

Aller et retour, ici, là-bas, ailleurs : le désir à l'oeuvre dans le cinéma de Rabah Ameer-Zaïmeche

Marion Froger

Number 6, 2013

L'Algérie malgré tout

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089267ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2871>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Froger, M. (2013). Aller et retour, ici, là-bas, ailleurs : le désir à l'oeuvre dans le cinéma de Rabah Ameer-Zaïmeche. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (6), 1–18. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2871>

Article abstract

In his two first movies, Rabah Ameer-Zaïmeche plays a character who, subject to legal “double jeopardy”, finds himself lost in an inescapable back and forth between his native Algerian village, which rejects him, (Bled number One) and France, which expels him and then, upon his return, hunts him down (Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?). Against this fate, which ends in madness on one side of the Mediterranean or death on the other, Rabah Ameer-Zaïmeche sets the creativity of his production teams, traces of whose work remains in each of his films. Despite everything, the filmmaker looks to reinvest the political field with collective desire, and, through the use of inventive cinematic forms, insures that the spectator is allowed to partake of the feelings of solidarity and fraternity unmoored from strictly communitarian foundations. Drawing on the lived reality of a generation of people who were born or grew up in France after Algeria's Independence, Rabah Ameer-Zaïmeche's work evokes the ambivalences of those who move, with regularity and intensity, between both shores of their desire for belonging and political engagement.

© Marion Froger, 2013



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Aller et retour, ici, là-bas, ailleurs :
le désir à l'œuvre
dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche

Marion Froger
Université de Montréal
Canada

« Le moteur, c'est mon rapport à l'Algérie »
(Rabah Ameur-Zaïmeche in *Vertigo* numéro 37, p. 14)

Comme le rapporte Mogniss H. Abdallah, auteur d'un article éclairant sur l'histoire en musique de l'immigration maghrébine en France, c'est à la poésie de Slimane Azem que le sociologue Abdelmalek Sayad devrait sa théorie de la « double absence » censée caractériser l'expérience migratoire des travailleurs algériens en France¹ : du moins, c'est par le biais de ce clin d'œil qu'il explique le succès de ce « barde Kabyle qui trouvait son inspiration tout en travaillant à l'usine (Longwy) ou sur les chantiers du métro parisien, [et qui] résume avec justesse le dilemme des immigrés, seuls ou en famille : « Rester ou s'en aller / S'en aller ou rester / Il s'en est allé un jour mais en pensée / Il est revenu avant d'être parti » (Abdallah, 2008)². À Slimane Azem, émigré en France une première fois en 1937, puis frappé par une interdiction de retour en 1962, succèdent des artistes davantage engagés dans la revendication politique de leur droit à demeurer et à travailler sur le sol français. Toujours selon Mogniss H. Abdallah,

Les nouvelles générations émergeant à partir des années 80, héritières de « l'exil qui a trop duré », se sentiront dès lors légitimes pour exprimer leur détermination : « Ils pleurent mais moi je reste / Et je le dis sans conteste / J'y suis j'y reste », s'exclame Zebda dans *Utopie d'occase*³.

En 1997, Magyd Cherfi (de Zebda, justement) reprend *Merwni warrach n lezzayer* (*Nous les enfants d'Algérie*) une chanson du répertoire de Lounis Aït Menguellet, chanteur Kabyle engagé, fortement enraciné dans sa communauté, et a priori loin des problématiques de l'immigration algérienne en France. « Nous n'en finissons pas de nager à contre-courant / Nous sommes les enfants d'Algérie que d'aucun n'épargne », scande le toulousain, qui, à travers sa personne, évoque ainsi tout autant les galères de la jeunesse algérienne auxquelles fait référence Lounis Aït Menguellet que celles que connaissent les jeunes français issus de l'immigration, dont il a fait lui-même partie, et qu'il a su peindre dans d'autres textes⁴. Mais outre cette identification possible, et sans doute l'attachement personnel du chanteur aux compositions de Lounis Aït Menguellet, la raison principale de cette reprise est surtout, pour l'occasion, l'expression d'un engagement politique. En effet, *Merwni warrach n lezzayer* (*Nous les enfants d'Algérie*) fut enregistrée tout spécialement pour la compilation *Motivés, chants de lutte*, produite par l'association toulousaine culturelle et militante *Taktikcollectif* (fondée entre autre par Zebda, toujours) aux côtés d'un florilège de chansons qui représentent l'essentiel du patrimoine musical de la gauche révolutionnaire⁵. Une façon de faire face à cette « double absence » héritée des pères, de lutter contre le sentiment d'« illégitimité » des « enfants de France » (Sayad, 1991 : 185 et suivantes) au sein de la communauté, et de trouver une « pleine présence » en marge du sentiment d'appartenance communautaire qui renforce, sur ses bases culturelles et identitaires, la frontière du « eux et nous » que la solidarité politique propose justement d'abolir. La création de collectifs et la valorisation de la solidarité à travers l'histoire et l'actualité des luttes populaires, permet d'investir un espace politique élargi aux dimensions de la Méditerranée⁶ ; du coup, le vécu migratoire, celui des allers-et-retours entre la France et l'Algérie qui s'inscrivent dans des dynamiques familiales somme toute banales, prend, sur ce plan symbolique, un sens politique, malgré les contradictions qu'ils imposent de vivre.

Une ritournelle entre deux rives

C'est donc par le biais de cette compilation que Rabah Ameur-Zaïmeche⁷, qui appartient aussi à cette seconde génération issue de l'immigration, prend connaissance de cette version de Magyd Cherfi et choisit de l'utiliser à deux reprises : elle clôt son premier film, *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (1999) qui se déroule en France, dans la Cité des Bosquets, là-même où il a grandi ; et ouvre son second film, *Bled number one* (2006) qui se déroule en Algérie, et plus précisément à Loulouj, un petit village du nord-est algérien, qui est aussi son village d'origine.



Le lien avec le milieu associatif œuvrant dans les banlieues françaises - auquel il doit beaucoup pour son premier film *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?*⁸, tout comme le désir d'exprimer et de valoriser une forme de fraternité⁹, sont autant de bonnes raisons qui expliquent le choix de cette reprise. D'un film à l'autre, cependant, elle assume une fonction particulière : dans *Wesh wesh ...*, elle débute juste avant le générique de fin, après la fuite mortelle de Kamel, le personnage principal, abattu par la police française, et accompagne des prises de vue sur les immeubles de la Cité des Bosquets. Comme aucun des personnages principaux ou secondaires du film n'apparaissent alors à l'image, ces mouvements de caméra sur une réalité documentaire, cette fois, et non plus fictionnelle, évoquent la présence fantomatique des victimes « des crimes racistes et sécuritaires » dont il sera fait mention au générique¹⁰ qui défile par la suite, toujours au son de la mélodie de Lounis Aït Menguellet. Dans *Bled number one*, la chanson sert de trame musicale au premier travelling qui nous fait pénétrer dans le village de Loulouj, à nouveau en l'absence à l'image du personnage principal - maintenu hors-champ et hors-cadre -, et sur un mode quasi documentaire : la caméra est juchée sur une voiture, et un passant dans la rue n'hésite pas à la fixer du regard et à « se recoiffer » devant elle.



Dans ces deux moments de brouillage entre images de fiction et images documentaires, *Merwni warrach n lezzayer (Nous les enfants d'Algérie)* est un pont jeté entre la France et l'Algérie qui renvoie aux affects des acteurs sociaux impliqués dans la réalisation du film, davantage qu'à ceux des personnages ; mais elle est aussi une rengaine nomade - passant d'un film à l'autre, et donc d'une rive à l'autre de la Méditerranée, sur une caméra en mouvement - qui évoque l'errance flottante d'un personnage sans ancrage, incarné par Rabah Ameur-Zaïmeche lui-même ; personnage que l'on retrouve d'ailleurs au milieu de *Bled number one* aux côtés de Rodolphe Burger, le guitariste leader du groupe Kat Onoma, lors d'une scène méditative-contemplative qui greffe un paysage de montagne, saisi au point du jour, au son d'une guitare électrique de rock psychédélique français échappé des années 1990¹¹. Là encore, le brouillage des frontières est savamment entretenu entre le personnage incarné par Rabah Ameur-Zaïmeche et le réalisateur lui-même auquel cette pause narrative semble davantage appartenir : l'irruption de Rodolphe Burger dans l'image, sans aucune justification, le télescopage des espace-temps que permet cette séquence, entre le monde fictionnel et le monde réel du tournage ; et la jonction improbable que permet le cinéma entre scène rock parisienne et hauts plateaux algériens, renforce parfaitement à la fois le dés-ancrage et la solidarité déjà introduites par la redondance du choix musical de *Merwni warrach n lezzayer (Nous les enfants d'Algérie)* sur les plans de fermeture et d'ouverture des deux films.

La double peine

Ce détour par la musique nous permet de mieux appréhender ce qui est en jeu dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, et plus spécifique dans ses deux premiers films¹², où il interprète en effet un jeune adulte d'origine algérienne ayant grandi en France, qui écope de ce qu'on a appelé la double peine, soit cinq ans de prison suivis d'un renvoi en Algérie (*Bled number one*), dont il revient clandestinement deux ans plus tard (*Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe*), par peur de devenir « fou ». Le fait que son personnage a, dans cet aller et retour, précisément, perdu sa place - comme citoyen français potentiel et comme membre possible de la communauté villageoise d'où est originaire sa famille - oblige d'une certaine manière, le cinéaste à trouver les moyens artistiques de réinventer, *malgré tout*, malgré le dés-ancrage de son personnage, et la fermeture de ses possibles, un imaginaire porteur d'un désir de collectif, qu'il vit, quant à lui, précisément, en tournant ses films, et sur fond d'engagement politique - ce que Magyd Cherfi et les autres membres du groupe Zebda, dont les paroles dénonçaient pourtant les

discriminations et le racisme ordinaire, avaient aussi tenté de leur côté, en misant sur l'enthousiasme rassembleur et contagieux de la musique festive¹³.

Car c'est bien le désir de collectif qui est menacé par le dysfonctionnement communautaire, aux causes multiples, dont les personnages des films de Rabah Ameur-Zaïmeche font les frais, au premier rang desquels Kamel, qu'il incarne dans les deux films, et Louisa, compagne algérienne d'infortune dans *Bled number one*, qui persiste à vouloir chanter du blues malgré l'opposition de son mari, de la famille de son mari et de sa propre famille. Leur deux parcours dessinent une image négative de l'expérience de la communauté, quelles que soient ses formes : familiale ou/et de voisinage, locale ou nationale, vécue concrètement au quotidien ou de manière plus abstraite, à travers la résistance des institutions et les contraintes des structures sociales. Si galère il y a, pour ces « enfants d'Algérie que d'aucun n'épargne », tout autant qu' « enfants de France », finalement, elle serait dans cette épreuve de la socialité proprement invivable, qui ne connaît aucun refuge - ni celui de la plainte du double exilé qui serait encore convaincu qu'on l'attend quelque part, en France ou en Algérie ; ni celui de l'espoir du migrant en quête d'un nouveau lieu - et aucune échappée possible, puisque dans *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe*, Kamel meurt en lisière de la Cité des Bosquets, et que Louisa, après une tentative de suicide du haut du pont de Constantine, se retrouve à l'hôpital psychiatrique de cette même ville, précisément là où deux ans plus tôt, Malek Bensmaïl avait tourné *Aliénations* (2004) et saisi, à travers le désordre des familles et la déraison politique des patients, le blocage du projet collectif des Algériens¹⁴. Cet investissement d'un même lieu n'est bien sûr pas un hasard, puisque c'est en toute connaissance du film de Malek Bensmaïl que Rabah Ameur-Zaïmeche a choisi d'y tourner sa séquence.

Une expérience du groupe contradictoire

Pourtant, le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche est porté par un désir de collectif qui s'exprime dans la trame visuelle de son film, comme dans les à-côtés que sont les dédicaces, le paratexte promotionnel et les bonus des DVD¹⁵. Ce désir accompagne une « expérience groupale » contradictoire, comme nous invite à la voir la psychanalyse de groupe de Didier Anzieu¹⁶ ou René Kaës¹⁷, alliant l'anxiété que vivent ses personnages d'être exclus d'un giron tout autant protecteur qu'aliénant, et la promesse d'émancipation que représente le cinéma, à la fois comme expérience de sociabilité propre aux pratiques artistiques collectives et comme scène d'expression propice à la subjectivisation politique. Si l'expérience concrète du groupe demeure ambivalente - dans l'univers fictionnel comme dans celui des pratiques filmiques - elle n'empêche pas qu'un désir de collectif trouve le moyen de s'incarner dans des formes cinématographiques spécifiques.

La comparaison entre les deux dernières scènes des films de Malek Bensmaïl et de Rabah Ameur-Zaïmeche à l'hôpital psychiatrique de Constantine est de ce point de vue éloquente. Pour Malek Bensmaïl, dans *Aliénations* (2004), la fête organisée par les membres du personnel soignant de l'hôpital sert avant tout à montrer leur dévouement, mais renvoie chaque patient à son isolement, en des plans rapprochés sur leur visage fermé, des ralentis, des effets de désynchronisation de l'image et du son et enfin de distorsion du son qui brisent l'ambiance festive et déconnectent les individus les uns des autres. Dans le film de Rabah Ameur-Zaïmeche, la fête organisée pour les besoins du tournage génère une grande excitation auprès des patientes de l'hôpital, notamment auprès de l'une d'entre elles - déjà présente dans *Aliénations*, qui déraisonnait alors sur le manque d'amour de sa mère et l'attentisme de ses compatriotes - et qui se met à crier : « vive l'Algérie, vive la France ! » à l'adresse de la caméra et de l'équipe qui se trouve en arrière.



Et c'est finalement une scène de communion que privilégie le film quand Louisa - le personnage interné mais surtout l'actrice chanteuse Meriem Serbah - entonne, avec ses compagnons musiciens, une reprise de Billie Holiday, *Don't explain*, devant le public attentif et ému des patients de l'hôpital, dont quelques uns s'emparent finalement du micro pour lui donner la réplique par une chanson raï, tandis qu'elle les couve d'un regard attendri.



Il aura fallu le tournage d'un film transfuge qui trahit constamment sa fiction pour le documentaire, et vice-versa, un hôpital psychiatrique avec ses vrais patients, ses vrais médecins, et l'identification au

plaisir interdit de chanter d'un personnage féminin qui vole la vedette au personnage masculin central, incarné par Rabah Ameur-Zaïmeche, absent de cette séquence, mais fortement présent comme réalisateur à ce tournant inattendu de son récit, pour que le désir de communauté se recompose. Il s'affirmera plus classiquement dans les films suivants du cinéaste - *Dernier Maquis* et *Les chants de Mandrin* -, au travers de groupes d'hommes luttant pour leur émancipation politique.



Car ces mêmes groupes d'hommes avaient incarné une image négative du groupe, dans *Wesh wesh ...* et *Bled number one*. Très attentif à l'observation des mouvements des corps dans l'espace, Rabah Ameur-Zaïmeche les avait montrés quadrillant, occupant, surveillant jalousement leur territoire¹⁸ : ces images de groupe étaient associées à un pouvoir de contrôle qui transformait l'espace commun - zone d'errance et espace vital de ses personnages désamarrés - en zone d'exclusion : dans la banlieue de *Wesh wesh ...*, des bandes rivales s'affrontent pour le contrôle exclusif du « territoire » de la vente de drogue, ou encore, expulsent toute personne jugée par elles, *indésirable* sur « leur » territoire ; dans le village montagnard de *Bled number one*, les *Desperados*¹⁹ prétendent imposer leur loi - pas d'alcool, pas de jeu dans les cafés du village - et obligent les villageois à boucler « leur » territoire pour leur en interdire l'entrée ; mais aussi, toujours dans ce même village, il est défendu aux femmes de séjourner dans les espaces autres que domestiques, et l'errance désespérée dans les rues de Louisa se fait sous l'œil goguenard et réprobateur des hommes installés sous les arcades. Dans les deux premiers films de Rabah Ameur-Zaïmeche, les personnages marginalisés sont trop faibles pour opposer à ce contrôle du territoire par le groupe un *droit de cité*. Cependant, face au contrôle policier, notamment dans *Wesh wesh ...*, c'est au groupe qu'il revient de revendiquer un tel *droit de cité* dans l'espace commun : « on est chez nous » ; « qu'ils osent venir nous contrôler » ; lancent les jeunes rassemblés sous les porches des immeubles de la Cité des Bosquets à l'attention des policiers venus arrêter Kamel. Le territoire n'est plus perçu comme une propriété privée, mais un véritable espace public et un territoire national où la jeunesse entend bien « demeurer et rester ». Ce groupe, qui ne se confond plus avec celui des dealers, chassés un peu plus tôt dans le film, ne pourra cependant pas protéger la fuite de Kamel, son occupation des lieux se réduisant à la défense d'un pré carré. Il faut attendre *Dernier maquis* pour que les personnages de Rabah Ameur-Zaïmeche se constituent en collectif offensif et remplacent les barrières par des barricades²⁰. L'image du groupe inverse alors sa polarité, de négative elle devient positive : dans *Dernier Maquis*, le *droit de cité* devient une revendication politique portée par un groupe, et non pas uniquement une revendication du groupe pour lui-même. Enfin, dans *Les chants de Mandrin*, un groupe de personnages incarnés par de fidèles comparses de Rabah Ameur-

Zaïmeche²¹, figurent à l'écran un « idéal du moi commun » du collectif de production, idéal que Didier Anzieu estime essentiel au fonctionnement collectif lui-même : « Entre le groupe et la réalité, entre le groupe et lui-même, il y a autre chose que des rapports entre des forces réelles, il y a primitivement une relation imaginaire » (1999[1975] : 53). Si Rabah Ameur-Zaïmeche prétend raconter l'histoire des légataires de Mandrin, il veille surtout à faire ressortir l'éthos de ses compagnons de tournage par un travail d'improvisation misant sur l'intensification de la présence et de la connivence des acteurs eux-mêmes, dont il laisse soigneusement des traces dans de longs plans séquences, ou des plans éraillés d'hésitations et de furtifs regards caméra qui mettent l'emphase sur les courants affectifs et émotionnels du moment du tournage²².

Un désir de collectif, malgré tout

Si la référence à la psychanalyse de groupe s'impose dans un premier temps pour aborder la question du désir de collectif qui anime, dans son ambivalence, *malgré tout*, le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, où nous conduit-elle cependant ? À lire René Kaës (2010 [1976]) qui s'est penché davantage sur l'imaginaire groupal tel qu'il apparaît dans les œuvres littéraire, picturale ou cinématographique, elle nous inciterait à comprendre ce désir de communauté en rapport avec la phase précœdipienne de la constitution du moi, qui recouperait, précisément ici, le désir d'un pays-corps-milieu perdu dans la trajectoire et le vécu migratoires. Dans ce contexte, la figuration de la mère, de par l'ambivalence symbolique que représente son corps comme milieu à la fois perdu et interdit, serait de première importance. Mais ce qui est mis à l'avant-plan dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche, tout comme dans celui que Malek Bensmail consacre à cette question, relève davantage du conflit générationnel induit par le vécu migratoire que de l'élaboration phantasmatique. Dans les familles immigrées, il est en effet rare de rencontrer une manière unanime d'envisager les allers-et-retours entre la France et l'Algérie, qui peuvent être vécus comme un pis-aller, un calvaire, ou au contraire, un compromis, voire une chance : si les positions sont parfois tranchées, il est aussi mille manières pour chacun de vivre ses propres contradictions. Il n'y a pas, à proprement parler, ni de pays perdu, ni de pays interdit, même si, la menace d'un tel dés-ancrage plane toujours - d'où le choix, pour la fiction, du personnage emblématique que joue Rabah Ameur-Zaïmeche qui, en écopant précisément de la double peine, se voit interdire un pays, et perdre l'autre. Pour la majorité des familles, il y a surtout des conflits de perception, des maux de sociabilité induits par l'expérience migratoire entre migrants et non migrants, et entre les migrants entre eux. *Des vacances malgré tout* (2000) de Malek Bensmail fait étalage de ces conflits entre la perception des parents et des enfants, entre les enfants de sexe opposé, ou encore entre les membres de cette famille et leur parenté restée en Algérie. Dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche, c'est moins vif, car la famille y est dépeinte en termes ambivalents : les liens forts que vivent ses membres en son sein sont chaleureux - ce que montrent à l'envie les scènes d'accueil du fils à son retour d'Algérie dans *Wesh wesh ...* ou les scènes de soins mutuels, qui valorisent le rôle des mères²³. Mais en même temps, chacun se mêle de la vie de l'autre, d'une manière intrusive et inopportune : la mère qui surveille de près, et tente d'empêcher la relation que son fils entretient avec une française dans *Wesh wesh ...* ; la mère qui désavoue sa propre fille reniée par son mari, et la déclare indigne de son affection dans *Bled number one*. Singulièrement, les pères sont en retrait de ces dynamiques affectives familiales tout autant protectrices que mortifères. Leur retrait, au plan de l'imaginaire, laisse la place à la bande des frères, dont nous avons aussi vu le visage négatif, que l'on pourrait dire soudés - symboliquement - autour d'une migration perçue comme un sacrifice paternel.

La « machine désirante »

Ce n'est pourtant pas cet imaginaire groupal - quête du giron maternel ou investissement symbolique autour de la « double absence » du père - que porte le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche. En fait, son personnage est davantage affecté par la perception de son histoire migratoire par les institutions françaises dans *Wesh wesh ...* et la communauté villageoise de Loulouj qu'il retrouve dans *Bled Number one*, que par un mal-vivre personnel lié à cette histoire. Tout indique donc que le désir de communauté, dans ces films, tend à s'investir hors d'un imaginaire relié à la famille, à son histoire, au triangle phantasmatique œdipien ou précœdipien qu'elle lui imposerait. De plus, l'investissement collectif dont bénéficient les projets de film de Rabah Ameur-Zaïmeche nous conduit davantage à thématiser ce qui

relève d'une dynamique émancipatoire plutôt que ce qui relève d'un processus d'aliénation anxiogène. C'est une des raisons qui nous fait opter pour un autre cadre d'analyse - en l'occurrence, et sans aller chercher plus loin, à l'opposé du *champ* aurait dit Bourdieu, celui que nous proposent Deleuze et Guattari dans leur *Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*, justement, parce que l'imaginaire groupal y est relié à un désir collectif inventif plutôt qu'à un désir individuel enté sur le manque. Mais aussi parce que l'on trouve dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche des scènes relevant d'un imaginaire de type « molaire » qui s'oppose aux images « moléculaires » (unitaire) de l'imago groupal, des substituts parentaux, et des objets libidinaux territoriaux ; et parce que la démarche du cinéaste vise à transformer son expérience du travail cinématographique - connective, décentrée, erratique, et collective - en propositions esthétiques inédites à l'intention d'un public élargi.





Dans *Mille Plateaux* on trouve un exemple de ces images molaires que le couple Deleuze-Guattari aime bien repérer dans les délires et les rêves, et qui entre en résonance troublante avec certaines images/scènes que l'on trouve dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche :

Là-dedans une foule grouillante, essaim d'abeilles, mêlée de footballeurs ou groupe de Touaregs. Je suis en bordure de cette foule, à la périphérie ; mais j'y appartiens, j'y suis attachée par une extrémité de mon corps, une main ou un pied. Je sais que cette périphérie est mon seul lieu possible, je mourrais si je me laissais entraîner au centre de la mêlée, mais tout aussi sûrement si je lâchais cette foule. Ma position n'est pas facile à conserver. Elle est même très difficile à tenir, car ces êtres remuent sans arrêt, leurs mouvements sont imprévisibles et ne répondent à aucun rythme²⁴. (1975 : 41-42)



Et c'est bien ainsi que se présentent les scènes collectives les plus positives de ses films, sur des territoires lissés de tout pli frontalier : des matchs de foot, sur des terrains de fortune, sans marquage au sol, entre des joueurs aux maillots dépareillés, qui ne font pas équipes, mais qui courent, se frôlent, attendent, s'interpellent sans que l'on ne puisse jamais percevoir qui joue contre qui [Début de *Wesh wesh ...*; bonus de *Bled number one*] ; la petite grappe d'enfants cavalant, qui entraîne Kamel en forêt [*Wesh wesh ...*] pour une partie de pêche, ou la volée de ceux qui, dévalant une pente dans une cascade de cris, emporte le regard de Kamel à son arrivée au bled [*Bled number one*] ; ou encore, dans une séquence quasi-documentaire consacrée à la fête de la Zerda [*Bled number one*], une mêlée de femmes de tous âges qui ondoie en descendant une colline, et que rejoint Kamel pour les saluer en les embrassant, répandant sur leur visage une traîne de sourires et de regards gênés ; des hommes qui festoient et dansent, et Kamel, toujours, en périphérie de leur cercle, qui accompagne leur mouvement d'une discrète oscillation du corps, se laisse happer par le groupe pour s'en extraire quelques secondes à peine ensuite en sautillant ; enfin, des images très souvent prises au téléobjectif, qui sacrifient le détail des interactions pour saisir le « liant »²⁵ imperceptible qui est autant affaire de distance que de proximité entre des corps qui, à l'image, ne cessent de se toucher, se serrer, s'embrasser, pour s'écarter, s'effacer, se retirer pudiquement, dans une constante valse hésitation entre les rapports fictionnels des personnages et les rapports personnels des acteurs.



Il y a, de plus, notamment dans le couple que Kamel et Louisa finissent par former dans *Bled Number one*, un désir qui échappe à la relation duelle érotique et qui ouvre sur un ailleurs. Grâce au paysage, tout d'abord, qui accueille la sensualité des deux acteurs, lorsqu'ils se rendent à la plage Larbi Ben M'hidi de Skikda, se baignent dans le tumulte des vagues, à proximité des deux épaves de cargo échouées sur le sable, le Kastor 1 et le Tenerife 1^{er} 26. Leurs gestes répondent tout autant à l'appel du large ou à la houle qui les ramène au rivage, au défi du temps et de la mémoire inscrit sur la carcasse rouillée des navires, qu'à leurs propres signaux de connivence, ou aux demandes d'aide des deux femmes qui les accompagnent, un instant submergées et prises de panique dans le ressac.





Le brouillage des espaces fictionnels et documentaires permet aussi d'ouvrir leur relation par la présence d'un tiers-spectateur participant à une scène de désir non-exclusive : dans la scène qui suit celle de la plage, ce n'est pas tant Kamel qui désire Louisa lorsqu'elle chante pour lui, que, Rabah Ameur-Zaïmeche qui, ému par la voix de Meriem Serbah et séduit par la chanson qu'elle a composée, lui fait une place dans son film, de la même manière qu'il en avait fait une à Rodolphe Burger, et lui dit « mille fois bravo » en lieu et place des spectateurs. Cet érotisme juste liminal est aussi marqué par la traversée des genres²⁷, l'indécidabilité du masculin et du féminin dans des comportements qui se répondent : Kamel, portant une enfant dans ses bras à la fête de la Zerda,

comme on verra Louisa porter le sien un peu plus tard ; Kamel en pleurs, à la fin du film, comme l'est Louisa devant la psychiatre - ; Louisa, offrant une résistance silencieuse et têtue à son mari, à sa mère, à son frère, comme Kamel le fait, aux injonctions des hommes de sa famille. Leur corps se rejoignent par leur *hexis* singulière - celui de deux acteurs français aux côtés d'acteurs amateurs autochtones - qui les distinguent, mais aussi par les affects liés à cette position : la réponse coup pour coup de Kamel à son cousin qui vient de battre sa sœur ; ou encore, leur rieuse complicité dans l'accomplissement du rituel un peu ridicule conseillé par le *Taleb* à Louisa pour la guérir de sa désobéissance - tandis qu'elle effectue en courant sept tours autour de la petite mosquée qui surplombe le cimetière du village, Kamel l'encourage, tranquillement accoté au mur de l'édifice, et la nargue gentiment en faisant le décompte. Les échanges de regard sont rarissimes et filmés en plan large, alors que leurs corps se côtoient dans l'image. Moins objet que discret capteur du désir de l'autre, ils ne franchissent jamais, ni en geste, ni en parole, la distance instaurée par, peut-être, leur lien de parenté - quoique les amours entre cousins ne sont ni rares ni prohibés - ou le fait qu'elle soit déjà mariée et mère d'un enfant - mais là encore ce n'est pas la bienséance qui les retient, puisqu'elle leur commanderait tout aussi bien de ne pas s'afficher ensemble ; le désir pourtant ne cesse de circuler entre eux, sans faire sentir de manque ou d'interdit ; il est une manière de tenir ensemble, qui ne les retient, ni l'un ni l'autre, et pourtant, leur offre des instants de bonheur desquels, précisément, les spectateurs ne sont pas exclus.

Qu'ils soient homme ou femme, les spectateurs constituent ainsi l'autre pôle essentiel à la circulation d'un tel désir²⁸. Introduire du tiers - sous forme de paysage, de pudeur ou d'espace de performance - dans la relation des personnages, signifie, à l'instar de l'introduction du magnétophone dans le cabinet de l'analyste, « l'intrusion d'une machine désirante ». Du coup, « tout est renversé, nous avons brisé le contrat, nous n'avons pas été fidèle au grand principe de l'exclusion du tiers, nous avons introduit le tiers, la machine désirante en personne » (Deleuze, Guattari, 1972 : 65). Or nous sommes précisément au cinéma, où le rapport au spectateur bouleverse l'économie du désir, non pas - obligatoirement - parce qu'il serait ce tiers intrus un brin pervers accédant à une scène interdite, mais - ici - en tant que tiers toujours déjà impliqué dans une relation ouverte sur un dehors - un champ de désirs multiples à connecter, et venus du tournage lui-même, soit celui du réalisateur et des motivations à rassembler sa parenté algérienne autour d'un projet créatif, ou encore celui qui anime finalement tous les protagonistes de la réalisation du film et qui trouvent, sinon à se combler - qui peut le savoir - du moins à s'exprimer dans un tel projet.

Revenons un instant, de ce point de vue, à la question du mélange des acteurs professionnels et des figurants amateurs sur lequel repose le film : les deux autres acteurs professionnels venus de France - Abel Jefry qui joue le frère de Louisa et Ramzy Bédia qui joue son mari - se démarquent aussi par leur *hexis corporelle* et ne parviennent pas à se fondre dans le groupe que constituent les figurants et les seconds rôles du film. C'est en cela que l'on peut comprendre que la ligne dramatique principale du film - à savoir la répudiation de Louisa par son mari et la punition physique que lui inflige son frère - reste en fait hétérogène aux réalités du village et de ses habitants, qui en constituent pourtant le décor, et ne peut prétendre, du coup, être représentative de ce qui se passe réellement entre ces murs. Si le film commence sur l'ambiguïté d'un retour de Kamel La France/Rabah Ameur-Zaïmeche dans son village d'origine, la fiction, introduite par le personnage de Louisa, bascule progressivement à l'arrière-plan, pour permettre au film de raconter - finalement - l'expérience vive dont il est issue : c'est la fonction de la scène qui se déroule à l'hôpital psychiatrique de Constantine, où tous, acteurs et musiciens professionnels, figurants jouant leur propre rôle, et équipe de tournage se trouvent réunis dans la même séquence à la finale festive.

La « machine désirante », donc, précisément, brise le rapport projectif à la représentation du face-à-face, du huis-clos, que le spectateur adopte ordinairement au moyen d'une identification personnelle à un ou des personnages du film ; elle renvoie au contraire le spectateur au collectif - hors fiction - qu'il incarne et empêche ainsi le repli sur le soi - et son échappée en solitaire - , ou le couple ou la famille - qui protègent - comme solution à l'épreuve du groupe qu'un film, qui ne miserait que sur sa fiction pour parler de cette épreuve, finirait par lui proposer.

Ces quelques précisions données sur le désir qui habite les deux films de Rabah Ameur-Zaïmeche nous conduisent donc vers l'*Anti-Œdipe*, cette tentative de déconstruire la réduction - opérée par la psychanalyse - du désir au manque, en mettant précisément l'accent sur le fait que le désir ne doit pas être compris dans une perspective purement individuelle, mais toujours ramené à sa dimension collective et dynamique, au brouillage des identités qu'il implique, mais aussi aux imaginaires contradictoires produits par le champ social réel et l'activité de ses groupes qu'il mobilise, produit, traverse. La « machine désirante » est, dans l'œuvre de notre auteur, indissociablement liée à l'expérience migratoire comme devenir incessant plutôt que comme deuil inachevé, ainsi qu'au décentrement du soi, du couple, du familial et à l'irruption du social et du politique, plutôt qu'au rabattement du social et du politique sur le vécu intimiste du déchirement entre deux cultures, deux pays, ou deux générations.

Pour conclure : des fondements imaginaires régénérés

En bref, et pour finir, cette incursion dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche nous invite à ne plus penser la question politique de l'immigration à travers l'opposition entre le politique, le communautaire et le groupe de parias. Si on suit Hannah Arendt, en effet, comme l'analyse bien Jérôme Truc (2008), ce serait seulement dans l'espace politique que l'on trouverait une responsabilité capable d'universalité, quand le communautaire ne permettrait qu'une solidarité basée sur ce qui est partagé, et le groupe de parias, une fraternité en lien avec l'expérience de l'exclusion. Les artistes issus de l'immigration dont nous avons évoqué le travail - Zebda et la petite équipe de production autour de Rabah Ameur-Zaïmeche dont la chanson composée par Lounis Aït Menguellet a finalement lié le travail - mêlent ces trois dimensions, sans les opposer, parce que l'enjeu en est bien un de décentrement constant, puisqu'ils font face à un espace politique français qui rejette les immigrants d'origine algérienne - et qu'ils ne peuvent réinvestir seulement une fraternité communautaire qui les isole. En France, ils doivent constamment réaffirmer leur droit de cité ; et il leur manque, de l'autre côté de la Méditerranée, cette culture nationaliste qui a été l'agrégateur de l'Algérie indépendante ; si la communauté des migrants les isole, ils n'ont de cesse, pourtant, d'investir l'espace public des arts - scène musicale, cinématographique ou littéraire à l'échelle de l'Hexagone - comme espace politique, et d'échapper au repli que favorise une expérience commune de l'*infortune*. Ce qui est finalement en jeu dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, c'est un processus de subjectivisation politique qui s'appuie sur les siens - la famille élargie qui rend possible les projets de films -, mais qui désamorce la dépendance affective aux liens tissés dans les groupes, en investissant l'espace ouvert par le cinéma comme terrain d'épreuve de socialité entre filmeurs et filmés étrangers les uns aux autres pour finalement guider le désir du spectateur vers l'expérience collective et ce qu'elle peut inventer de neuf. Cette nouveauté a un intérêt politique, pour le public, à savoir, ici, des fondements imaginaires du collectif régénérés par une pratique filmique qui ne sacrifie plus à la construction des identités nationale ou groupale.

Cet imaginaire collectif traversé par du désir se forge dans la pratique concrète de faire un film : le travail avec des amateurs (qu'il s'agisse de proches ou de parfaits étrangers), la connexion avec le milieu professionnel à travers l'enrôlement d'acteurs (Abel Jefry ; Ramzy Bedia ; Jacques Nolot) et de techniciens (comme Irina Lubtchansky à la direction photo sur les deux derniers films), la greffe passagère d'artistes ou d'intellectuels jouant leur propre rôle ou du moins une partie de ce que leur propre rôle représente (Rodolphe Burger dans *Bled Number One*, Sylvain Rifflet ou Jean-Luc Nancy dans *Les chants de Mandrin*) ; sans compter le montage financier en parfaite autonomie - grâce à la société *Sarrazink Productions* gérée par Rabah Ameur-Zaïmeche lui-même - ; et le rayonnement modeste mais efficace sur un plan national et international²⁹, dans les milieux aussi variés - et pour des motifs tout ce qu'il y a de plus divers - que la cinéphilie française traditionnelle (*Les Cahiers du cinéma* ; *Vertigo*), le monde scolaire (le programme « Lycéens et apprentis au cinéma » a monté tout un dossier autour de *Bled number one*) et le milieu associatif et militant ; le souci de plus en plus affirmé du travail visuel et sonore - préconisant l'épure narrative, comme dans les *Chants de Mandrin* - associé à une mise en scène qui laisse toute leur place aux accidents de tournage ; bref, ce jeu d'ouverture et d'équilibrisme, cette instabilité entretenue et maintenue au cœur du travail collectif : tout cela permet en effet à Rabah Ameur-Zaïmeche de donner forme à ce désir de collectif, dans un espace social culturel pourtant

saturé par l'accomplissement et la performance individuels. On pourrait reprendre ici les mots de René Kaës : « Il ne suffit pas que là où était ça, je dois advenir, mais il faut aussi que je se dégage des formations structurantes et aliénantes du groupe pour s'assumer comme héritier de son histoire tissée dans l'intersubjectivité. » (2007 : 14) Mais on le reprendrait pour le déborder, au risque de se laisser séduire par l'imaginaire collectif que l'œuvre de Rabah Ameur-Zaïmeche produit elle-même : au-delà du parcours individuel que cible la psychanalyse, il y a du collectif, et ce n'est pas la réussite personnelle de Rabah Ameur-Zaïmeche qui jette de l'ombre - au contraire - sur les trajectoires singulières, l'expérience à vif des migrants, et particulièrement de ceux que l'on trouve toujours et à jamais, entre la France et l'Algérie, encore, et malgré tout³⁰, puisqu'il y a là, tout aussi bien, aussi, un avenir politique, pour l'une comme pour l'autre rive.

Notes

¹ Abdelmalek Sayad est sociologue, auteur de nombreux livres sur l'immigration algérienne, et parmi eux, le premier, paru dès 1976 : Abdelmalek Sayad, *L'immigration algérienne en France*, Paris, Entente ; Abdelmalek Sayad, *Les paradoxes de l'altérité*, Paris, Raisons d'agir 2006 [1^{ière} parution en 1991] ; Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris, Seuil, 1999. Dans ce dernier livre, A. Sayad parle de la double face de l'expérience migratoire, comme *émigration* (depuis le pays d'origine) et comme *immigration* (du point de vue de la société d'accueil). Il ouvre son livre en reproduisant en effet intégralement les paroles du chansonnier Kabyle, mais c'est plus tard qu'il expose le principe de sa « science de l'absence » nécessaire à la compréhension du paradoxe de l'émigré/immigré : « continuer à « être présent en dépit de l'absence », à être « présent même absent et même là où on est absent » - ce qui revient à « n'être que partiellement absent là où on est absent » -, c'est le sort ou le paradoxe de l'émigré [c'est nous qui soulignons] - et, corrélativement « à ne pas être totalement présent là où on est présent, ce qui revient à être absent en dépit de la présence », à être « absent (partiellement) même présent et même là où on est présent, c'est la condition ou le paradoxe de l'immigré [c'est nous qui soulignons]. Le risque pour l'émigré et pour l'immigré qu'il est aussi est que ces formes incomplètes d'absence et de présence finissent, tôt ou tard, par s'accomplir intégralement : la présence physique et seulement physique de l'immigré deviendra une présence morale aussi (...) ; corrélativement, l'absence matérielle et seulement matérielle de l'émigré finira par devenir une absence morale (et spirituelle), une absence consommée, une rupture accomplie avec la communauté », p. 184.

² Pour une histoire en scopitone de la musique de l'immigration dans les années 1960-1970, voir aussi le documentaire que cite Mogniss H. Abdallah : *Trésors de scopitones arabes, kabyles, berbères*. Anaïs Prosaic, Michèle Collery. France 2, 1999; en libre accès à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/watch?v=U8r_qjWmz4I.

³ Album sorti en 2002, après le très populaire *Essence Ordinaire* (1998), le très remarqué *Le bruit et l'odeur* (1995), et le discret *L'arène des rumeurs* (1992) premier album du groupe phare de cette seconde génération, né, pour ainsi dire, d'une fiction cinématographique mettant en scène de jeunes beurs cherchant un local de répétition dans les quartiers nord de Toulouse (*Salah, Malik*, 1985, produit par l'association toulousaine Vitecri).

⁴ Magyd Cherfi, né en 1962 à Toulouse, a 35 ans en 1997.

⁵ On peut lire sur le site de l'association [http://www.tactikollectif.org/#/article_282]: « L'un des premiers projets de *Tactikollectif* sera le disque *Motivés, chants de lutte* qui remet au goût du jour des chants de lutte de différentes traditions (françaises, catalanes, kabyles, espagnoles, italiennes). Proche des réseaux militants, la structure produira ce disque en collaboration avec la Ligue Communiste Révolutionnaire, avec laquelle ils constatent à l'époque le manque d'appropriation d'un patrimoine artistique accompagnant les nombreuses luttes populaires. Rencontrant un grand succès (200 000 exemplaires vendus), ce projet donnera ainsi à *Tactikollectif* l'indépendance recherchée, déterminante pour la suite de ses projets ».

⁶ Les chants de la compilation ne sont-ils pas en effet tous méditerranéens : français, espagnol, catalan, italien, kabyle ?

⁷ Rabah Ameur-Zaïmeche est né en Algérie et arrive en France à l'âge de deux ans. Il grandit en région parisienne (Seine St Denis). Après des études interrompues en anthropologie, il se lance dans le tournage de son premier long métrage, *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe* (1999), sans financement, avec la complicité de quelques amis et de sa famille.

⁸ Rabah Ameur-Zaïmeche a écrit le scénario de ce film avec Madjid Benraoudj, qui y joue également un rôle : tous deux étaient parties prenantes à l'époque de l'aventure *Assassin productions*, premier label indépendant de hip-pop français fondé par le groupe rap *Assassin*, dont on entend quelques morceaux sur la bande musicale du film.

⁹ Cette forme de fraternité avec les personnes - des amateurs, rencontrés pour l'occasion - qui ont participé à son film, Rabah Ameur-Zaïmeche l'exprime souvent sur un mode lyrique dans nombre de ses interviews. Il dit par exemple des habitants de Loulouj figurant dans *Bled number one* qu'ils sont de « farouches et d'irréductibles Algériens qui n'acceptent que le son et la mélodie de la liberté comme autorité » (<http://www.djazairss.com/fr/elwatan/57000>). À propos de *Dernier maquis* (2008) son troisième film, il évoquera la fraternité ressentie avec les acteurs amateurs sur le même mode : « c'est une chance inouïe d'avoir rencontré tous ces hommes (...) et nous avons su leur être reconnaissant. Pendant qu'on tourne, ils nous prennent pour des doux-dingues, nous faire du cinéma ? Ils avaient un rapport à l'image très réservé, ils ne voulaient pas qu'on les shoote. Après, ils sont passés de la dérision, à l'admiration. Et ensuite on a fraternisé. Et on a fraternisé vraiment. Et la fraternité est un sentiment humain ... Et ... La fraternité ... Je ne vais pas plus loin »

[http://www.dailymotion.com/video/x5k6sd_rencontre-avec-rabah-ameurzaimche_shortfilms].

¹⁰ La mention complète est la suivante : « Aux habitants de la Cité des Bosquets à Montfermeil, Seine St Denis -93. À la famille BENAROUDJ, à la famille BOUOUCHMA, à la famille HAMMOUDI, à la famille MEZDOUR, à la famille MEZOUAR, à la famille MOUFFOK, à la famille SAMBA, à toute la famille AMEUR ZAÏMECHE et à la tribu des BENITOUFOUTH. À toutes les victimes de la double peine, à la mémoire de Karim et Brahim Aouat, Djamel Medhi et à tous nos frères morts dans des crimes racistes et sécuritaires ».

¹¹ Le guitariste Rodolphe Burger a été le leader du groupe français *Kat Onoma* (1986-2004), qui ne fait pas partie des références musicales de Rabah Ameur-Zaïmeche, mais auquel l'aurait initié Jeanne Balibar, pressentie pour un rôle dans le film. Cf. l'interview de Rabah Ameur-Zaïmeche publiée dans <http://www.djazairss.com/fr/elwatan/57000>.

¹² *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe* et *Bled number one* forment un diptyque à la chronologie inversée, l'action du premier film se déroulant en fait après le second.

¹³ Notamment avec « tomber la chemise », de l'album *Essence ordinaire* (1999) qui fit la fortune du groupe (plus de 850 000 *singles* vendus, chiffre attesté par un disque de diamant) et lui valu d'obtenir le prix de la meilleure chanson de l'année, au Victoire de la musique en 2000.

¹⁴ Tout en rendant hommage, selon la même logique du malgré tout, au dévouement du personnel hospitalier qui prend en charge cette détresse et agit au nom d'une solidarité collective humaniste et civique. Malek Bensmail est d'autant plus sensible à cette dimension sociale et politique du travail hospitalier qu'il est lui-même fils du médecin-chef psychiatre qui a dirigé l'hôpital et formé ces médecins pendant plus de 25 ans.

¹⁵ Pour *Bled number one*, la dédicace du film s'adresse à trois « communautés » constituées ou renforcées comme objet d'investissement de désir : « À toute l'Algérie, aux habitants de Loulouj, ainsi que la tribu des Benitoufouth » ; les trois bonus inclus dans le DVD renvoient explicitement à la complicité des membres de l'équipe du film, entre eux, mais aussi avec les principaux figurants : Rabah Ameur-Zaïmeche et Rodolphe Burger tourne la scène de contemplation en musique et partagent un moment magique dans le bonus *Bled électrique* ; *Le stade de Beni-Zid* est une petite séquence de 7 minutes relatant un match de foot pendant le tournage entre les membres de l'équipe et les habitants du village ; *Esperados* montre des scènes coupées au montage mais est surtout prétexte à souligner la camaraderie et le plaisir pris au tournage du film.

¹⁶ Cf. notamment : Anzieu, D., Martin, J. 2011[1968]. *La dynamique des groupes restreints*. Paris : PUF; Anzieu, D. 1999[1975]. *Le groupe et l'inconscient*. Éditions Dunod, 3^{ème} édition.

¹⁷ Cf. notamment Kaës, R. 2010[1976]. *L'appareil psychique groupal*. Dunod, 3^{ème} édition.

¹⁸ Dans une interview accordée au journal *No pasaran* [disponible à l'adresse suivante : <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?article445>], Rabah Ameur-Zaïmeche explique que « l'idée de

faire un film remonte à 94, après nos études d'anthropologie urbaine. On voulait faire un travail de recherche sur la territorialité des minorités en milieu urbain. On ne l'a pas fait... ça a donné *Wesh wesh...* par contre ».

¹⁹ Sobriquet utilisé dans le film pour désigner les bandes de jeunes islamistes radicaux.

²⁰ Rabah Ameur-Zaïmeche a évoqué la « barricade » comme dénominateur commun de ses deux derniers films, lors d'une conversation informelle que nous avons eue le 12 novembre 2012.

²¹ On peut citer Christian Milia-Darmezine et Sylvain Roume qui passent de *Dernier Maquis* aux *Chants de Mandrin*, Nicolas Bancelhon, acteur et/ou monteur présent depuis *Wesh wesh ...*, ou Salim Ameur-Zaïmeche, que l'on retrouve au générique de tous les films du cinéaste, sauf *Bled number one*.

²² Pour une étude approfondie du travail d'improvisation du cinéaste, voir Mouëllic, G. 2011. *Improviser le cinéma*. Paris : Éditions Yellow Now.

²³ Il y a deux mères dans *Wesh wesh ...* et *Bled number one* qui ont cependant avec leurs enfants, des rapports bien distincts en fonction du genre, comme nous le souligne d'ailleurs Rabah Ameur-Zaïmeche lui-même : "[la mère est] à la fois gardienne des traditions et d'une certaine modernité. Elle est d'une part moderne par rapport à sa fille qui s'émancipe du milieu familial et donc des contraintes masculines, de son père et de ses frères. D'un autre côté, elle est traditionnelle en ce qui concerne les garçons qu'elle élève comme des petits princes [...] Dans le même temps, les mamans défendent les filles et leur désir d'émancipation, leur volonté de partir de la maison le plus tôt possible pour aller travailler et continuer leurs études, mais elles préfèrent garder les garçons à côté d'elles. C'est une pratique sociale dans le monde maghrébin". Article consacré à *Wesh wesh ...*, mise en ligne le 16 janvier 2003 sur le blog activiste consacré aux problématiques politiques liées à l'immigration : A contresens, <http://www.acontresens.com/retines/3.html>

²⁴ Le rêve dont il est question ici est attribué à Franny, l'héroïne de la nouvelle de Jérôme David Salinger, *Franny et Zoë*.

²⁵ « Dans nombre de situations sociales, on ne s'aperçoit guère de cette dimension [du liant], tant elles sont sous l'emprise d'une standardisation plus ou moins achevée. Mais, dans d'autres, les acteurs sont obligés de reconnaître la diversité des liants les unissant aux autres. Autrement dit, le liant définit un domaine de résistance *sui generis*, mi-affectif, mi-symbolique, mi-intuitif. Les individus y opèrent avec une conscience plus ou moins claire de ce qu'ils peuvent se permettre vis-à-vis des autres ». Martuccelli, D. 2002. *Grammaires de l'individu*. Gallimard, folio essai, p. 185.

²⁶ Qui ne sont pas sans rappeler l'épave de la séquence finale de la *Pyramide humaine* (Rouch, 1961) et que l'on retrouve dans *La chine est encore loin* (Malek Bensmail, 2008) : un hommage de Malek Bensmail à Rabah Ameur-Zaïmeche, qui sait, peut-être ?

²⁷ Selon Marwan Mohammed, les bandes de rue des banlieues parisiennes qu'il a étudiées construisent leur identité et leur sociabilité sur la valorisation de la virilité. Il note que cette valorisation est bien moins importante dans les milieux associatifs - comme ceux qu'a fréquentés Rabah Ameur-Zaïmeche. On pourrait comprendre ici que ses films tentent précisément de construire un désir de collectif qui ne sacrifie rien à ce type d'imaginaire groupal fortement genré. Cf. Mohammed, M. 2011. *La formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*. Paris : PUF.

²⁸ « Au niveau des combinaisons élémentaires, il faut faire intervenir au moins deux hommes et deux femmes pour constituer la multiplicité dans laquelle s'établissent des communications transversales, connexions d'objets partiels et de flux : la partie mâle d'un homme peut communiquer avec la partie femelle d'une femme, mais aussi avec la partie mâle d'une femme, ou avec la partie femelle d'un autre homme, ou encore avec la partie mâle de l'autre homme, etc. Là cesse toute culpabilité, car elle ne peut pas s'accrocher à ces fleurs-là. À l'alternative des exclusions « ou bien ou bien », s'oppose le soit des combinaisons et permutations où les différences reviennent au même sans cesser d'être des différences ». Deleuze, G., Guattari, F. 1972. *L'anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit. p. 82.

²⁹ Cf. les prix remportés par les films de Rabah Ameur-Zaïmeche, entre autres : Prix Louis Delluc 2002 du premier film pour *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* ; Prix de la jeunesse 2006, Cannes, pour *Bled number one* ; Prix Jean Vigo 2011 pour *Les chants de Mandrin* ; et pour l'ensemble de son œuvre, le Genevieve McMillan Award 2012 décerné par la *Harvard Film Archives*.

³⁰ « Malgré tout » : expression, nous disent les dictionnaires, d'une contradiction surmontée. Doit-on entendre alors l'échec d'une révolte, ou plutôt, finalement, comme nous préférons le croire, une forme de résistance à la déception, l'exaspération, au rejet ou au repli ?

Bibliographie

- Abdallah, M. H. 2008. « Paroles et chansons de l'immigration maghrébine », *Vacarme*, n°44, <http://www.vacarme.org/article1615.html#nb>, consulté le 15 mai 2013.
- Anzieu, D. 1999 [1975]. *Le groupe et l'inconscient*. Paris : Éditions Dunod, 3^{ème} édition.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1972. *L'anti-Œdipe*. Paris: Éditions de minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1975. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit.
- Kaës, R. 2007. *Un singulier pluriel*. Paris : Dunod.
- Kaës, R. 2010 [1976]. *L'appareil psychique groupal*. Paris : Dunod, 3^{ème} édition.
- Mohammed, M. 2011. *La formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*. Paris : PUF.
- Mouëllic, G. 2011. *Improviser le cinéma*. Paris : Éditions Yellow Now.
- Sayad, A. 1991. *L'immigration, ou les paradoxes de l'altérité*. Bruxelles: De Boeck.
- Truc, G. 2008. *Assumer l'humanité. Hannah Arendt : la responsabilité face à la pluralité* (avec une préface d'Étienne Tassin). Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.