



e-Migrinter

9 | 2012

Immigrés, illégaux, réfugiés. Questions sur les enquêtes et les catégories

Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situations « sensibles »

Fabienne Le Houérou



Éditeur

UMR 7301 - Migrinter

Édition électronique

URL : <http://e-migrinter.revues.org/748>

DOI : 10.4000/e-migrinter.748

ISSN : 1961-9685

Édition imprimée

Date de publication : 20 juillet 2012

Pagination : 7-17

ISSN : 1961-9685

Référence électronique

Fabienne Le Houérou, « Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situations « sensibles » », *e-Migrinter* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le , consulté le 04 juillet 2017. URL : <http://e-migrinter.revues.org/748> ; DOI : 10.4000/e-migrinter.748

Tous droits réservés

DOSSIER

Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situations « sensibles »

Fabienne Le Houérou

L'auteur s'appuie sur quatre documentaires qu'elle a réalisés sur le terrain des migrations forcées pour tenter de démontrer la valeur des images dans la construction d'une hypothèse de recherche. Il s'agit d'évoquer la manière dont la méthodologie induite par les images permet de déconstruire certains prêts-à-penser sur l'approche des migrations. Dans un second temps, l'article tente de faire ressortir l'importance de ce qui pourrait apparaître comme des détails narratifs et qui, dans un processus de mise en image, prennent une dimension déterminante.

Introduction

À l'inverse de nombreux universitaires qui réalisent des films illustrant des travaux déjà publiés, je produis d'abord des images avant de procéder à la publication. L'ordre choisi, dans le processus du passage de l'image au mot est primordial car ce sont les images en amont qui nourrissent un texte en aval. En effet, cette organisation du travail a été inspirée du terrain lui-même. C'est en laissant les sujets filmés maîtres de leur propre mise en scène que cette méthode s'est progressivement imposée au fil des films documentaires réalisés sur des chantiers de recherche. Les sujets filmés deviennent auteurs de leur propre représentation. En construisant leur image, ils produisent du discours en oubliant le chercheur et sa caméra qui ne deviennent plus qu'un outil, un canal de transmission. Le film du Darfour (*Hôtel du Nil : voix du Darfour*) illustre cette prise de pouvoir : l'un des réfugiés enquêtés s'adresse à la caméra et affirme *je parle au monde*. Le réalisateur n'occupe pas une place centrale dans le dispositif de tournage mais un strapontin. Cette simplicité est au cœur de cette pratique, elle s'appuie sur la discrétion d'une équipe - qui ne se limite qu'au chercheur - et favorise l'intimité, la confiance et la liberté de parole.

La thématique des terrains « sensibles » est un sujet d'étude constant depuis 1989, date à laquelle j'ai commencé à travailler sur la question des « ensablés »¹ en utilisant des images. Les cinq films réalisés

¹ *Hôtel Abyssinie*, Arte, CNRS Images, 1996, 52 mn.

depuis procèdent tous de la même manière : les sujets filmés sont libres de leurs propos ; libres d'élaborer des hors-sujets, des digressions, de parler hors du sentier balisé, et c'est dans ce processus quasi « débridé » (libéré de la bride du chercheur imposant une direction) qu'ils découvrent du sens. Parfois, ils s'étonnent eux-mêmes de ce qu'ils disent et avouent *je ne savais pas que je pensais cela*. Cette émergence d'une parole neuve est ce que je recherche afin de construire un film documentaire qui deviendra, dans un second temps, une étape fondamentale pour produire la mise en mots.

Cette « créativité partagée » transforme les expériences filmées en projets communs desquels j'ai été dépossédée *in fine*. Les documentaires ont donc un caractère collectif qui efface le statut écrasant de l'auteur comme démiurge de l'« œuvre ». Les films n'appartiennent plus réellement à leur réalisateur mais deviennent un objet partagé. Par exemple, les copies DVD de ces films circulaient selon des réseaux qui m'échappaient et étaient diffusées sans même que l'on me demande l'autorisation. Cette dépossession traduisait une forme d'allègement de la posture centrale de l'auteur/réalisateur. Ces particularités qui découlent de la méthode proviennent de la nature même des terrains filmés. En effet, depuis le début de ce passage à l'image, tous mes projets de documentaires scientifiques se sont intéressés aux migrants forcés. Hommes et femmes en situation difficile, exilés dans des pays où ils n'étaient pas toujours bienvenus, ces populations particulièrement subalternes me semblaient subir de plein fouet les règles de la domination (celle de déplacés tolérés dans des pays de refuge).

C'est probablement parce qu'ils apparaissaient comme prisonniers de leurs statuts d'exilés, et de ce fait, entravés dans leurs mouvements et leurs discours que cette pratique filmée s'est fondée sur la liberté de penser et s'est progressivement construite en

contre-proposition de la situation de dominé/dominant. Aussi, la vulnérabilité du terrain et des individus représentent un élément important dans la fabrique du témoignage filmé.

Force est d'observer que l'objet des migrations forcées soulève forcément la question de la vulnérabilité *sui-generis* du « migrant forcé ». L'objet académique traite des populations les plus démunies qui prennent les routes du monde pour fuir des situations dramatiques. Forcés, forcément forcés, ces mouvements de populations ne sont pas des migrations comme les autres. Ils se rapportent à des peuples, des groupes de fugitifs en danger. En effet, un sauve-qui-peut, une urgence, ne s'apparentent pas à un projet migratoire organisé à l'instar d'une migration de travail.

Le chercheur qui s'intéresse à cet objet est fréquemment confronté à des situations de désarroi extrême qui le dépassent ; il se sent souvent impuissant mais doit cependant témoigner. En début de mission, la souffrance émanant du terrain inonde le chercheur. Il reçoit de plein fouet la vulnérabilité de l'Autre, telle une vague déferlante, ce qui le met dans une position instable. Et lorsqu'il utilise, de surcroît, une caméra, au cœur d'un dispositif d'enquête, cette fragilité est encore renforcée au point de devenir centrale. Le temps partagé vient cependant atténuer ce truisme. En effet, sur la durée, la question de la précarité intrinsèque des populations migrantes finit par, progressivement, s'estomper au profit de dimensions plus subtiles. Le désarroi et la fragilité affichée des « migrants forcés » sont parfois plus fictifs que réels. Il convient de dépasser le monde des apparences et des représentations convenues de la misère de la situation de cet Autre que l'on perçoit de loin. De trop loin. Une caméra efface cette distance entre le chercheur et les êtres filmés. L'utilisation des images m'a permis en revanche de découvrir l'énergie et la résilience des migrants/migrantes. La découverte de cette force vitale est ce qui a

rendu l'entreprise filmique intéressante et constructive.

Cet article tente de démontrer comment l'introduction d'une caméra, sur différents chantiers de recherche sur les migrations forcées, aura révélé au chercheur et aux sujets filmés leur « détermination », leur « force de caractère » et leur « imagination ». Une première partie évoque les retombées du film sur une « restauration d'estime de soi », mais également sur une assimilation du film, une appropriation intime par les sujets filmés pour en faire « leur » production culturelle, un objet qu'ils utilisent pour défendre leur cause. Une seconde partie s'intéresse aux images sur les constructions genrées dans des situations génocidaires et à ce qu'elles révèlent, en soulignant la valeur heuristique de gestuelles comparées (femmes du Darfour et femmes tibétaines face aux violences sexuelles) et le rôle du gros plan comme révélateur d'une situation. Nous évoquerons enfin la manière dont la composante chromique de plans successifs permet également de faire découvrir la portée de détails insignifiants en invitant le lecteur à réfléchir sur le message culturel que peut recouvrir une couleur comme le rose dans une identité genrée.

Le film, restaurateur d'estime de soi

En avril 2006 au CEDEJ, Centre de Recherche Français au Caire, en Égypte, je présentais le film *Hôtel du Nil : voix du Darfour*, tourné en 2005. J'avais invité, pour cette occasion, l'ensemble des personnes de l'association des Soudanais Four au Caire que j'avais filmé. Une trentaine de réfugiés affiliés à cette association s'étaient donc rendus au CEDEJ pour cette projection publique.

Au terme de la diffusion du documentaire, j'ai sollicité les personnes filmées afin qu'elles me donnent leur point de vue. Les réponses furent surprenantes. En effet, les membres de la famille de Yahia

déclarèrent qu'ils se « trouvaient beaux ! ». Cela les surprenait d'être aussi beaux car en Égypte, ils avaient commencé à se trouver trop noirs, trop foncés et à ne plus s'aimer... Le documentaire leur ouvrait une autre réalité physique où ils pouvaient constater qu'ils étaient « noirs et beaux ! ».

Le film avait été l'occasion de changer le regard qu'ils avaient sur eux-mêmes et de re-trouver leur image d'origine. Cet aspect était tout à fait inattendu et permettait de comprendre le racisme comme un lent travail de « pourrissement » à l'œuvre dans l'imaginaire de celui même qui le subissait. Cela corroborait une lecture de Memmi (1982) qui stipulait que la monstruosité du racisme était de provoquer un « dégoût de soi » du « racisé » lui-même.

La femme de Yahia disait - au terme de la projection - que *son mari avait beaucoup d'allure dans son costume blanc*. En effet, Yahia avait été filmé alors qu'il marchait dans la rue et sa démarche assurée et fière lui donnait une présence au monde que, Basma, sa femme, avait oubliée. *La belle prestance de son mari !*

Le film se présentait ainsi comme une proposition de « restauration d'estime de soi » très élémentaire à un amour de soi physique et concret. Un respect de soi - en partie - perdu, en raison des insultes quotidiennes faites en relation avec la couleur de leur peau. L'Égypte valorise la peau blanche et, il est vrai que, très fréquemment, les Subsahariens étaient stigmatisés et moqués pour leur couleur trop noire.

La couleur de la peau est l'objet de sobriquets et de railleries. Si le teint ambré est largement accepté, le noir foncé est rejeté comme « laideur » et trop grande marque de « négritude ». Cela induit un racisme différentiel, très graduel, dans la capitale égyptienne, créant une échelle de ségrégation (variation) du moins foncé (les Éthiopiens ou les Soudanais du Nord métissés d'arabe) au plus foncé comme les Sud-Soudanais ou

les gens du Darfour dénigrés comme « nègres », africains négroïdes et susceptibles d'avoir été des esclaves.

C'est d'ailleurs par ce terme « d'esclave » qu'ils sont raillés dans la rue... *Baria* est un terme qui rappelle la dure réalité historique de l'esclavage soudanais en Égypte fatimide ou ottomane. Rappelons que le terme *Baria* désigne une ethnie du Sud-Soudan et que le nom même de cette population (largement mise en esclavage au XVIème et XVIIème siècle) est assimilé à une insulte en désignant le captif. Ces rappels de l'esclavage sont également très répandus dans la société éthiopienne et, quelques décennies auparavant, à l'époque du dictateur Mangestu, je fus frappée d'entendre des Habasha (Abyssins) traiter d'esclaves (*Baria*) des adolescents « noir sombre » qui travaillaient comme « rabatteurs » de clientèles dans les bus publics. Là encore, la société éthiopienne, même en pleine période dite de « communisme scientifique », opérait usuellement des distinctions racistes subtiles liées à un éventail polychromique de la couleur noire. Dans le film *Hôtel du Nil : voix du Darfour*, un protagoniste égyptien marmonne, entre ses dents, pendant le tournage, alors que je filmais des travailleurs du Darfour dans une décharge de la grande périphérie du Caire (la cité de *Sita October*) : *Pourquoi tu filmes des Soudanais ! Ce sont les pyramides qu'il faut filmer, pas eux !* De ce fait, ces propos traduisaient un racisme ordinaire que le documentaire évoquera à plusieurs reprises.

Il sera le prétexte d'une revanche narcissique des êtres filmés. Stigmatisés comme Noirs, sans intérêt, parce que justement originaires du pays des « Noirs », (c'est l'étymologie arabe du terme *Sudan* de la racine *Suda...*noire), les réfugiés du Darfour, plus particulièrement les femmes, ont saisi l'occasion d'être les sujets du film pour se retourner contre les Égyptiens. Dans une séquence sur une felouque sur le Nil, deux femmes darfourai prennent le felouquier

en aparté et lui reprochent le racisme des Égyptiens.

Lorsque vous venez au Soudan nous ne nous moquons jamais de vous ! Mais nous, lorsque nous venons en Égypte, vous riez de nous ! Vous nous dites que nos cheveux sont crépus et vous nous appelez Bongo-Bongo ! souligne une réfugiée four en s'adressant au capitaine de la felouque. Ce dernier, gêné, ne nie pas ce racisme, rit et tente une diversion en leur demandant si elles sont des speakerines de la télévision. Il ne pouvait imaginer que ces deux femmes du Darfour susciteraient l'intérêt d'une cinéaste étrangère sans occuper des fonctions artistiques spécifiques (actrices ou animatrices de télévision) ou sans incarner une fonction de représentation importante. Dans son idée, les Soudanais sont des gens « qui ne comptent pas », que l'on ne remarque pas et qui sont donc indignes de curiosité filmique. Mais les deux femmes réfugiées du Darfour sont en situation de force car elles sont deux et il est seul. Elles en profitent pour prendre le pouvoir symbolique et adressent des reproches à cet homme en situation minoritaire.

Par ailleurs, dans un autre film, *Nomades et Pharaons*, tourné en 2004, j'avais organisé une projection au Caire, dans le quartier de Quatre et demi où habitait une très forte communauté de Sud-Soudanais, plus particulièrement des Dinka. J'avais diffusé le documentaire *Nomades et pharaons* qui narrait la vie, au Caire, de réfugiés abyssins. Le film suivait, dans leur parcours migratoire, quatre Éthiopiens engagés dans un processus de résilience et de reconstruction.

Comme les Sud-Soudanais étaient curieux de la projection, nous les avons sollicités pour donner leur avis sur le film. À notre grande surprise, ils ont déclaré que le sujet du film n'était pas captivant et que je m'étais trompée de cible. Ils ont tous dit (et ils étaient une centaine dans la salle) qu'il était dommage de réaliser un film sur des

réfugiés éthiopiens... Les Soudanais, à leur sens, étaient bien plus passionnants. Ils ont donc été « humiliés », dans leur amour propre, que je leur montre des réfugiés éthiopiens. Ils voulaient se voir. Ils souhaitaient que je parle d'eux, de leur vie dans le quartier de Quatre et demi et ils décidèrent, à ma place, que mon prochain film ne devait traiter que des Soudanais de leur quartier.

Le film se présentait ainsi comme une restauration narcissique. Ils n'ont jamais pensé à eux comme des catégories vulnérables qu'on ne devait pas montrer. Ils ne se voyaient pas tels des indigents méprisés dans les faubourgs les plus sales de la capitale égyptienne. Or j'exprimais des réserves sur le sujet en considérant qu'il était peut-être « indécent de faire des gros plans sur la misère ». De leur côté, ils se percevaient comme une population palpitante qui devait témoigner et qui avait des « choses à dire ». Aussi, loin d'estimer que prendre leurs images était impudique, ils considéraient que les filmer était une sorte d'hommage. Certaines familles me reprochaient de filmer « leur voisin et pas eux », et une surenchère s'était mise en place dans le quartier à mon insu. Une équivalence entre « être filmé » et « être remarquable » se mettait en place.

Tant et si bien que pour la réalisation du film *Quatre et demi*, je n'ai pas eu besoin de chercher des protagonistes. Tout le quartier se proposait de jouer pour le film. La situation du chercheur filmant était donc tout à fait confortable et, contre toute attente, c'est sur le terrain le plus « vulnérable », le plus dégradé comme espace urbain géographiquement défavorisé que les conditions de tournage ont été, non seulement les plus faciles, mais les plus gratifiantes pour le chercheur. Dans le fond, les réfugiés soudanais avaient apprécié le film *Nomades et pharaons* à leur manière. Ils avaient considéré que les Éthiopiens, dans le documentaire, avaient été filmés comme des héros et que cet honneur leur revenait. Ainsi,

ils souhaitaient, à leur tour, devenir des « héros positifs » dans le film. Le regard particulier qui est celui du cinéaste, qui consiste à ne pas filmer les pauvres comme des pauvres mais comme d'autres humains avec leurs grandeurs et leur poésie, avaient été au cœur de leur choix d'être le sujet de mon prochain film.

Et, il est vrai, dans le documentaire *Nomades et pharaons*, mon point de vue de réalisation était de déconstruire l'image d'Épinal d'un réfugié *powerless* (*homeless, dispossessed*), d'un être soumis aux dures conditions de la vie. Cette déconstruction de l'imagerie misérabiliste était donc fondamentale à leurs yeux. Rappelons que les Organisations non Gouvernementale (ONG) raffolent des images d'enfants maigres mourant dans les bras de mères impuissantes. Depuis les années 1980 et la famine en Éthiopie, le monde humanitaire avait recours à l'instrumentalisation de la maigreur dans un but lucratif. Il fallait émouvoir pour récolter des fonds. L'émotion était donc obtenue facilement avec la prise d'images des êtres en souffrance. L'icône de la *mater dolorosa* noire issue des Suds date de cette époque.

Les migrants du Quartier « Quatre et demi »² de la grande banlieue du Caire, en comprenant que je m'inscrivais comme une contreproposition d'une imagerie de type « misère du Monde »³, ont souhaité eux-mêmes que je les filme. Les habitants de la zone ont commencé à se mettre en scène dans un quotidien qui était tout sauf sordide. La vie ordinaire y était pleine de rebondissements, de solidarités, de rires, de querelles, de chants, d'amusements, de travail, de douleur et de conflits. La violence ordinaire des rapports sociaux ne privait pas

² Un quartier qui a inspiré un roman historique publié aux éditions Encre d'Orient. Fabienne Le Houérou (2012) *Quartier Quatre et demi*, Encre d'Orient. Ce livre s'est directement inspiré d'un long travail à l'image qui a duré presque dix ans et qui a été l'objet d'un documentaire en préparation.

³ En référence à Pierre Bourdieu (1993) *La misère du monde*, Paris, Éd. du Seuil, 947 p.

le quartier d'une certaine gaieté. D'ailleurs, c'est grâce au recueil du chant d'exil des Dinka que je commençais à tourner le film. Les voix extraordinaires des chants à l'église avaient été l'entrée naturelle pour ce film et c'est par cette porte de beauté, par la musique, plutôt que par l'éloge de la souffrance, que ma place de « cinéaste du quartier » avait été désignée par les habitants eux-mêmes. Ce n'est pas parce que les conditions de vie des migrants forcés sont déplorables que leur quotidien est triste. La richesse festive des Sud-Soudanais et leurs conditions de vie collectives étaient une évidence du terrain. Les partages, sur tous les plans du quotidien, notamment les repas et leurs préparations, démontraient la très grande solidarité à l'oeuvre sur ces territoires d'exil.

Dans un film plus récent, *Les sabots roses du Bouddha*, tourné dans l'Himalaya, dans les milieux des réfugiés tibétains, l'utilisation d'une caméra sur un chantier de recherche a eu également le rôle de catalyseur en faisant émerger des potentialités. Le film évoque la place de la femme tibétaine en exil à partir d'entretiens effectués à Dharamsala en Inde.

Le film, révélateur de l'indicible honte et de la reconquête de soi

Filmer des témoignages en Égypte et au Soudan m'a convaincue de l'universalité de la notion de honte dès lors qu'il est question de faire des « gros plans », des plans serrés sur les visages. Car si les sujets sont honorés d'être filmés et objets de documentaires, l'usage du gros plan demeure problématique, plus particulièrement lorsqu'il est question de recueillir un témoignage sur des sévices ou des persécutions. Les témoins ont souvent exprimé le refus que la caméra réalise des plans trop serrés sur leurs visages. Tout se passait comme si la face était le lieu de manifestation de la honte. Cette relation au visage est aussi évidente en Inde, auprès des réfugiés tibétains, qu'en Égypte, auprès des

réfugiés du Darfour. Nous avons été témoin de gestuelles identiques. Nous avons observé les mêmes frontières de genre sur ce qui pouvait se montrer ou se dire devant une caméra.

Le film réalisé à Dharamsala, diffusé en 2010, a été tourné en 2008, juste après la révolte de Lhassa. Il est basé sur le témoignage d'une nonne dénommée Chockey, qui évoque les tortures infligées par la police chinoise afin de réprimer ladite révolte. La police chinoise s'est attaquée aux acteurs religieux de manière planifiée, notamment en infligeant des tortures sexuelles à une population ayant fait vœux de chasteté. Les moines et les nonnes étaient contraints d'avoir des relations sexuelles sous les yeux des gardiens de prison qui se moquaient d'eux. Comme me l'a expliqué un moine, nombreux ont été ceux contraints d'abandonner la vie monastique en raison de cette « souillure ». La perte de pureté avait provoqué un bouleversement de leur identité religieuse ou même une véritable perte de cette identité. « Sexual persecution happened before 2008 Tibetan uprising, in 1991, Amnesty International and Law Asia stressed these sexual abuses in a report. Written and oral accounts by nuns of their experiences in prison, particularly in Gurtsa, are strikingly consistent and indicate that nuns have been singled out for special treatment. Torture apparently reserved for nuns include the use of dogs to bite prisoners; lighted cigarettes being applied to the torso and face, and the use of electric batons in the genitals » (Amnesty International and Asia law, 1991)⁴.

Alors que j'étais professeur volontaire et que j'enseignais l'anglais dans une ONG, à Dharamsala en 2008, je notais que 95% des conversations avec les anciens prisonniers politiques se terminaient en pleurs. Les

⁴ Document d'Amnesty International de 1991 cité dans l'ouvrage publié par l'association des femmes tibétaines en Inde : (2005) *Tibetan Women, The Status of Exiled Tibetan Women in India*, Dharamsala, Tibetan Women's Association, p.119.

réfugiés, comme les volontaires des ONG, avaient les mêmes réactions émotionnelles. Force a été de relever que les femmes étaient plus aptes que les hommes à convoquer leurs mémoires. Nous avons observé que, dans la culture tibétaine, il était mieux toléré, socialement, pour une femme, d'évoquer ses sévices que pour un homme.

Les théories de genre s'intéressent aux rôles masculins et féminins et à la manière dont ils sont construits socialement. Il m'est apparu que la société tibétaine était en ce sens comparable à la société darfourie en ce qui concerne les normes sociales et la permissivité des discours entre hommes et femmes. Plus particulièrement, à l'égard de la persécution, les deux sociétés toléraient plus facilement la mise en témoignage féminine que masculine.

Un homme perd sa virilité lorsqu'il évoque des sujets tabous tel un viol. Aussi, force est de constater que la société distribue des rôles comme dans un film de fiction. Les réfugiés masculins du Darfour comme les Tibétains exprimaient les mêmes résistances à l'égard du témoignage du viol. Ces résistances à l'égard de la représentation sociale de la persécution sont communes aussi bien à la société bouddhiste (réfugiés tibétains) qu'en milieu islamique des réfugiés du Darfour. Il valait mieux taire les sévices que perdre la face en les racontant. Parler équivalait à une deuxième torture, une deuxième humiliation dont il n'est pas certain que l'on se relève psychologiquement.

Il était également intéressant de souligner les gestes communs entre femmes du Darfour et du Tibet. Elles faisaient montre des mêmes expressions. Le regard exprimait cette tristesse insondable et les yeux baissés traduisaient ce sentiment. Les femmes darfourie comme les Tibétaines mettaient leurs mains sur leurs visages comme pour le dissimuler.

Elles posaient également leurs mains sur la tête en la dodelinant comme si elles souhaitaient disparaître sous terre. Cette gestuelle de la « victime » traduisait une honte de soi insoutenable. Tout se passe comme si la tête était le lieu même du crime, l'espace de la honte, la métaphore du crime : « Symbolically the face is a "social scape". The socioscape : a screen for others to be seen, the passport for public identity, the social territory put in front of others » (Le Houérou, à paraître en 2013).

De nombreuses cultures accordent une importance toute particulière à la face. En français on parle de « perdre la face » pour évoquer la honte. En arabe, on dit également d'un homme sans honneur « qu'il n'a pas de face ». Dans la culture islamique, le concept de *adab* (conduite, comportement) se rapporte à ce « *sharaf* » qu'il ne faut pas perdre car c'est la quintessence de l'être social.

L'universalité des représentations est assez frappante lorsque vous utilisez une caméra sur un chantier de recherche. Les entretiens filmés soulignent ces points communs sur la narration des persécutions dans une perspective de genre. Différents rôles féminins peuvent converger dans des cultures aussi différentes que la culture tibétaine ou darfourie.

Dans le film *Les sabots roses du Bouddha*, l'actrice principale, Choekey, est au coeur d'un processus de retour à la vie civile. Elle commence par acheter un vêtement indien, un *sarwell* de couleur grenat, couleur de l'habit monacal. Ce « relookage » est déjà à l'oeuvre dans le film. Il se poursuivra jusqu'à ce que l'intéressée parte à l'étranger et se réinvente dans un ailleurs. L'importance donnée à la couleur comme révélateur de la féminisation n'a été possible que grâce à un travail visuel sur les détails qui tissent le quotidien.

Choekey, nonne tibétaine filmée pour le documentaire, manifeste les mêmes

expressions que Myriam, une réfugiée du Darfour au Caire dans le film *Hôtel du Nil : Voix du Darfour*. Myriam fait montre d'une gestuelle identique à celle des femmes tibétaines que j'ai pu filmer. Elle passe ses mains sur le visage, se cache les yeux, baisse la tête, des mouvements de la tête qui sont autant de signes qui évoquent la persécution.

L'observation de la dimension subjective du processus était étonnante. La féminisation a commencé inconsciemment comme une réinvention identitaire en exil, tel un peintre qui choisit ses couleurs de manière automatique après des tortures sexuelles dramatiquement vécues. Les sujets sont presque forcés de se réinventer. « Studying nuns in a gender perspective is particularly interesting. Their religious identity seems to override their feminine identity. They dress and “comb” (if I can say because they are shaved) like the monks. The religious status seems to abolish gender distinction » (Le Houérou, à paraître en 2013).

Le terrain himalayen des réfugiés tibétains nous démontre également que la spiritualité féminine n'est pas égale à celle des hommes. Les moines sont jugés « supérieurs » et occupent des fonctions dominantes dans tous les domaines de la vie spirituelle au sein de monastères réservés aux femmes. Parfois, les hommes sont à la tête de l'enseignement dans des monastères de nonnes. Ce sont eux qui font passer les examens de philosophie bouddhiste et qui, *in fine*, détiennent tous les postes de pouvoir et de décision.

Les nonnes sont souvent suspectées d'avoir pris l'habit pour fuir la maternité et la vie familiale. Leurs rôles religieux demeurent subalternes. Choekey, par exemple, confiait que son « rêve était d'avoir des enfants », car cela lui donnerait une place sans équivalence dans la société tibétaine.

« Many nuns had to abandon their religious identity after sexual tortures. The

loss is very progressive. It's a process of feminization of the nuns. They re-invent their “womannes”. The gate to re-feminization generally is quite long and follows different steps. The anthropological film “Buddha's Pink Croc” was an attempt to interpret this mutation » (Le Houérou, à paraître en 2013).

Les exemples de nonnes abandonnant la vie monastique après des sévices sexuels perpétrés par la police chinoise sont nombreux. Ce changement d'identité prend la forme d'un processus de reconquête féminine. Il est question pour ce personnel religieux de se re-féminiser.

La première étape de ce processus, parfois long, se rapporte à l'habit monastique. La robe grenat du clergé féminin est alors progressivement « complétée » d'annexes et d'éléments exogènes. Des attributs viennent se greffer sur la robe initiale. Des ajouts modernes comme un sweat-shirt couleur grenat et autres éléments vestimentaires diversifient la monotonie de l'uniforme. Une certaine variété de vêtements se ré-ajuste autour de la robe centrale. Des chaussettes, des gilets, des bonnets, des pantalons ou *leging* de couleur allant du rouge au rose viennent ouvrir la palette ornementale de la nonne en processus de féminisation.

Utiliser un travail des images et l'intérêt pour les couleurs nous a permis de comptabiliser le nombre de fois où la couleur rose avait été choisie par les nonnes. Le rose est une couleur dominante pour les accessoires choisis par les nonnes. Même les montres et les portables peuvent être roses. Cette prégnance d'une couleur avait, sans aucun doute, inspiré le titre du film *Les sabots roses du Bouddha*, car les « crocs » de plastiques (sabots largement utilisés en période de pluies) des nonnes étaient également de cette couleur.

La deuxième étape du processus de féminisation des nonnes consistait à ne plus

se raser la tête et donc, à se laisser pousser les cheveux sans les couvrir. « Letting the hair growing freely or hiding it is a very common attitude in different religions for the women. Christians, Jews and Muslims cover their hair because hair is supposed to be the incarnation of feminine charms. A woman with long hair is supposed to be more attractive and in most societies, long hair is the essence of womanhood. After the Second World War in France the women who had relations with the German invader were shaved after France was liberated from the Nazis in 1945. The freedom fighters forced the French females collaborators (who collaborated with the German invader) to shave their hair. It was seen as the most shameful social sign »⁵ (Le Houérou, à paraître 2013).

La troisième étape consistait à porter un pantalon, plus précisément un *blue-jean*. Le *jean* est particulièrement apprécié comme symbole d'évolution et marque d'une modernité. Le passage du *sarong* rouge au *blue-jean* est un signe fort pour le reste de la communauté. Il est vu comme un passage important et signe un abandon définitif de la vie monacale. Il est question de déclarer que l'on souhaite désormais s'habiller comme les autres femmes. Comme le déclarait Chokey, mettre un *jean* signifie « je suis pareille aux autres ».

Dans le cas de Chokey, nous avons observé que cette dernière avait décidé de porter un *jean* juste avant de partir en Australie. Là-bas, elle s'est mariée avec un

⁵Se laisser pousser les cheveux et les cacher est une attitude commune des femmes dans différentes religions. Les femmes chrétiennes, juives, musulmanes, couvrent leurs cheveux parce que les cheveux sont supposés être l'incarnation des charmes féminins. Une femme aux longs cheveux est considérée comme plus attirante dans de nombreuses sociétés. Les cheveux longs sont l'essence de la féminité. Après la seconde guerre mondiale, en France, les femmes qui avaient eu des relations avec les envahisseurs allemands furent rasées à la Libération. Les résistantes furent considérées comme des collaboratrices à avoir la tête rasée. Cette punition était vue comme socialement la plus honteuse.

moine qui a également abandonné la vie monacale et qui, comme elle, a renoncé à ses vœux monastiques. « As an observer of the mutation, the subjective character of the process was amazing. The feminization started unconsciously like a re-building identity in exile. Like a painter choosing the colors without really realizing it: automatically. After the dramatic event related to sexual tortures they are forced to re-invent a self » (Le Houérou, 2013, à paraître)

Dans le processus de « recouvrement » de sa propre féminité, l'usage de la couleur rose détient un rôle essentiel. L'utilisation du rose relève d'un inconscient de genre quasi universel. La dimension culturelle du rose dans un monde mondialisé - où la poupée Barbie s'est partout imposée (j'ai trouvé des Barbie dans les camps de réfugiés au Soudan) - n'est pas un détail insignifiant, mais nous interroge sur l'inondation de certains symboles occidentaux. Tel ce modèle de poupée d'ailleurs très contesté dans les milieux féministes occidentaux car il impose une vision univoque de la femme comme blonde, blanche et longiligne.

Les poupées Barbie sont obsessionnellement habillées en rose et même leur maisons et accessoires sont souvent dans cette couleur. Dans le journal *Hindustan Time*, un article⁶ tentait d'expliquer « pourquoi les femmes aiment le rose ». Les filles qui étaient interviewées, dans ce magazine, soulignaient que le penchant pour le rose disait de lui-même « qu'elles étaient gentilles ». La couleur délivrait donc une information à l'attention des autres.

Ce qui nous semble intéressant - et pourrait susciter de plus amples investigations en anthropologie culturelle -, c'est l'universalité du message. Aux États-Unis, comme au Soudan ou en Inde, nous avons saisi une transmission identique sur l'usage vestimentaire de la couleur rose et de

⁶(August 7, 2011) Why do Women like Pink ?, *Hindustan Times Sunday Magazine*, pp. 24-26.

son utilisation par la gente féminine. Une problématique de la globalisation marchande et de l'invasion des modèles esthétiques de la culture américaine pourrait être un angle d'étude intéressant.

Ces comparaisons sur l'usage du rose chez les femmes nous permettraient de saisir les mécanismes commerciaux d'un « inconscient » d'une culture mondialisée. Comment le rose peut-il s'imposer comme marqueur signifiant de genre dès le plus jeune âge ? Quels sont les mécanismes induits par des objets aussi innocents que des jouets ?

Le film scientifique nous apporte toute une série d'indications et de questions que l'utilisation du verbe ne pourrait pas soulever. Il convient d'admettre que le monde des couleurs traduit et fait circuler du sens qui n'est pas toujours conscient. Le choix de ces couleurs est un allant de soi qui n'est pas questionné. La caméra questionne toujours autrement ce qui ne se remarque pas.

Conclusion

Comprendre les perspectives de genre avec une approche cinématographique nous permet de penser les rôles masculins et/ou féminins comme un jeu « universel ». L'utilisation de la caméra dans des contextes « génocidaires » comme celui du Darfour ou du Tibet souligne d'improbables similitudes sur la manière dont les persécutions sont relatées selon que l'on soit une femme ou un homme.

Soulignons que ces situations, (génocides, ethnocides et crimes de guerre, crimes contre l'humanité) ne sont pas ordinaires. Le viol ou la torture brisent tous les repères normatifs. Aussi, l'introduction d'une caméra s'est-elle faite dans des contextes de chaos sociaux. Néanmoins, loin de faire montre de la fragilité individuelle et collective des diasporas, cet usage aura révélé des points de convergence qui mériteraient

d'être plus approfondis. En effet, il permet de mettre en valeur la dimension genrée et culturelle dans les narrations de la torture et des représentations des persécutions. Pour faire court, on ne narre pas la torture de la même manière selon son identité de genre.

L'image ouvrirait-elle sur un processus de reconstruction et participerait-elle à une forme de restauration narcissique du sujet ? Dans la pratique du chercheur, celle-ci n'a pas de vocation « misérabiliste » comparable à celle de certaines ONG, pour qui, les images sont des provocations de type émotif censées produire des soutiens de type financier. À terme, l'objectif des images des ONG est bien d'inciter le spectateur à financer des programmes humanitaires. Cet aspect explique, en partie, leur message visuel en forme de coup de poing comme les images de famines. Pour utiliser le jargon des ONG, elles sont censées provoquer *an awareness*, une forme de piqure d'éveil à l'attention du spectateur et potentiel client.

L'objectif du chercheur d'images est différent car il n'y a pas d'intéressement commercial. L'utilisation de la caméra est un outil de compréhension et un moyen d'accumuler des connaissances par les effets de révélations que nous avons évoqués dans cet article. Aussi, l'importance d'un détail - comme l'usage répétitif d'une couleur (rose) dans un certain contexte - révèle un réel processus de reconstruction genrée d'une catégorie sociale, telle les nonnes tibétaines en exil. Le travail visuel permet ainsi une compréhension d'une logique sociale dans un langage purement imagétique. Il permet d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche qui ne s'appuient pas uniquement sur du discours, mais associe d'autres dimensions en tentant de faire parler également des couleurs, des gestes, des cadres, des mouvements. Un univers où la

parole n'a pas le monopole du signifiant et du signifié.

Fabienne Le Houérou
Historienne et cinéaste
Université d'Aix-Marseille
CNRS / IREMAM UMR 7310
lehouerou@mmsch.univ-aix.fr

Bibliographie

(2005) *The Status of Exiled Tibetan Women in India*, Dharamsala, Tibetan Women Association, 119 p.

Le Houérou, Fabienne (2004) La caméra à la croisée des chemins, *Actes de l'Histoire des Migrations*, vol. 4 [en ligne] URL : <http://barthes.ens.fr/cliorevues/AHI/articles/volumes/lehouerou.html>

Le Houérou, Fabienne (2005) A la rencontre des mondes: l'épopée des réfugiés du Darfour, *Maghreb-Machrek*, n°185, pp. 103-126.

Le Houérou, Fabienne (2006) Les territoires usurpés des ex-réfugiés érythréens dans le nord-est soudanais, *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, n°1, pp.63-75.

Le Houérou, Fabienne (2007) Les circulations contrariées des migrants vers le Monde Arabe, *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n°119-120, pp.9-21.

Le Houérou, Fabienne (2007) Voisins ou ennemis à Quatre et demi ? La mise en scène du quotidien des migrants forcés égyptiens et réfugiés sud-soudanais dans un quartier populaire du Caire, *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n°119-120, pp.59-80.

Le Houérou, Fabienne (2008) Poussières d'instant : la reconstruction de soi et l'invention de nouveaux métiers des femmes réfugiées du Darfour au Caire, *Le Mouvement social*, n°225, pp. 81-97.

Le Houérou, Fabienne (2008) Filmer la colère des réfugiés du Darfour et faire émerger le concept de détournement humanitaire, *Science And Video*, n°1 [en ligne] URL : <http://scienceandvideo.mmsch.univ-aix.fr/numeros/1/Pages/Le-Houérou-n1-2008.aspx>

Le Houérou, Fabienne (2009) *Darfour : le silence de l'araignée*, Paris, L'Harmattan, 120 p.

Le Houérou, Fabienne (2010) *Les cendres du Darfour*, Paris, Encre d'Orient, 179 p.

Le Houérou, Fabienne (2010) Genre, exil et persécutions : une approche comparatiste des femmes réfugiées du Darfour et du Tibet, *Science And Video*, n°2 [en ligne] URL : <http://scienceandvideo.mmsch.univ-aix.fr/numeros/2/Pages/Lehouerou.aspx>

Le Houérou, Fabienne (2011) Les enjeux du je ou la place du genre dans la narration filmée, *Cahiers Louis-Lumière, Un cinéma du subjectif*, n°8, pp. 59-64.

Le Houérou, Fabienne, (à paraître en 2013) Women in exile, *Journal of Refugee Studies*.

Memmi, Albert (1982) *Le racisme*, Paris, Gallimard, 220 p.

Films documentaires de l'auteur

Hôtel Abyssinie, Arte, CNRS Images, 1996, 52 minutes.

Nomades et pharaons, TV5/CNRS Images-Média, 2003, 46 minutes.

Hôtel du Nil, voix du Darfour, CNRS Images, Canal Plus, KTO, 2007, 56 minutes.

Les Sabots Roses du Bouddha, Tibétaines en exil en Inde, CNRS Images, Equipe Images et Imaginaires de l'IREMAM, 2010, 26 minutes.

Quatre et demi, (Arba Wa Nuss), chronique urbaine des déplacés au Caire, TV5 MONDE, KTO, Equipe IREMAM « Images et Imaginaires », 2011, 1 heure.