



HAL
open science

Migration, Mixité, Hybridité et Images : Un Exemple d'Écriture “ Rhizome ” avec le Film “ Angu, une Femme sur le Fil(m)”

Fabienne Le Houerou

► **To cite this version:**

Fabienne Le Houerou. Migration, Mixité, Hybridité et Images : Un Exemple d'Écriture “ Rhizome ” avec le Film “ Angu, une Femme sur le Fil(m)”. 2019. hal-02106853

HAL Id: hal-02106853

<https://hal.science/hal-02106853>

Preprint submitted on 23 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Migration, Mixité, Hybridité et Images : Un Exemple d'écriture « Rhizome » avec le Film « *Angu, une Femme sur le Fil(m)* »

Fabienne Le Houérou, CNRS, IREMAM , MMSH, Aix-Marseille-Université

Résumé :

Cet article tentera de démontrer que *le passage à l'acte filmique*, pour un chercheur-cinéaste, peut s'inspirer d' une théorie. Un anthropologue américain, Jay Ruby, utilise la notion de film à « *intention ethnographique* » comme plus appropriée que la mention *stricto-sensu* de « film ethnographique » pour désigner un film scientifique afin d'insister sur l'indispensable souplesse de toute approche créative. *Cet article tente de démontrer l'impact des Postcolonial Studies et la French Theory sur une réalisation audiovisuelle et insiste sur la relation entre la mise en examen de concepts issus de l'étude sur les migrations (mixité et hybridité) dans une captation filmique.* En s'appuyant sur le film « *Angu, une femme sur le fil(m)* » (Le Houérou, 46 minutes, 2024), nous évoquerons la notion de « *scienticité* » en relation avec le film anthropologique et nous examinerons les concepts d'hybridité culturelle et de mixité raciale dans le cadre des relations entre réfugiés en Inde afin de valider et de questionner les théories d'Homi Bhabha (*The location of Culture*, 2007) sur les métissages *sui generis* de nos mondes postcoloniaux. Le film « *Angu, une femme sur le fil(m)* » représentant une tentative de validation par l'image sur les limites des métissages pluriels induits par les migrations postcoloniales.

++++++

Le film qui a été projeté à l'occasion de la Journée d'études Migration[s] en images à Bordeaux, en février 2018, fait état de l'émergence des émotions au moment du tournage. Après avoir réalisé différents longs métrages, sur des terrains relatifs aux migrations forcées, le film « *Angu, une femme sur le fil(m)* » expérimente une narration enregistrée au moment de la prise de vue. Cela afin de ne pas se soumettre à un commentaire postproduction apportant une mise à distance temporelle entre le tournage et le montage. Il paraissait intéressant de mettre à plat les questions qui se posaient au moment même où le film se faisait. Les temps entre la prise de vue et le montage peuvent être si longs qu'ils entraînent des recompositions narratives qui font écran à l'émergence d'une parole authentique.

Le film « *Angu une femme sur le fil(m)* » explore les sentiments des réalisateurs au moment des prises de vues afin de faire émerger le trouble d'un cinéma *de vérités*. La *profilmie*, notion sur laquelle nous avons insisté dans un récent ouvrage (Filmer les réfugiés, L'Harmattan, 2016) s'invite dans le processus filmique, telle une entrave à la sincérité des témoignages filmés. L'auto-mise en scène est suspectée d'être un *adjuvant polluant* par les chercheurs en Sciences Humaines. Elle est continûment interprétée comme une « souillure » de l'enquête scientifique. Cette série de soupçons à l'égard d'une caméra *profilmique* participe d'une sous-évaluation et sous-estimation des entretiens filmés. La question de la vérité ne cesse de se poser et il est légitime qu'elle le soit. Néanmoins la notion de *vérité* peut s'interpréter comme une véritable *fiction* dans le cinéma à vocation scientifique. Tout observateur de sociétés reconnaît que les vérités sont plurielles. Culturellement plurielles. Les normes qui se fabriquent dépendent des sociétés qui les tissent. La question qui traverse le film se rapporte à une étude de cas et une observation empirique-filmique d'un couple mixte réfugié dans la capitale indienne. Il s'agit d'une réfugiée tibétaine, Angu, (née en Inde) de son compagnon kenyan, Osmond et de leur petite fille métisse Peggy dans l'enclave ethnique de Majnu Ka Tilla à New Delhi. Il est question du seul couple mixte unissant une réfugiée tibétaine avec un migrant africain dans cette enclave tibétaine au nord de la capitale indienne. La singularité de la situation insiste sur la marginalité mathématique de ce couple et les réactions de rejet tant de la part de la diaspora tibétaine que de la société indienne à l'égard de cette union mixte, « jugée », comme dangereuse, racialement, économiquement, culturellement. Au carrefour entre plusieurs frontières, le titre du film en anglais incarne cette liminalité et utilise le terme anglais de « edge » (« *Angu, a Woman on the Edge* »).¹ Le choix de filmer ce couple est donc déjà en étroite relation avec la question de la mixité et de ses limites en situation de migration forcée (ou volontaire).

La Mixité

Le terme de mixité vient du verbe latin *misceo*, qui signifie “mélanger”, dans l'esprit d'Horace, il est question de “mettre ensemble des éléments distincts”. Dans l'emploi qu'en fait Cicéron, “mixte” renvoie à confusion. La notion de mixité entre dans le langage courant au milieu du XIX^e siècle et le terme est surtout employé en relation avec l'éducation. Jusqu'au milieu du XX^e siècle il concerne le monde de l'enseignement et aux « écoles mixtes » qui envisagent le mélange filles et garçons. Au commencement de son utilisation lexicale, la mixité se rapporte au genre et au sexe. La mixité envisagée comme diversité fait son apparition dans le champs conceptuel après la deuxième guerre mondiale. Depuis les années 60 la notion n'a cessé d'être utilisée pour évoquer les discriminations sous toutes ses formes. Il est question de “mixité sociale”, “mixité culturelle”, “mixité religieuse”, le plus souvent pour déplorer son absence.

L'Hybridité Culturelle

Dans son ouvrage « Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale, (Paris, Payot, 2007, 414 p) Homi K. Bhabha souligne que cette mixité aux contours flous n'est pas à confondre avec l'hybridité. Il affirme que « *L'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial*

¹ Le film est visible gratuitement sur Dailymotion : <https://www.dailymotion.com/video/x2g236p>

est prise comme point de départ paradigmatique ». (Bhabha, 2007, cit. p.58). Le paradigme de l'hybridité culturelle est présenté comme un signe manifeste de la postcolonialité et Homi Bhabha explore le monde colonial dans ses résurgences postcoloniales en insistant sur le mouvement. Il considère dans cet ouvrage le moment colonial comme fixe et le moment postcolonial comme impacté par la mobilité. Une mobilité induisant la création d'espaces interstitiels de mixité. Il identifie cette mixité au sein de ces interstices..

Lorsqu'il évoque l'hybridité il lui donne une historicité coloniale. En effet c'est l'ambivalence du discours colonial qui donne naissance à cette hybridité.

Dans un entretien il précise sa pensée et déclare que « *le pouvoir colonial disait « Vous êtes différents de nous mais également vous êtes comme nous... Dans une certaine mesure. « L'autorité coloniale exige des modes de discrimination...Une discrimination entre la culture mère et ses bâtards* » (cit. 184).

Le flou de cette ressemblance qui n'en n'est pas engendre cette ambivalence. Les Indiens par exemple sont à la fois « pareils » que les Britanniques et néanmoins « dissemblables »...ils jouent au cricket et se mettent à consommer du whisky...avec un mimétisme encore présent (de nos jours) qui fait émerger un espace de négociation. L'hybridité, dans la pensée de Bhabha, n'est pas le mélange de deux cultures mais *un nouveau terrain négocié* qui rappelle le concept de créolisation de Glissant.

Aussi l'hybridité n'est pas véritablement une mixité. Un mélange mais une traduction d'un ensemble de normes culturelles vers une autre culture. Cette hybridité se situe chronologiquement dans un continuum historique. C'est en quelque sorte l'apport colonial assumé tissé par des traces qui sont réinventées (le cricket britannique réinventé en Inde). Le monde postcolonial est ainsi endetté par une histoire commune et des emprunts culturels. Elle défait le stéréotype d'un colonisé passif et incapable d'imaginaire en empruntant la voie d'un colonisé imaginaire réinventant la culture du colon. Elle institue un *empowerment* qui fait du colonisé un être créatif capable de sublimer des héritages coloniaux. Pour Homi Bhabha il n'y a pas de frontières épaisses entre le monde colonial et le monde postcolonial. Il théorise un enchevêtrement à l'œuvre de cultures en constante interaction.

Les Interstices

C'est une théorie du mouvement comme constante culturelle qui produit des **interstices**. Une notion intéressante qui vient brouiller les divisions et les frontières. Ces espaces produisent des sujets décentrés, fragmentés qui forment des « *Bizarres interrelations raciales nouvelles identités hybrides* ». Il est question d'ingrédients qui se mélangent. (cit.p341) et produisent de l'indétermination. Aussi cette hybridité est également quoi, qu'il puisse s'en défendre, une mixité et un mélange, *misceo*. Une théorie de l'hybridité en rupture avec la notion de mixité n'est pas cohérente et le texte de Bhabha est contradictoire sur cette notion.

Les réflexions d'Homi Bhabha ont fortement influencé les études sur les migrations forcées et nombre de nos étudiants citent l'universitaire américain, doyen des Humanités à Harvard, comme théoricien majeur des Postcolonial Studies. A ce titre, il est cité tant par les historiens

de la colonisation que les linguistes ou les sociologues. Les notions qu'il utilise sont souvent obscures comme cette hybridité qui n'est pas une mixité mais qui est décrite également comme un mélange produisant des espaces interstitiels. Des espaces mixtes, bigarrés, poches de confluences entre populations aux origines plurielles.

La réalité empirique de ces espaces interstitiels interroge mes terrains sur l'étude des migrations forcées. La mixité des espaces partagés dans les univers diasporiques est elle réelle ?

Des terrains au Moyen Orient -dans une ville comme le Caire où nous avons conduit des enquêtes sur la diaspora sud-soudanaise et darfour- nous avait permis d'apprécier visuellement l'incongruité de cette mixité. L'observation des interactions quotidiennes dans le quartier de 4 et demi (Le Houérou, 2007)² nous avait bel et bien montré l'absence de mélange ethnique et la réalité du rejet de toute mixité. Un rejet fondé sur des notions de races, de classe et de religion. Les Sud-Soudanais y étaient clairement identifiés par des expressions insultantes telles que « *Bongo Bongo* », « *chocolata* », « *chouchouka* », censés ridiculiser et stigmatiser la couleur de la peau (« *Hotel du Nil, Voix du Darfour* », 2008). La négociation pluriethnique de ces espaces se limitant à des stratégies d'évitement du conflit dans les interactions quotidiennes forcées.

Une des personnages du film originaire du Darfour demande à un Egyptien au Caire: « *Pourquoi vous nous appelez Bongo-Bongo ?* ». (Le Houérou, *Hôtel du Nil, Voix du Darfour*, 2008)

Niches Ethniques et Logiques de Regroupement Spatial

Les Africains du quartier quatre et demi au Caire (sur lequel un film a été réalisé) formaient bel et bien un espace clivé. Une enclave tissée de frontières, qui, lorsqu'elles étaient traversées, provoquaient des conflits, hostilités, voire violences aggravées (Le Houérou, 2007, 2012). Ces violences ont été filmées dans les espaces interstitiels de la ville. Il semblait intéressant de comparer des **niches ethniques** formées par des diasporas dans des espaces géographiques et insister sur la dynamique spatiale entre le cœur de la ville et ses marges. La dimension spatiale pourtant fondamentale dans ces coexistences urbaines est absente de l'analyse de Homi Bhabha.

L'espace nous donne à voir visuellement la réalité des mélanges. Il a souvent été question de coexistences forcées plus que de mixité. Les différents espaces explorés en Egypte, au Soudan, et en Inde depuis 2008 avec les études sur la diaspora tibétaine en Inde nous portent à considérer empiriquement une certaine illusion mixité, une illusion d'hybridité culturelle mais la réalité d'emprunts culturels et de « traductions culturelles ». Ces emprunts ne sauraient se confondre avec une véritable hybridité mais s'apparentent plutôt à des rencontres, à des intersections, des ponts, des points de confluence, des croisements furtifs obéissant à des contraintes socio-économiques. Les transports, les voies de communication sont ces points de jonction utilitaires, ponctuels et stratégiques, ils ne correspondent pas à une volonté de se

² Le film « 4 et demi » est visible gratuitement sur Dailymotion : <https://www.dailymotion.com/video/x3doxhm>

mélanger ou à un idéal de fusion. Il ressort de l'analyse spatiale que la logique de la rencontre entre les groupes distincts- partageant un même espace (Majnu Ka Tilla ou 4 et demi)- obéisse à la nécessité économique ou à l'urgence. Les frontières culturelles et ethniques deviennent étanches lorsqu'il est question de migrations et de l'habitat des migrants pauvres dans un pays d'accueil. Lorsqu'il s'agit de poche migratoire en milieu urbain le constat est complexe. Les remparts sont construits non seulement par la société d'accueil mais par les migrants eux même. Les Tibétains en Inde ont créé une milice tibétaine pour surveiller leur colonie à New Delhi afin d'empêcher toute intrusion nocturne du monde indien dans la « colonie tibétaine » dont les portes se ferment après 22 heures. La raison invoquée est éminemment sécuritaire. L'entre-soi est clairement recherché et revendiqué par les réfugiés tibétains dans la mégapole de New Delhi. L'Autre est toujours un intrus susceptible d'hostilité. Un viol d'une jeune tibétaine en 2011- largement commenté sur les réseaux sociaux- est venu justifier cette surveillance constante du quartier par une milice créée par les réfugiés tibétains. Pour avoir filmé- sur la durée- deux poches ethniques, au cœur de deux mégapoles, telles que Le Caire et New Delhi, nous avons relevé des séries de convergences sur le plan de l'analyse spatiale.

-Le regroupement des migrants et réfugiés se fait autour d'exigences sécuritaires des réfugiés

-L'impact du marché de l'immobilier et la pratique de bas loyers en périphérie favorisent la création d'enclaves excentrées. Les poches ethniques forment des espaces ségrégués, périphériques.

- En situation diasporique les Tibétains bouddhistes ou musulmans se trouvent insérés dans les mêmes logiques de regroupements animés par la crainte de *dissolution culturelle* et *rejet du métissage culturel*. Aussi les choix matrimoniaux sont déterminants dans les stratégies de préservation de l'unité du groupe diasporique. Le mariage mixte étant clairement interprété comme un risque de dissolution et d'anéantissement identitaire.

-Les politiques locatives locales favorisent l'entre-soi et bloquent la mixité socio-ethnique.

-Les structures urbaines favorisant la mixité, sont, le plus souvent, des axes routiers et des ponts. Des points de jonction entre deux territoires. Des intersections imposées par l'urbanisme et les circulations économiques.

A New Delhi le travail à l'image a souligné que les voies de communication et les marchés étaient les points centraux de mixité socio-ethnique. Les Tibétains se mélangeaient aux Indiens sur un pont reliant leur colonie au quartier indien. Leur espace était circonscrit par une frontière très claire. L'espace était coincé entre une route et une rivière. Formant un véritable enclos. Une poche géographique avec une frontière naturelle (la rivière) et une frontière urbaine (la route). Dans le quartier de quatre et demi, au Caire, la niche ethnique soudanaise est enclavée entre le désert et un axe routier. A quatre kilomètre et demi de l'axe routier allant du Caire à Suez. L'ethnonyme « Arba Wa Nuss » (Quatre et demi : <https://www.dailymotion.com/video/x3doxhm>) désignant le quartier soudanais au Caire est également en lien direct avec l'enchevêtrement des axes routiers.

Dans la « *Tibetan colony* » de New Delhi, l'espace de mixité est matérialisé par un pont de fer gigantesque séparant la ville indienne de la colonie tibétaine. La ville indienne étant perçue comme espace de tous les dangers les interviewés m'accompagnaient sur ce pont considérant que je pouvais y être en danger.

Le film « *Angu, une femme sur le fil(m)* » nous a permis de saisir que trop *de mélange* avec les Indiens ou trop de proximité personnelle et privée est considéré, par l'ensemble de la diaspora tibétaine de New Delhi, comme négative voire toxique. La mixité, dans cette mégapole, ne recouvre aucune réalité sociale ou spatiale. Angu est déconsidérée pour avoir franchi de trop nombreuses frontières et, bien que le bouddhisme ne conçoit pas le statut d'intouchable, cette dernière est stigmatisée telle une *intouchable* par les réfugiés tibétains. Exclue par la diaspora, elle est également prise en charge et protégée par la communauté. Le mépris n'est pas associé à l'abandon communautaire mais se teint de compassion. C'est en filmant ce personnage sur la durée que le caractère ambivalent de l'identité tibétaine a émergé.

Il s'agit donc un film qui pose l'hypothèse de la mixité. Du mariage mixte et des descendants de ces unions. Les images, à notre sens, démontrent que la dite mixité, n'est pas une notion pertinente pour saisir les interactions pluriethniques. En revanche l'hybridité culturelle comme grammaire des emprunts culturels est réelle. Elle s'apparente à ce que Bhabha appelle une traduction. Tout se passe comme si certaines recettes indiennes passaient dans la culture culinaire tibétaine et inversement ou encore au niveau de l'habillement. Notamment à New Delhi les emprunts vestimentaires à la mode indienne sont également très courants et varie d'un lieu à l'autre. New Delhi, mégapole, autorise des emprunts à une certaine indianité qui est moins acceptée dans d'autres localités comme Dharamsala cœur du pouvoir tibétain où réside le Dalai Lama. Une politique culturelle volontariste contraint, par exemple, les femmes tibétaines à porter la *chupa* traditionnelle. Cette robe longue et noire traditionnelle a cependant été *indianisée* en élargissant sa gamme chromatique à des couleurs plus vives, *la chupa* s'est éclaircie en Inde pour arborer des pastels ou des cotonnades aux motifs fleuris qui n'existaient pas dans le vêtement tibétain originel.

Ces séries d'emprunts peuvent ainsi rejoindre la notion d'hybridité culturelle utilisée par Bhabha et ainsi s'apparenter à des négociations entre « Eux » et « Nous » et rentrer dans une dynamique de traduction. Les Tibétains traduisant culturellement certains habitus indiens.

Même sur le terrain religieux, les réfugiés tibétains traduisent la notion indienne de Puja³ et lorsqu'ils exercent leurs rituels bouddhiques emprunteront le terme indien de Puja. Nous avons pu observer, également, que la catégorie « intouchabilité » avait impacté le système de

³ Il s'agit d'un rite d'adoration d'origine aryenne qui a remplacé le sacrifice védique qu'on pratiquait dans un lointain passé. L'autel devant lequel se déroule la cérémonie comporte une ou plusieurs statues, une ou plusieurs images qui représentent le dieu ou la déesse du lieu. Cette divinité peut être Krishna, le dieu de l'amour, Lakshmi, la déesse de la beauté et de l'intelligence, Ganesh, le dieu à tête d'éléphant porteur de chance, ou encore une autre divinité hindoue. La "puja" consiste en une offrande de fleurs, de fruits, de riz, d'eau, d'encens à ces divinités. La personne qui accomplit la "puja" agit d'abord une clochette pour indiquer le début de la célébration, puis elle allume les lumières : bougies, cierges en tout genre. Elle peut alors déposer les fruits sur l'autel et procéder à la cérémonie proprement dite en récitant les prières consacrées, les "mantras".

représentation tibétain. Des éléments influents de la diaspora ont clairement exprimé qu'Angu était sale et on lui a interdit l'accès au sofa de l'hôtel tibétain où elle venait souvent me rendre visite.

Le propriétaire tibétain de cet hôtel expliquait alors qu'Angu pouvait souiller ses meubles et faire fuir la « bonne » clientèle. Ces comportements, sans rejoindre précisément la rigueur des séparations indiennes entre castes, pouvait s'apparenter à une vision des rapports sociaux déterminée par les frontières de souillure rituelle. Les Tibétains ayant *traduit* du monde indien, cette notion de frontière rituelle entre humains sales et propres. La traduction tibétaine étant plus souple exprime néanmoins un imaginaire hybride et interstitiel impacté par le mimétisme. Une imprégnation culturelle « travaille » les réfugiés en diaspora. Il s'agit d'une imprégnation procédant *par bain* en *imbibant* la culture de l'autre dans un mimétisme presque inconscient. Aussi c'est bien le mimétisme, notion développée par Bhabha, qui accouche de l'hybridité et non l'inverse. C'est peut être en cela que Bhabha considère que cette hybridité est un processus de résistance et de subversion culturelle. Ainsi pour élaborer une théorie Bhabha convoque la notion de « traduction culturelle » (empruntée à Walter Benjamin) et qui lui permet d'affirmer que la traduction culturelle vient contredire l'essentialisme d'une culture originale pure. Cette traduction, à mon sens, est observable dans différentes sociétés et espaces géographiques aussi distincts que l'Inde, l'Égypte et le Soudan. Toutes les identités sont hybrides. Travaillées par des forces culturelles de l'ailleurs. Travaillées par des mouvements, des imbrications et des séries d'adoptions culturelles dans le domaine linguistique mais également culinaire, vestimentaire et même religieux. Ces forces agissent dans toutes les directions et se font à l'insu des réfugiés tibétains eux- même.

Ces questionnements autour de la coexistence entre populations réfugiées et société d'accueil ont été celles qui furent à l'origine du projet de film sur Angu. Aussi pourrait-on considérer qu'*Angu une femme sur le fil(m)* est un film à thèse. C'est-à-dire, que, contrairement à un cinéma qui se pense comme divertissement, ce film tente de résoudre une question ou tout au moins attend des images des débuts de réponses.

Les images ont souligné une série de conclusions sur la stigmatisation induite par une union mixte rejetée par la diaspora tibétaine. Angu, comme il a été dit, était la seule femme tibétaine vivant dans cette colonie de New Delhi avec un partenaire africain. Cette union était considérée, par le reste de la diaspora, comme une forme de salissure et le terme utilisé pour désigner Angu était celui de *Kura* en tibétain qui signifie vulgaire, grossier.

A l'origine de cette stigmatisation, la diaspora, dans son ensemble, considère que ce concubinage avec un africain était dévalorisant et des rumeurs circulaient sur le compagnon d'Angu épinglé comme sauvage, brutal et sans civilisation (*uncivilized*). Ces rumeurs étaient extrêmement violentes et le compagnon d'Angu, était, en conséquence, mis à l'index et traité en *paria*. Filmer permettait d'observer, au ras des interactions sociales, le dégoût que cet homme inspirait au reste de la diaspora. Filmer révélait, en outre, les processus de rejets communautaires et surlignait les logiques matrimoniales d'une diaspora vivant dans l'effroi permanent de la perte de leur identité tibétaine. Déconstruisant, de ce fait, le mythe d'une hybridité culturelle à l'œuvre dans les univers des migrants et réfugiés.

Rizhome

L'écriture filmique des migrations et des coexistences entre « étrangers » et « autochtones » sur un temps de 20 années d'investigation sur la même problématique m'incite à considérer que le cinéma scientifique participe en complémentarité de la mise en résultat de la science. En dépit d'une subalternité « historique » des images face aux mots dans l'organisation institutionnelle de la science, les images animées procèdent d'une écriture plurielle dont l'agencement est plus horizontal que vertical. Il est question d'écriture en forme de rhizome. Le rhizome développé par Gilles Deleuze et Felix Guattari est l'un des éléments fondamentaux de la French Theory. Il est question d'une structure en constante évolution dans toutes les directions horizontales et sans niveaux. Elle s'oppose à la vision pyramidale et hiérarchique. Cette interprétation s'inspire des travaux mathématiques sur les fractales et cette théorie a des implications en philosophie, art, sciences humaines et sociales, en insistant sur l'impermanence des systèmes, elle propose une lecture heuristique des migrations en relation avec l'hybridité culturelle et les images.

La mise en image ne saurait se présenter en écriture subordonnée au verbe mais en interaction incessante avec lui dans des allées et venues continues qui nous rappellent les racines d'un rhizome. A cet effet et en guise de conclusion citons l'ouvrage « Milles plateaux » publié aux éditions de Minuit en 1980. Dans son introduction Deleuze et Guattari évoquent le principe de connexion et d'hétérogénéité qui implique que le rhizome se constitue par liaisons d'éléments hétérogènes sans ordre préétabli. (Deleuze, 1980 : 13)

Le terme rhizome vient du grec et signifie « touffe de racines », le symbolisme de racines dans un enchevêtrement complexe renvoie aux multiples liens entre les différentes écritures et la part fondamentale des images dans la compréhension des migrations forcées et volontaires. Il est également utilisé par Edouard Glissant avec le concept clé de *Relation* dans son essai *Poétique de la Relation* : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre ». (Glissant, 1990).

La Preuve par l'Image

De quelle manière les images, les scènes, les plans du film « *Angu, une femme sur le fil(m)* » répondent à la question de l'hybridité, de la mixité dans une pensée rhizome ? Pour donner une suite à cette question il est nécessaire de revenir sur le film afin d'en faire une analyse imagétique plan par plan. Les images du pont qui relie l'enclave tibétaine de New Delhi et le quartier indien sont, en ce sens, assez parlantes. Les plans sur l'organisation urbaine tente de souligner les frontières spatiales. On y voit le personnage principal en interaction constante avec la société indienne dans des traversées de l'espace. Mais ce sont surtout les interviews et les réflexions des personnages du film qui répondent à ces questions de façon plus frontales et moins suggestives. Les femmes de l'association tibétaine -chargées d'apporter un soutien socio-économique à Angu- expriment leur perception ambivalente de cette femme marginale. Elles évoquent les coups et blessures que le compagnon africain a fait subir à sa partenaire tibétaine et énoncent clairement qu' « *Angu does not use her brain. She can go with a guy, like that and get pregnant* ». Il est question de la liberté sexuelle du personnage principal qui est ici « jugée » par les femmes de la diaspora qui expriment un rejet de cette mixité de façon

humoristique. Avec un petit rire de mépris. Ce rejet revient plus tard dans le film lorsque dans l'Himalaya, à Dharamsala, où se trouve l'enfant métisse du couple, Osmond est l'objet d'ostracismes sociaux. Les séries d'exclusions manifestées par la diaspora tibétaine émaillent les plans jusqu'au moment, à la fin du film, un ami du couple, déclare « *Je ne peux pas dire que l'enfant métisse du couple est belle car elle est noire* ». Ce personnage tibétain, proche du couple, n'hésite pas à stigmatiser Angu en déclarant « *I prefer to go with an old woman, than with a woman like Angu* ». Il suggère que la proximité d'Angu avec un Noir la rend répulsive pour le reste de la communauté tibétaine. Il est donc question de racisme clairement professé face caméra. Ce racisme ordinaire auquel le couple doit faire face est surtout prégnant dans le hors champs et dans les interactions quotidiennes du couple. Le film dure 46 minutes mais il repose sur un travail de captation d'images de 120 heures. La marche narrative du film obéit à une progression incarnée par la recherche du couple de leur enfant. Un construit filmique ne peut accumuler des orientations qui partent dans de nombreuses directions (en rhizome) et la narration obéit au récit congruent porté par un fil directeur. Certaines scènes extrêmement significatives sur le rejet social dont Osmond, le partenaire Kenyan, est l'objet, n'ont pas été montées. Aussi un film à vocation scientifique ne se limite pas au simple montage final. Il englobe l'ensemble des rushs qui viennent enrichir la réflexion. Les restes imagétiques d'un film peuvent être plus heuristiques dans le processus d'accumulation de connaissance que le film stricto sensu enclavé dans sa minuterie et sa durée. La richesse des hors champs est une thématique classique toujours féconde des études cinématographiques. Cet hors champs est inclus dans cette *pensée de rhizome*, dans le sens où, sans apparaître dans le cadre, il existe comme force souterraine, telle une racine d'une plante rhizome : le roseau, le tubercule ou encore le nénuphar. Cette pensée aux multiples ramifications participe à ce qu'Edouard Glissant, nomme le « *Tout-Monde* » un concept qui relie les éléments dans un système d'échange cimentant des éléments parfois opposés (champs/hors champs)

« J'appelle Tout-monde, notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons [...] ». Le *tout-monde* n'est pas alors un nouveau concept ou un nouveau système de pensée, il est une nouvelle manière de penser et de regarder le monde, une parole ouverte » (Glissant, 1997)

Cette manière englobante de penser ne procède pas par séparation. Dans cette vision un film n'est pas détachable de l'ensemble des prises de vue qu'il aura occasionné. A l'ombre du film lui-même, cet univers d'images éclaire le propos scientifique. Le tout-monde est une façon de penser *reliante* qui s'apparente aux mondes numériques de la connections ou un lien nous entraîne vers d'autres liens dans une chaîne cognitive ou l'effet sécateur serait contre-productif.

Références

Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, Paris, 2007, 414 p.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980

Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*, Gallimard, Paris, 1997 (texte remanié de sa thèse de doctorat)

-*Poétique de la relation. (Poétique III)*, Gallimard, Paris, 1990

-*Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1995

-*Traité du Tout-Monde, (Poétique IV)*, Gallimard, Paris, 1997

-*L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Gallimard, Paris, 2010

Le Houérou, Fabienne, *Behind the bridge, The Tibetan Diaspora in India*, Lit Verlag, Berlin, 230 p. (2019, sous presse)

- The Tibetan Ethnic Enclave in New Delhi, A Visual perspective, *Sociology Mind*, 2018, 8, 203-220.

-« Les réfugiés en images, images de réfugiés », (dir), *Science and Video*, N°7, 2018
<http://scienceandvideo.mmssh.univ-aix.fr/Pages/default.aspx>

-« Crise des réfugiés, crise de représentation », in Fabienne Le Houérou (dir), *Les réfugiés en images, images de réfugiés*, *Science and video*, N°7, 2018
<http://scienceandvideo.mmssh.univ-aix.fr/numeros/7/Pages/01.aspx>

-« Un imaginaire barbelé. La crise de représentation des réfugiés de la Seconde guerre des Boers à nos jours (1895-2017) », in Fabienne Le Houérou (dir), *Les réfugiés en images, images de réfugiés*, *Science and video*, N°7, 2018
<http://scienceandvideo.mmssh.univ-aix.fr/numeros/7/Pages/06.aspx>

- *Filmer les réfugiés, Cinéma d'enquête, Etudes Visuelles et Subjectivité Assumée. Documentaires, films ethnographiques, ethno-fictions ou egofictions* ? L'Harmattan, collection Mondes en Mouvement, Paris, 2016, 286 p.

-La profilmie en question (Introduction) sous la dir , *Revue Science and Video* , N° 5, 2015. Liens : <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/5/Pages/05-01.aspx>

-Questionner les concepts d'auto-mise en scène et de profilmie, *Revue Science and Video*, N°5, 2015.
liens: <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/5/Pages/05-02.aspx>

-Périple au Maghreb, Voyages Pluriels de l'Empire à la Postcolonie (XIX-XXI e siècle), sous la dir de, coll mondes en mouvement, L'Harmattan, Paris, 2012, 322 p.

-Migrations sud-sud, sous la dir., *Remmm*, n°119-120, Edisud, Aix-en-Provence, novembre 2007, 320 p.

-« Voisins ou ennemis à Quatre et demi ? La mise en scène du quotidien des migrants forcés Egyptiens et réfugiés sud-soudanais dans un quartier populaire du Caire », in Fabienne Le Houérou (dir), *Migrations Sud-Sud, REMMM*, n°119-120, novembre 2007, p.59-80.

-Diasporas in Cairo: transit territories and the transient condition, sous la dir, *Kolor*, vol.5-n°1, Bruxelles, 2005, 96 p.

Filmographie

Hôtel Abyssinie, documentaire, Août 1996, 52 minutes, coproduit par la Sept/Arte et le CNRS Audiovisuel.

Nomades et Pharaons», documentaire, La vie est belle films, CNRS Images, Cytizen télévision, 46 minutes avec la participation de TV5 et KTO, 2005.

Filmer les déracinés, entretien avec Antoine Spire, Cinaps TV, 2008.

Hôtel du Nil : Voix du Darfour », produit par le CNRS Images, Wapiti Production, 52 minutes, mars 2007.

Les sabots Roses du Bouddha, web doc de 26 minutes, Produit par le CNRS Images et l'IREMAM, mai 2010.

4 et demi

Chronique urbaine des réfugiés Sud-Soudanais et des Coptes de Haute Egypte déplacés au Caire, CNRS Images, 2
2012, 52 minutes. http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/38556_1

« Angie, une femme sur le fil(m) ». 52 minutes, IREMAM,

Labexmed, CNRS, AMU, Cultura Mundi, Juillet 2014. Version française et version anglaise) ; Visible sur Dailymotion : <https://www.dailymotion.com/video/x2g236p>

« Princes et vagabonds ». Migrations des Musiciens Manganiars dans le désert du Thar (Rajasthan). Entre local et global, 1H30, MIGRINTER, Université de Poitiers, IREMAM, Aix-Marseille-Université. (version cinéma et version télévisuelle en anglais et en français)

Ruby, Jay, "The Professionalization of Visual Anthropology in the United States - The 1960s and 1970s". *Visual Anthropology Review*, vol. 17, No. 2:5-12, 2002.

-*Picturing Culture: Essays on Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press. 2000 (ISBN 9780226730998)

-*"Out of Sync: The Cinema of Tim Asch"*. *Picturing Culture: Essays on Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

-*"The belly of the beast: Eric Michaels and the anthropology of visual communication"*. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 3 no 2 (1990).

-*"Visual Anthropology"*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345–1351, 1996.

"Introduction, by Barbara Myerhoff and Jay Ruby". *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

"Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film". *Semiotica* 30½ (1980), pp. 153–179.

Filmographie

Ruby, Jay, A Country Auction: The Paul V. Leitzel Sale (1983)

-*Can I Get A Quarter?* (1983)

-*Rebekah and Sophie: A Lesbian Family* (2005)

-*Taylor Family Portrait* (2005)

-*Dear Old Oak Parkers* (2006)

-*Oak Park Regional Housing Center* (2006)

-*Val* (2006)

-*Country Auction Study Film: Reflexive Musings* (2010)

Web reference

Reynolds, Michel, *L'hybridité comme espace d'émancipation*, *Témoignages*, 2011.
<https://www.temoignages.re/chroniques/tribune-libre/l-hybridite-comme-espace-d-emanicipation,50467>