeu avec les codes du genre, et notamment le brouillage des frontières entre autofiction et documentaire. Qui plus est, comme l'observe Abigail Celis à la suite d'Alison Levine, on peut noter que le travail de Diop s'inscrit dans une certaine tradition du documentaire de création (Celis 420), qu'on peut reconnaître dans le travail d'Agnès Varda et Raymond Depardon (dont les œuvres sont analysées dans l'ouvrage de Levine) et plus récemment d'Amandine Gay, Mame-Fatou Niang, Jonas Poher Rasmussen ou encore d'Annie Ernaux et David Ernaux-Briot².

¹ « strategies that are aural and tactile as well as visual. »

² La liste des œuvres documentaires de Varda et de Depardon serait trop longue à citer ici, mais on pense par exemple à *Ouvrir la voix* (2018) d'Amandine Gay, *Mariannes Noires* (2016) de Mame-Fatou Niang, dans lequel apparaît Diop, *Flee*

Comme l'explique Celis, le terme « documentaire de création » est usité par le Centre national de cinéma (CNC) pour désigner les œuvres documentaires susceptibles d'apporter une contribution significative au patrimoine culturel français (Celis 420). Dans leur rapport pour le Ministère de la Culture, « Le Documentaire dans tous ses états : pour une nouvelle vie du documentaire de création », les auteur.es comprennent ce type de documentaires comme « 'une démarche artistique qui structure une représentation du réel' », « une œuvre patrimoniale, c'est-à-dire vouée à une durée de vie 'pérenne', permettant à cette œuvre de figurer sur des catalogues et d'être montrée à des publics différents au fil du temps » (Gordey *et al.* 4). C'est donc avant tout sa démarche créative qui caractérise ce type de documentaire : « Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur. Film d'auteur, le documentaire de création peut légitimement revendiquer son caractère cinématographique. » (Schmitt s.p.)

Levine analyse en effet la place de la créativité dans la production documentaire française et note l'importance de l'expérience de la spectatrice/du spectateur dans ces films qui sont « originaux par leur forme, le reflet d'une vision artistique [...] qui au lieu d'offrir à la spectatrice/au spectateur un contenu bien ficelé, la/le déstabilise et l'implique dans un processus de co-crédation de sens et de découverte » (Levine 36, je traduis)³. Levine démontre que le documentaire est le lieu d'une exploration sensorielle où une esthétique haptique se déploie. Elle note de fait l'importance des corps dans le documentaire, qui se fait expérience (Levine 3), une dimension que j'étudierai dans les pages qui suivent sur la réflexion sur l'hospitalité et l'altérité chez Diop. Mon analyse de la forme ou du « corps » des films sera un moyen de (re)découvrir la voix singulière de la réalisatrice et son projet poétique et politique qui nous confrontent, sur un mode souvent immersif et multisensoriel, à l'altérité, et nous encourageant à travers la figure de l'« exilé.e de l'intérieur », qui fera l'objet de mon étude, à accueillir l'autre qui est (en) nous.

Penser l'hospitalité et l'étrangeté

L'hospitalité est associée à la migration et à l'accueil de l'étranger.e chez soi. Cette notion est particulièrement mobilisée dans nos imaginaires contemporains, alors que les guerres, les famines, les conditions de vie insupportables et le réchauffement climatique font de plus en plus de déplacé.es. Pourtant, comme l'explique André Benhaïm dans son ouvrage *Après Ulysse*, cette notion n'est pas nouvelle et elle traverse la littérature depuis son origine, ainsi que l'histoire des idées. En s'appuyant sur le travail d'Emile Benveniste, il observe l'étymologie du terme, qui en révèle l'ambiguïté :

[L]e mot « hôte » vient du latin *hospes*, lui-même « ancien composé » de deux éléments : *hostis*, l'hôte (celui qui est reçu) et *potis* (le maître). Ainsi, *l'hospes* peut être compris comme le maître de l'hôte. [...] C'est

(2021) de Jonas Poher Rasmussen ou *Les Années Super 8* (2022) d'Annie Ernaux et David Ernaux-Briot.

³ « original in form, reflective of an auteurist vision, and rather than presenting a neatly packaged lecture, instead displaces and disturbs the viewer, involving him or her in an experiential process of co-creation of meaning and discovery. »

ainsi que l'hospitalité, à travers les ambiguïtés du mot « hôte », en vient à définir deux sortes d'étrangers, celui qui a les mêmes droits que le citoyen et qui vit dans le monde où il évolue (*hostis, xenos*), et l'étranger absolu (*peregrinus, barbaros*). (Benhaïm 26-7)

Aussi, l'origine du mot souligne-t-elle à la fois un rapport de hiérarchie dans la relation d'accueil et la polysémie de l'étrangeté qui est constitutive du concept même d'hospitalité. Cette ambiguïté est également notée par Michel Agier, qui catégorise les différentes acceptions de l'étranger en réponse à la question « Comment devient-on étranger ? » (Agier 113) :

1. En arrivant d'ailleurs, de dehors [...] C'est l'extériorité de l'étranger qui arrive (*outsider* en anglais). 2. En franchissant une frontière administrative, institutionnelle, légale : c'est l'extranéité de l'étranger (*foreigner*) qui a besoin de droits pour, pas à pas, se rapprocher de la citoyenneté. 3. En quittant ce qui nous est familier et en découvrant un monde autre où tout est à réapprendre : c'est l'étrangeté relative de l'étranger (*stranger*). 4. Retenant enfin qu'il peut y avoir un état « radicalement » autre, c'est-à-dire autre à la « racine » (*radix* en latin, qui donne radical) [...] : c'est la radicalité de l'étranger absolu. (113-14)

La définition d'Agier suggère qu'il y a donc des conditions concrètes et matérielles qui peuvent faire une personne étrangère, ainsi qu'une perception, celle d'un état radicalement autre, qui peut rendre un individu absolument étranger. Jacques Derrida a, quant à lui, théorisé une hospitalité radicale, détachée de tout contexte, car selon lui « l'expérience de la pure hospitalité [ne] doit partir de rien » (133). Mais comme le note Guillaume Le Blanc, l'hospitalité est peut-être plutôt le moyen d'« entrer dans une compréhension narrative de l'autre vie » (94). En effet, d'après le sociologue, « l'hospitalité répond d'un souci de rendre des existences à nouveau intelligibles, là où précisément elles sont considérées comme inintelligibles » (94). C'est cette ambiguïté de l'hospitalité et les différentes formes que l'étrangeté peut prendre qui sont au cœur des films de Diop et que je m'efforcerai d'analyser ici. Dans un entretien, Diop note d'ailleurs l'importance de la question de l'accueil dans sa démarche. À propos de son film *La Mort de Danton* (2011), qui montre un acteur noir cantonné aux mêmes rôles stéréotypés, elle s'exclame : « La fameuse injonction culpabilisante "quand on veut, on peut !" était très en vogue. Avec ce personnage, j'avais l'occasion de montrer qu'il ne suffit pas de vouloir, encore faut-il être accueilli ! » (Barlet et Diop 208)⁴. La notion d'accueil mobilisée ici est intrinsèquement liée à celle l'hospitalité et la citation de Diop ne manque pas d'évoquer les débats contemporains sur la question de l'intégration en France, qui rejettent souvent la faute sur les communautés issues de l'immigration. Comme on le verra dans l'analyse qui suit, les documentaires interrogent les modalités de l'accueil et posent non seulement la question « Qui accueille/est accueilli ? », mais aussi « De quelle manière et jusqu'à

⁴ Bien que cet article ne se concentre que sur les documentaires récents de la réalisatrice, certaines des dimensions de son travail abordées ici concernant la volonté de donner voix aux communautés marginalisées ainsi que d'explorer l'exil d'un angle à la fois politique et poétique, sont présentes dès ses premiers films, notamment dans *La Mort de Danton* cité plus haut, *Clichy pour l'exemple* (2005) et *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007).

quel point l'hospitalité est-elle offerte ? » Ces différents points de tension me serviront à penser l'hospitalité dans les films de Diop, à la fois comme motif pour comprendre les œuvres et comme un outil poétique. En effet, on verra à travers l'étude des trois films qu'une réflexion sur l'hospitalité et l'altérité est au cœur de la diégèse des films autant que de leurs formes.

***La Permanence* (2016): se confronter à l'accueil de l'étranger.e**

La Permanence est le film de mon corpus qui traite le plus ouvertement de la question de l'hospitalité. Il s'agit de la thématique centrale du documentaire, qui se déroule à la permanence d'accès au soin (PASS) du Dr. Jean-Pierre Gerraert, à l'hôpital Avicenne en Seine-Saint-Denis, où le médecin reçoit en consultation des exilé.es qui n'ont parfois pas encore commencé leur démarche de demande d'asile et n'ont donc pas accès à la couverture maladie universelle (CMU) prodiguée par la sécurité sociale française. Diop a passé plusieurs mois à se rendre à la permanence de manière hebdomadaire pour filmer les échanges entre les patient.es et le médecin, accompagné d'une psychologue ou d'une assistance sociale. Nous voyons certain.es exilé.es plusieurs fois, alors que d'autres n'apparaissent qu'un court moment à l'écran. Dans un entretien qu'elle a accordé à Mame-Fatou Niang alors qu'elle travaillait encore au montage du film, Diop a évoqué la violence qui est au cœur du projet :

C'est un film sur le traumatisme de migrants qui ont pris la route pour fuir des régimes politiques violents, des conflits ou la misère économique. Ces hommes qui ont pris la route pour venir en Europe, en Ulysse des temps modernes, se retrouvent confrontés à ce que j'appelle un « choc de l'espoir ». Ils sont complètement dévastés et meurtris de constater que la vraie violence est peut-être celle qu'ils vont trouver ici en France, alors qu'ils pensaient la fuir. (Diop et Niang 279)

En effet, à travers ces vies qui défilent à l'écran, le film attire notre attention sur l'injustice et l'échec du système d'accueil français. Le grand nombre de patient.es, la difficulté de leurs expériences passées et présentes sont révélées et plusieurs exilé.es font part de leur angoisse et de leur perte de mémoire fréquente, conséquences des traumatismes qu'ils ont vécus. Un décalage se manifeste parfois entre la douleur exprimée et le ton administratif et léger du médecin – qui s'exclame par exemple « Ça me fait chier les gens qui implorant » ; « Aïe, aïe, aïe, il faut qu'on refasse un certificat... Encore ! » – et des autres membres du personnel. Ce sont aussi les petites méchancetés du système qui transparaissent, indices d'un racisme ordinaire. Nous entendons ainsi un échange entre le Dr. Gerraert et le personnel qui travaille à la réception. Un des exilé.es s'est montré agressif avec les réceptionnistes, et c'est alors le groupe dans son intégralité qui est considéré comme « agressif » par l'équipe de réception, comme le souligne le médecin.

C'est également par son dispositif que le film confronte la spectatrice/le spectateur à la dureté du système d'accueil français. Il s'agit d'un huis-clos, qui se concentre sur le petit espace obscur du cabinet de consultation. Le documentaire est constitué d'une série de plans-séquences de vingt minutes, qui montrent plusieurs patient.es qui défilent au cabinet. Le cadrage est serré et fixe, filmant tour à tour les patient.es, le médecin, la psychologue, l'assistante sociale ou parfois, le cabinet ou la salle d'attente. Comme le note Olivier Barlet, ce cadrage nous encourage à porter notre

attention sur les détails et spectatrices et spectateurs ne peuvent que remarquer l'état délabré des lieux (269). Qui plus est, ce dispositif crée une impression de claustrophobie et entraîne une proximité forcée avec les sujets filmés, qui peut être inconfortable, voire violente. Des critiques ont observé la dimension provocatrice d'un nombre de films français contemporains, elle se caractérise par une recherche de confrontation avec la spectatrice ou le spectateur. Tim Palmer a qualifié de « cinéma du corps » ces films qui explorent la corporéité de manière explicite⁵. Il me semble que la démarche de Diop, sans aucunement révéler les corps de manière explicite, est tout aussi violente et immersive et place spectatrice et spectateur au cœur de cette petite salle de consultation. Diop explique de fait sa démarche politique à travers la violence de ce dispositif :

Le spectateur n'a aucune possibilité de s'échapper. Dans ce dispositif, je force les gens à regarder ce qu'ils ne veulent pas voir. Tout mon projet politique, dans cette idée-là, est de forcer les gens qui ne veulent pas voir à regarder, à entendre ces hommes. [...] Ce regard-là, il vaut tous les discours du monde. J'espère que ce film pourra permettre aux gens de comprendre, par l'émotion, ce que c'est d'être déplacé dans soi-même ou physiquement. (Diop et Niang 280)

Dans l'une des scènes, la caméra saisit en plan fixe la tristesse et l'épuisement extrêmes d'un exilé, dont on ne peut pas entendre l'histoire, car il ne sait ni parler français ni anglais et sa langue, l'urdu, n'est pas comprise par les médecins présent.es. Pendant cette brève scène, la caméra de Diop parvient à saisir la détresse immense du personnage, à travers son expression et grâce au décalage entre son silence et les voix des médecins qui se superposent à l'image de son visage. L'échange entre le généraliste et la psychiatre nous révèle les affections mentales que le médecin a pu discerner en lui lors d'une précédente visite malgré la barrière de la langue. Il met également en lumière l'échec du système français d'accueil, qui a refusé l'asile à cet exilé : « Et ils ont dit non. Il faut qu'on lui refasse une demande. De toute façon, je ne vois pas ce qu'on peut faire d'autre. [...] Ça me fait bizarre de filer des antidépresseurs dans ces situations-là. [...] Ce n'est que l'expression de notre impuissance. » À travers ce dispositif d'immersion dans la salle de permanence, la caméra nous confronte ainsi à la violence du processus d'altérisation imposé aux personnes.

Le film met en effet en lumière l'impuissance des individus, qu'ils soient exilé.es ou médecins, face à un système injuste ; mais c'est aussi l'émotion et la douceur de l'échange entre les patient.es et le personnel hospitalier qui transparaissent parfois. C'est le cas d'une scène qui révèle la joie du médecin alors qu'il ouvre un cadeau que lui a offert l'un des exilé.es, Joginder Singh, que nous voyons à plusieurs reprises au fil du documentaire. Il s'agit d'une tour Eiffel, symbole ultime de la France, que l'exilé partage avec le médecin, dans un moment d'humanité et de douceur qui contraste avec la violence décrite par les exilé.es et avec celle des politiques de l'accueil. C'est également ce qu'observe Levine à propos de la scène : « Une figurine de Tour Eiffel est probablement la dernière chose dont les médecins ont besoin dans leur bureau encombré, mais pour eux comme pour la spectatrice/le spectateur, ces moments de chaleur et d'humour offrent un répit bienvenu dans le développement, par ailleurs

⁵ Dans son ouvrage *Brutal Intimacy*. Voir aussi le travail de Martine Beugnet sur ces films dans *Cinema and Sensations*.

lugubre, du récit » (Levine 178, je traduis)⁶. La gratitude et la possibilité de l'échange existent quand l'hospitalité a lieu.

Un autre moment d'échange dépeint, beaucoup plus sombre, implique Diop elle-même. Dans la dernière scène du film, la caméra se fixe d'abord sur le bébé de la patiente qui vient consulter qui se trouve dans les bras de la psychiatre, puis l'exilée sud-africaine est filmée de dos pendant qu'elle raconte son histoire. Diop a indiqué dans un entretien l'impossibilité de filmer le visage de plusieurs exilées à cause de leur situation de douleur trop grande :

Et en même temps les histoires des femmes étaient souvent extrêmement dures, souvent liées à des parcours migratoires difficiles. Elles avaient fui des pays et des conflits familiaux où elles avaient été victimes de viol. Alors exposer comme ça leurs visages de manière frontale, dans ce cadre précis, ça ne m'intéressait pas. Je ne voulais pas susciter ce voyeurisme, ou ce sensationnalisme. C'est pour cette raison d'ailleurs que je les ai naturellement filmées de dos. Les histoires des femmes étaient tellement terribles qu'il n'y avait pas de projection possible, tout à coup on se retrouvait happé par la réalité de cette violence qui ne racontait rien d'autre qu'elle-même. Je n'avais pas envie de les exposer de cette manière et de susciter ce type de réactions, ou de fascination. (Diop et Landier, s. p.)

Ces propos rendent compte de la dimension intersectionnelle du cinéma de Diop, qui cherche à considérer, à porter une attention particulière aux différentes formes d'oppression dont les personnes peuvent être victimes. Ici, alors que les exilé.es subissent tous et toutes le racisme et la précarité à leur arrivée en France, la caméra de Diop prend en compte la situation spécifique des exilées, qui sont également victimes de violence genrée⁷. Alors qu'elle tente de mettre en mots son récit, l'exilée se trouve submergée par son traumatisme et secouée par des sanglots déchirants. Diop, dont nous reconnaissons la silhouette de dos et qui était jusque-là hors champ, apparaît alors à l'écran et prend la jeune femme dans ses bras, pour essayer de la reconforter. Ici, les codes du documentaire sont brouillés, la réalisatrice devient pour un instant personnage et la distance maintenue avec les personnages filmés est brisée, pour faire place à l'empathie et l'étreinte⁸. De fait, *La Permanence* questionne les catégories fixes au cœur de la définition de l'hospitalité. À travers le film, les exilé.es reçoivent et donnent, qu'il s'agisse d'une étreinte ou d'un présent – un bibelot, intrinsèquement associé au « chez soi » – et ne sont donc plus de simples « invité.es » caractérisé.es par la passivité, pour reprendre les termes de Mireille

⁶ « An Eiffel Tower replica is probably the last thing these doctors need to clutter their office, yet for them, as for the viewer, these moments of warmth and humor provide a welcome respite from the otherwise grim progression of the narrative. »

⁷ Le concept d'intersectionnalité a été initialement théorisé par la juriste afro-américaine Kimberlé Crenshaw et permet de penser l'intersection des différentes formes de discriminations que peut subir une personne : « Par conséquent, lorsqu'un même individu est situé à l'intersection de plusieurs d'entre elles, ces discriminations sont, à leur tour, vectrices de plafonds de verre et facteurs de frontières invisibles qui s'entrecroisent, sans répit, pour agir sur le sujet concerné » (Odome Angone s. p.).

⁸ Comme le note Barlet, à deux autres reprises dans le film, la présence d'Alice Diop et de son ingénieur du son est notée par les exilé.es (Barlet 269).

Rosello, mais deviennent des agents actifs de l'hospitalité, qui « existe aussi à travers des pratiques de la vie quotidienne constamment réinventées que les individus empruntent à une variété de traditions » (Rosello 7, je traduis)⁹.

***Nous* (2021) et *Vers la tendresse* (2016) : voir les « exilés de l'intérieur » (Diop et Leroy 30)**

Dans un entretien qu'elle accorde aux *Cahiers du cinéma* en février 2022, Diop revient sur l'influence sur son travail de réalisatrice de l'écrivain Pierre Bergounioux, qu'elle a filmé dans *Nous*. À la journaliste, Alice Leroy, qui remarque la différence entre le désert rural de Corrèze et la banlieue nord parisienne, Diop répond : « Il y a tout en commun entre les habitants d'un désert rural et ceux de la banlieue. Les paysans corréziens qu'il décrit sont un peu *des exilés de l'intérieur*. Ils subissent la même disqualification d'un territoire, le même effacement d'une mémoire et des récits attachés à ce territoire. C'est même plus qu'un effacement : une absence. » (30, je souligne). Dans cette dernière partie, je m'intéresserai particulièrement à cette notion d'« exilés de l'intérieur », ou en d'autres mots, étranger.es chez soi, qui est explorée dans *Nous* et dans *Vers la tendresse*. Je démontrerai que les films cherchent à questionner comment certains individus sont rendus étrangers, exclus du « nous » collectif, par des représentations stéréotypées que les films cherchent à dénoncer en creux. J'analyserai aussi les stratégies des films pour « arracher à l'ombre à laquelle ils étaient ensevelis les récits », comme Bergounioux l'évoque dans le documentaire, et les incarner. De fait, Diop caractérise en ces mots les récits de l'auteur : « Je me rends compte à quel point cette vie que je ne vivrai jamais, que je n'ai pas vécue, me touche comme si c'était la mienne » et il me semble qu'on peut y lire le projet de *Nous*, accueillir l'autre en soi-même.

Nous, comme nombre des films de Diop, filme sa banlieue natale et le trajet du RER B. Il s'agit à la fois d'un film intime et autobiographique et d'une réflexion sur le collectif, le « Nous » du titre renvoyant à la fois à la famille de Diop et à la France qui est filmée dans le documentaire. Le film s'ouvre sur deux visions de la France complètement différentes et qui forment pourtant ce « nous » collectif. La première est celle d'une famille blanche à la campagne en train d'observer des animaux sauvages et qu'on retrouvera dans la scène finale qui montre une chasse à courre ; la suivante filme un travailleur malien précaire, qui semble vivre dans une camionnette et qu'on voit aller prendre un café dans un PMU aux petites heures du jour avant d'aller travailler. Diop adopte une narration alternée, fragmentée, inspirée de James Joyce, comme elle l'explique :

La structure de *Nous*, par exemple, je l'ai trouvée en lisant *Gens de Dublin* de Joyce, dont les petits récits fragmentaires relèvent d'un mouvement souterrain plus universel. [...] Dans le montage, j'ai ainsi suivi un fil qui construisait des résonances plutôt que des continuités géographiques ou narratives. (Diop et Leroy 31)

⁹ Hospitality « exists through constantly reinvented practices of everyday life that individuals borrow from a variety of traditions. » Je fais également référence au titre de l'ouvrage *Postcolonial Hospitality: Immigrants as Guests*.

Cette narration discontinue permet à Diop d'évoquer sa mère, qui travaillait comme femme de ménage et partait très tôt le matin prendre le RER, « une silhouette au bord du cadre, toujours prête à disparaître », comme beaucoup des personnages filmés par Diop. Puis, au peu d'images d'archive de sa mère qu'il lui reste et qu'elle a retrouvées sur la caméra de sa sœur succède une messe dans la crypte de la Basilique Saint-Denis au cours de laquelle est lu le testament de Louis XVI. Ainsi, le film alterne et lie récit personnel et collectif, des communautés que tout semble opposer, et se penche sur les « vies minuscules », oubliées du quotidien et de l'histoire¹⁰. La caméra de Diop suit par exemple sa sœur, infirmière, qui fait des soins à domicile et on découvre les vies et les histoires de ses patient.es âgé.es. Elle se rend également au Mémorial de la Shoah à Drancy, une ville qui a joué un sinistre rôle dans la déportation des Juifs, et nous rappelle les conséquences de l'extrême altérisation et déshumanisation de l'autre. Pourtant, comme le note Vincent Malausa : « Le découpage ne relève jamais du collage didactique ou de l'empilement de témoignages, mais procède au contraire d'une suite de rencontres, de glissements et de franchissements » (33). Les images de la banlieue se détachent des sentiers battus et présentent une communauté diversifiée, avec des enfants qui jouent, des adolescentes qui se chamaillent, et jeunes et vieux qui profitent du soleil dans un parc. Le parc permet à Diop de faire le lien avec son père et d'insérer des images de lui qu'elle avait filmées avant sa mort, alors qu'il admirait la beauté de la nature et les oiseaux. Des jeunes hommes qui profitent du beau temps en buvant des bières et en écoutant Édith Piaf viennent compléter ce tableau qui cherche à questionner les stéréotypes et à redéfinir qui se trouve inclus, voire accueilli dans le « nous » collectif.

Comme je l'ai noté, le film est entrecoupé d'images d'archive des parents de Diop, filmées avant leur décès. Une scène montre notamment son père qui retrouve le billet de bateau avec lequel il est arrivé en France du Sénégal en 1966. L'image poignante de son père, visiblement intimidé par la caméra, permet, pour reprendre les mots que Diop emploie à propos de *La Permanence*, de « donner un visage, de [...] donner une chair et un corps » (Diop et Landier) à l'expérience de la migration. Un dialogue s'ensuit entre eux, au cours duquel Diop demande à son père de faire le bilan des quarante années qu'il a passées en France :

- C'est un bilan positif. Mes enfants, ils sont nés ici, j'ai élevé mes enfants ici, j'ai acheté une maison.
- Et ça, c'est positif pour toi ?
- Ah oui, ah oui.

Le dialogue est d'une grande retenue et le père de Diop ne regarde jamais la caméra. Une émotion immense émane cependant de la simplicité et du dépouillement de la scène. Comme dans *La Permanence*, le père de Diop est filmé en plan serré et la caméra se focalise notamment sur ses mains, conférant une dimension haptique à la scène. L'attention portée aux mains, qui ne manque pas de rappeler les mains de Varda dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, à leur mouvement, nous indique sa gêne, car il ne cesse de les toucher et de les déplacer ; mais elles apparaissent aussi comme les gages des longues années de travail qui ont suivi son arrivée en France et qui lui ont permis d'acquérir la maison dont il est question dans l'échange. Ces mains « désoccupées qui se resserrent durement sur elles-mêmes, inaccoutumées à ne rien

¹⁰ J'emprunte le terme à Pierre Michon, qui lui aussi cherche à donner corps et voix aux invisibles.

faire » (Ernaux s. p.), saisies de près par la caméra, portent en elles tous les sacrifices non-dits dans la scène et la fierté à peine esquissée dans le dialogue¹¹.

Celis a noté la dimension haptique du travail de Diop dans son analyse de *Vers la tendresse*, où elle remarque que Diop utilise « sa caméra non pas comme un organe de vision, mais de toucher » (430, je traduis)¹². L'haptique permet en effet d'interroger le toucher et l'organisation de la perception kinesthésique. Comme je l'ai évoqué ailleurs :

[L]es concepts de l'haptique et du tactile ont été récemment explorés de manière productive dans les contextes français et francophones à travers l'analyse filmique. [...] Ces chercheurs et chercheuses ont démontré comment l'expérience filmique peut se faire particulièrement immersive grâce à un nombre de stratégies et engager spectateur et spectatrice dans une expérience haptique. (Carlini Versini, *Figures de l'excès* 92)¹³

Vers la tendresse, qui a reçu le César du meilleur court-métrage en 2017, se penche à nouveau sur la représentation de la banlieue, à travers le prisme de la masculinité et de l'amour, « un sujet saturé de clichés médiatico-politiques, surtout depuis les années 2000, avec les fantasmes sur les 'tournantes', et sur 'l'homo-ghetto' » (Bouarour et Fassin, s. p.). Le film est constitué d'entretiens entre Diop et quatre jeunes hommes autour de la question de l'amour. Les voix sont dissociées de l'image, qui montre des scènes de la vie de tous les jours dans la banlieue, ainsi que certaines des personnes interrogées dans leur quotidien ou dans des moments d'intimité. Comme le note Éric Fassin, dans les médias, les jeunes hommes qui viennent des banlieues sont bien souvent dépeints à l'aide d'images stéréotypées reproduites dans une certaine mesure dans le film, ils sont figés dans le rôle « d'étranger absolu » mentionné dans la première partie de cet article, radicalement altérés. En effet, comme l'explique Celis, les images projetées au début du film « de jeunes hommes de couleur qui vivent dans les banlieues parisiennes défavorisées dans *Vers la tendresse* peuvent paraître reproduire les conventions des reportages télévisés sur ces zones sensibles » (427, je traduis)¹⁴. Pourtant, le discours sur l'amour qui est superposé à ces images et la vulnérabilité et la douceur qu'il traduit permettent de problématiser les stéréotypes de genre et de classe projetés à l'écran. Celis, Fassin et Athena Fokaidis ont observé l'importance de la dissociation entre la voix et les corps dans le film. Fassin note dans cette perspective : « elle [Diop] dissocie le son de l'image, en donnant aux voix enregistrées d'autres visages, d'autres "jeunes" de cités. C'est une manière de rompre avec l'illusion réaliste qui s'avère imprégnée de stéréotypes » (Bouarour et Fassin, s. p.). Ce point est également commenté par Fokaidis, qui voit dans le recours aux voix hors champ un moyen de déstabilisation

¹¹ Je remercie Michèle Bacholle d'avoir attiré mon attention sur cette citation d'Ernaux.

¹² « her camera not as an organ of sight but as an organ of touch. »

¹³ Pour mon analyse de l'importance du toucher et de l'haptique dans le travail d'artistes contemporaines, voir « "Mais dégage"! Touch and Gendered Power Dynamics in Virginie Despentes's Novels » et *Figures de l'excès chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van : Écrire et filmer le corps-frontière*.

¹⁴ « of young men of colour living in the low-income Parisian banlieue in *Vers la tendresse* may seem to follow the conventions of TV reportages on these zones sensibles. »

des identités stables : « Le mouvement d'une voix à travers différents corps brouille les frontières du corps et fait des hommes, de l'intimité et des banlieues des espaces malléables plutôt que stables » (119, je traduis)¹⁵. C'est par ce mouvement de déterritorialisation des identités stables que le statut d'étranger des personnages est remis en question.

Enfin, se pose, en lien avec celle de la voix la question de l'écoute, que je propose de penser comme une forme d'accueil. Celis analyse l'écoute attentive comme l'un des traits fondateurs de l'esthétique du documentaire de Diop (421). C'est un point qu'observe également Leroy, qui décrit *Nous* et *Vers la tendresse* comme des représentations de « situations d'écoute » (Diop et Leroy 32). Elle souligne également l'importance de l'entretien dans l'œuvre de Diop (32). En effet, comme je l'ai noté, l'entretien est un élément constitutif de *Vers la tendresse*, et les questions que Diop adresse à son père, à Bergounioux ou au mécanicien malien ponctuent *Nous*. Dans *La Permanence*, les questions et les réponses échangées entre médecin et patient.es forment l'essentiel des dialogues du film. Les films de Diop nous invitent à être à l'écoute, à nous ouvrir à ces récits rarement entendus. Il s'agit donc d'un double mouvement. Donner voix, mais aussi prêter écoute à l'autre sont comme des formes d'accueil inscrites dans le corps du film. Diop évoque l'écoute comme une forme de réparation : « Écouter ces garçons, c'était une manière de réparer la violence du discours dominant, de le disqualifier, et de faire advenir, sans jugements, d'autres récits de leurs rapports à l'amour et aux femmes » (Diop et Leroy 32). Cette forme de réparation nous intime de renoncer à l'étrangéisation de l'autre et d'entendre sa voix.

Conclusion : Dépasser l'hospitalité ?

Dans cet article, j'ai cherché à poser les jalons d'une esthétique de l'hospitalité dans et grâce à la pratique filmique d'Alice Diop, qui se définit par une invitation à une réflexion politique et éthique, ainsi que par une exploration poétique. En effet, j'ai démontré que l'hospitalité, ou l'accueil de l'étranger.e selon les différentes acceptions que ce terme peut prendre, est un motif questionné et problématisé par Diop dans ses documentaires. J'ai aussi analysé comment cette esthétique se déploie grâce à un nombre de procédés techniques. J'ai ainsi étudié la manière dont Diop rend compte de la violence du système d'accueil français à travers le cadrage et l'immobilité de la caméra dans *La Permanence*, qui sont à leur tour des moyens de faire violence à la spectatrice/au spectateur. Dans *Nous*, la narration fragmentée permet de lier l'histoire personnelle et collective, l'intime et le politique, et des communautés qu'a priori tout oppose, pour former un tout ou un « nous » fluide. La sensibilité haptique du film cherche à donner corps et vie à des récits souvent tus, marginalisés ou stéréotypés, comme celui de l'expérience d'immigré de son père. Avec un nombre d'autres critiques, j'ai aussi noté l'importance de la voix hors champ dans *Vers la tendresse* et de la forme de l'entretien dans les trois films, qu'il ait lieu entre la réalisatrice et les personnages filmé.es ou entre le médecin et les exilé.es, qui nous invitent à écouter l'autre et participent de l'esthétique de l'hospitalité que j'ai esquissée ici.

Dans sa réflexion sur les politiques de l'hospitalité, Le Blanc évoque la dissymétrie constitutive de la notion et qui est au cœur de son étymologie comme je l'ai noté plus haut. Il souligne que cette « dissymétrie n'est jamais annulée entre le donneur de soin

¹⁵ « The movement of one voice through different bodies confounds bodily borders, rendering men, intimacy, and banlieue spaces malleable rather than fixed. »

et le receveur de soin. Ce soin est adressé à une vie subalterne dont les conditions sociales, qui lui sont faites, ne lui permettent pas d'agir en son nom, d'affirmer sa propre voix » (95). Dans les documentaires étudiés, l'hospitalité se fait par moment réciproque et montre comment les étranger.es ou les « exilé.es de l'intérieur » mis.es en scène s'inventent un foyer, malgré la précarité, le racisme ordinaire et la déshumanisation auxquels iels sont souvent confronté.es. En ce sens, les films de Diop vont peut-être plus loin que l'hospitalité en réalisant cet acte d'affirmation, dont Le Blanc déplore l'absence, et d'« ouverture » des voix (Gay, s. p.) et en appelant à ce que ces « espaces et personnes qui sont maintenus à la marge » (Diop et Niang 284), ces vies subalternes, aient une visibilité de plein droit, et peut-être à travers elle, un début d'agentivité.

Ouvrages cités

- Agier, Michel. *L'Étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*. Paris : Seuil. 2018.
- Barlet, Olivier. « Dossier : La Permanence / On Call, by Alice Diop ». Trad. Beti Ellerso, *Black Camera*, No. 2, Vol. 8, Printemps 2017, pp. 269-71.
- Benhaïm, André. *Après Ulysse. Vers une poétique de l'hospitalité en Méditerranée*. Paris : Hermann. 2021.
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2007.
- Bouarour, Sabrina et Éric Fassin. « Entretien avec Éric Fassin sur l'intersectionnalité au cinéma ». *Mise au point* [en ligne], No. 16, 2022, mis en ligne le 27 janvier 2023. <https://journals.openedition.org/map/6042>. Dernière consultation 28/09/2023.
- Carlini Versini, Dominique. « “Mais dégage”! Touch and Gendered Power Dynamics in Virginie Despentes's Novels ». *Fixxion*, No. 21, 2020, pp. 42-51.
- . *Figures de l'excès chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van: Écrire et filmer le corps-frontière*. Amsterdam : Brill, 2023
- . « Réinventer le toucher dans *La Démangeaison* de Laurence Nobécourt ». *Nottingham French Studies*, Vol.1, No. 62, 2023, pp. 90-101.
- Celis, Abigail E. « Marking Whiteness, Unmarking Blackness: Listening and Looking in Alice Diop's *Vers la tendresse* and Amandine Gay's *Ouvrir la voix* ». *French Studies*, No. 76, Vol. 3, pp. 417-35.
- Crenshaw, Kimberlé Williams. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics ». *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, No. 1, 1989, pp. 139-167.
- Derrida, Jacques. « Une hospitalité à l'infini ». *Autour de Jacques Derrida. De l'hospitalité : Manifeste*, sous la direction de Mohammed Seffahi. Vénissieux : La Passe du vent. 2001.

- Diop, Alice. *La Permanence*. Athénaïse, 2016.
- . *Vers la tendresse*. Les Films du Worso et France 3, 2016.
- . *Nous*. Athénaïse, 2021.
- Diop, Alice et Olivier Barlet. « C'est à nous de travailler sur nos propres complexes ». *Africultures*, No. 2-3, Vol. 92-3, 2013, pp. 206-10.
- Diop, Alice et Bastien Landier. « Alice Diop: Les questions politiques par le biais de la sensibilité et de l'empathie ». 18 mai 2016. <http://leblogdocumentaire.fr/alice-diop-questions-politiques-biais-de-sensibilite-de-lempathie/>. Dernière consultation 28/09/2023.
- Diop, Alice et Mame-Fatou Niang. « Replacer les périphéries au centre des productions nationales. Entretien avec Alice Diop ». *Identités françaises*. Brill, 2019, pp. 272–286.
- Diop, Alice et Alice Leroy. « L'Intime et le politique. Entretien avec Alice Diop ». *Cahiers du cinéma*, No. 784, février 2022, p. 30-4.
- Ernaux, Annie. « Parmi les rares photos de famille... » (initialement publié dans *Acteurs du siècle*, dir. Bernard Thibault. Le Cercle d'Art, 2000, pp. 43-53). <https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/textes/>. Dernière consultation 28/09/2023.
- Ernaux, Annie et David Ernaux-Briot. *Les Années Super 8*. Les Films Pelléas, 2022.
- Foikadis, Athena. « Voice-over and sharing bodies in Alice Diop's *Vers la tendresse* (2016) ». *Contemporary French Civilization*, No. 1, Vol. 47, pp. 109-29.
- Gay, Amandine. *Ouvrir la voix*. Bras de fer, 2018.
- Gordey, Serge, Catherine Lamour, Jacques Perrin et Carlos Pinsky. « Le Documentaire dans tous ses états : pour une nouvelle vie du documentaire de création », Ministère de la Culture, 2012, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Le-documentaire-dans-tous-ses-etats>. Dernière consultation 28/09/2023.
- Le Blanc, Guillaume. « Politiques de l'hospitalité ». *Cités*, « Immigration: Fantasmés et réalités », No. 46, 2011, pp. 87-97.
- Levine, Alison. *Vivre ici. Space, Place and Experience in Contemporary French Documentary*. Liverpool: Liverpool University Press. 2018.
- Malausa, Vincent, « *Nous* d'Alice Diop : Pays natal, terre inconnue ». *Cahiers du cinéma*, No. 784, février 2022, p. 33.
- Michon, Pierre. *Vies Minuscules*. Paris : Gallimard, 1996.
- Odome Angone, Ferdulis Zita. « Sororités afropéennes : Politiques identitaires, intersectionnalité et empowerment ». *French Studies in Southern Africa*, Vol. 51, No. 1, 2021.
- Palmer, Tim. *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.
- Poher Rasmussen, Jonas. *Flee*. Vice Studios, 2022.

Rosello, Mireille. *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*. Redwood City: Stanford University Press. 2001.

Schmitt, Thomas. « Le cinéma documentaire à la télévision ». Dans *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, dir. Laurent Creton. CNRS Éditions, 2002
<http://books.openedition.org/editions-cnrs/3453>. Dernière consultation
28/09/2023.

Varda, Agnès. *Les Glaneurs et la glaneuse*. Ciné-Tamaris, 2000.