



**HAL**  
open science

# Un cinéma sous étiquettes. Enjeux de la catégorisation des films de réalisateurs immigrés et enfants d'immigrés en France et en Allemagne (1980-2019)

Claire Tomasella

► **To cite this version:**

Claire Tomasella. Un cinéma sous étiquettes. Enjeux de la catégorisation des films de réalisateurs immigrés et enfants d'immigrés en France et en Allemagne (1980-2019). Trajectoires - Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, 2020, 13, 10.4000/trajectoires.5189 . hal-04279591

**HAL Id: hal-04279591**

**<https://hal.science/hal-04279591>**

Submitted on 26 Nov 2023

**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.



## Trajectoires

Revue de la jeune recherche franco-allemande

13 | 2020

Intrus

---

### Un cinéma sous étiquettes

Enjeux de la catégorisation des films de réalisateurs immigrés et descendants d'immigrés en France et en Allemagne (1980-2018)

Claire Tomasella

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trajectoires/5189>

DOI : 10.4000/trajectoires.5189

ISSN : 1961-9057

#### Éditeur

CIERA - Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



#### Référence électronique

Claire Tomasella, « Un cinéma sous étiquettes », *Trajectoires* [En ligne], 13 | 2020, mis en ligne le 30 mars 2020, consulté le 19 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/5189> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trajectoires.5189>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

---

# Un cinéma sous étiquettes

Enjeux de la catégorisation des films de réalisateurs immigrés et descendants d'immigrés en France et en Allemagne (1980-2018)

Claire Tomasella

---

- 1 En 2008, Abdellatif Kechiche reçoit plusieurs Césars pour son quatrième long-métrage, *La Graine et le Mulet*, des récompenses qui marquent une étape triomphante dans la carrière mouvementée du cinéaste d'origine tunisienne. De l'autre côté du Rhin, le réalisateur germano-turc Fatih Akin brandit en 2004 l'Ours d'or décerné à son film *Gegen die Wand* lors de la Berlinale. Ces instantanés symbolisent la reconnaissance individuelle dont font l'objet deux metteurs en scène issus de l'immigration qui ont atteint une situation qui n'était pas favorisée par leurs origines. Plus encore, ces images témoignent de la "diversification" des champs cinématographiques de deux grands pays européens d'immigration, processus qui doit mener à la création d'un cinéma enrichi d'une pluralité de visions du monde, comme l'expliquait le réalisateur Raoul Peck en 2018 :

« Le cinéma c'est un instrument, c'est un art qui a beaucoup de palettes différentes et il faut que tout le monde ait sa place. Un cinéma plus féminin, un cinéma plus diversifié, un cinéma plus politique, un cinéma de divertissement également. [...] Comme tout citoyen, j'ai envie de voir la diversité du monde et la richesse du monde sur les grands écrans<sup>1</sup>. »

- 2 Néanmoins, l'accomplissement de cet idéal d'un septième art diversifié se heurte à des processus historiques qui marginalisent des individus en fonction de certaines de leurs propriétés sociales. Parmi ceux-ci, nous souhaiterions nous pencher sur le cas des immigrés et de leurs descendants aspirants réalisateurs. En général faiblement dotés en capitaux scolaires, économiques, sociaux ou symboliques<sup>2</sup>, ils peuvent occuper une position dominée au sein du secteur cinématographique, un champ artistique envisagé ici comme un espace de rivalités et de luttes entre individus disposant de ressources inégales (Sapiro, 2006 : 46). Il est à souligner que le champ cinématographique, qui constitue aussi une industrie, s'avère particulièrement difficile d'accès en raison des moyens matériels et humains nécessaires pour réaliser un film (Duval, 2019). Dans une perspective sociohistorique, nous proposons d'interroger l'évolution que l'on constate dans la manière dont sont catégorisées les productions des réalisateurs issus de

l'immigration depuis le début des années 1980. Par qui et comment sont étiquetés les films des immigrés de première et de seconde génération en France et en Allemagne ? Quel effet exerce sur les trajectoires des réalisateurs cette mise en catégorie de leur cinéma ?

- 3 Afin de saisir dans sa complexité la dialectique de la domination (Noiriel, 2018 : 9) qui s'opère entre, d'un côté, les agents qui ont le pouvoir de définir les catégories ayant cours dans le champ cinématographique et, de l'autre, les individus qui se voient assigner leurs identités sociale et professionnelle, nous aurons recours à différents types de sources. Il s'agira d'analyser l'évolution des catégories adoptées par les critiques dans des articles de presse, ou mobilisées dans le cadre de politiques cinématographiques, et leurs réceptions par les réalisateurs issus de l'immigration. Celles-ci ont été appréhendées grâce à une série d'entretiens réalisés en 2017 et 2018 des deux côtés du Rhin avec des cinéastes immigrés et enfants d'immigrés<sup>3</sup>. Adoptant une démarche compréhensive (Bourdieu, 1993), nous ambitionnons de porter au jour la violence symbolique qui se déploie dans le processus de catégorisation. Ce dernier, fait d'impositions et de résistances, conditionne le champ des possibles des individus catégorisés : si l'étiquetage de leurs films trace des frontières, ces dernières délimitent des espaces que les cinéastes peuvent investir afin de produire leurs films.
- 4 La question de la place des immigrés et de leurs descendants au sein de l'industrie cinématographique est intimement liée à celle de leurs représentations au cinéma. De cette manière, et nous l'observerons tout au long de cet article, les composantes biographiques des cinéastes et le contenu de leurs œuvres se trouvent souvent entrelacés, ce qui constituera l'un de nos axes d'analyse. Notre objet plonge ainsi une lointaine racine dans le "cinéma de l'immigration" apparu en France et en Allemagne au cours des années 1960. C'est à cette époque que des réalisateurs mettent en scène la figure de l'immigré, apparue auparavant dans la littérature et le théâtre, à la suite de la grande vague d'immigration en provenance des pays du sud de l'Europe. En France, le cinéma de l'immigration émerge après les événements de Mai 68 avec des films comme *Élise ou la vraie vie* (1969), de Michel Drach ou *Mektoub ?* (1970), d'Ali Ghalem.
- 5 En Allemagne, l'apparition du "*Migrantenkino*" est concomitante de la naissance du *Neuer Deutscher Film*<sup>4</sup>, un mouvement composé de réalisateurs se rebellant contre le cinéma conventionnel de leurs prédécesseurs et donnant un visage aux dominés de la société, dont celui du "*Gastarbeiter*". Les premiers films français et allemands qui mettent au centre de leurs histoires des personnages immigrés, tel *Angst essen Seele auf*, de Rainer Werner Fassbinder (1974), en proposent néanmoins des représentations de victimes passives, placées au ban de la société. C'est en partie afin d'offrir des images alternatives à celles-ci que des cinéastes d'origine maghrébine en France et turque en Allemagne, s'emparent de la caméra, mouvements artistiques qui donneront naissance au "cinéma beur" et au "*Deutsch-türkisches Kino*". Ainsi, au sein des deux configurations nationales que constituent la France et l'Allemagne, aux histoires migratoires et mondes cinématographiques spécifiques, affleurent des similarités quant à l'apparition des immigrés devant et derrière la caméra. Ces points de convergence motivent l'approche comparative adoptée ici.

## Du “cinéma de l’immigration” à la “diversité”

### “Cinéma beur” et “cinéma de banlieue” en France

- 6 La notion de “cinéma *beur*” apparaît pour la première fois en 1985 dans le dossier d’un numéro spécial du *Cinématographe*. Elle sera reprise dans de nombreux articles par les critiques de cinéma, avant de devenir au cours des années 2000, un objet d’étude au sein du monde académique (Tarr, 2005). Selon Christian-Marc Bosséno, « relève du cinéma *beur* tout film réalisé par un jeune immigré maghrébin né ou ayant grandi en France et qui met en scène le plus souvent des personnages *beurs* » (Bosséno, 1990 : 146-147). L’année 1985 voit la sortie de trois films emblématiques de ce cinéma : *le Thé au harem d’Archimède*, de Mehdi Charef, *le Thé à la menthe*, d’Abdelkrim Bahloul, et *Batôn rouge*, de Rachid Bouchareb.
- 7 Le terme “*beur*” a été diffusé par *Libération* à l’occasion de la Marche pour l’égalité et contre le racisme de 1983, qualifiée par le quotidien de “Marche des *beurs*”<sup>5</sup>. Tandis que cet événement amène dans l’espace public français la question des enfants de l’immigration, qui trouvent alors l’occasion d’y porter une parole collective, le qualificatif “*beur*” apparaît dans un premier temps comme un signe de reconnaissance sympathique par les médias. Les “*beurs*” sont à la mode durant cette période, mode qui aurait encouragé dans le cas du cinéma des représentations “de soi” pour les “autres”, des films faits « par la communauté, sur la communauté, pour la communauté » (Gaertner, 2010 : 390). Ainsi, les “films *beurs*”, dont l’écriture et la mise en scène sont souvent confiées à la même personne, narrent des parcours de vie redondants qui, après la répétition de la formule, ne trouvent plus leur public.
- 8 Le “cinéma *beur*” a été supplanté au cours des années 1990 par le “cinéma de banlieue”, expression désignant une série de films prenant pour univers fictionnel les cités des périphéries urbaines. Les “films de banlieue” se constituent en tant que genre par le biais de la réception critique. L’année 1995 marque la naissance officielle de ce cinéma avec la sortie de *la Haine*, de Mathieu Kassovitz (Jousse, 1995 : 37-39). Cette catégorie, prenant la forme des noms de genres américains, offre la possibilité à de nombreux immigrés et enfants d’immigrés d’évoquer, dans des films comiques ou dramatiques, leurs conditions de vie dans les quartiers populaires. Dans les années 1990 sortent les deux premiers volets de la “Trilogie urbaine” de Malik Chibane (*Hexagone*, en 1994, et *Douce France*, en 1995) ou encore le premier long-métrage de Djamel Bensalah *le Ciel, les Oiseaux... et ta mère* (1999).

### Le “Deutsch-türkisches Kino” en Allemagne

- 9 On observe un phénomène similaire de mise en récit et d’étiquetage en Allemagne avec l’apparition des premiers films du “cinéma germano-turc” au milieu des années 1980. L’appellation “*Deutsch-türkisches Kino*” est une expression utilisée par les médias allemands et au sein des études filmiques pour faire référence à des œuvres cinématographiques décrivant l’expérience des immigrés turcs en Allemagne. Cette définition, qui porte sur l’objet des films mais implique tacitement une référence à l’origine des réalisateurs, rapproche le “*Deutsch-türkisches Kino*” du “cinéma *beur*” et “cinéma de banlieue”. On observe plusieurs périodes dans l’évolution de ce cinéma,

considéré comme un sous-genre du “*Migrantenkino*” et dans la production duquel les cinéastes d’origine turque jouent un rôle significatif.

- 10 Souvent cité comme le film phare de la production germano-turque, *40 qm Deutschland* (1986), de Tevfik Başer, dépeint la situation d’une femme immigrée d’origine turque enfermée par son mari dans un appartement de Hambourg. Les réalisateurs immigrés ont ainsi pu reproduire l’image stéréotypée de l’étranger marginalisé et incapable de communiquer, déjà mise en scène dans le *Neuer Deutscher Film*. Adoptant une approche de « travailleur social des relations ethniques » (Burns, 2006 : 132), ils ont alors participé à la production d’un “cinéma-problème”, dont la reconnaissance au niveau national, à travers des dispositifs spécifiques, a pu accentuer son statut « subalterne » (Göktürk, 2003).
- 11 La fin des années 1990 voit apparaître une nouvelle génération de cinéastes d’origine turque, enfants d’immigrés qui souhaitent casser les clichés de la génération précédente et rencontrent un certain succès auprès de la critique et dans le champ culturel. Pourtant cette reconnaissance n’endigie pas la labellisation de leurs productions, ce qu’évoque une cinéaste qui a réalisé ses premiers longs-métrages à la même période que Fatih Akin et Thomas Arslan :
- « Es gab nämlich auch das Goethe-Institut hatte so ein Paket gemacht, es hieß “Getürkt” und mit dabei waren *Kurz und Schmerzlos, Auslandstournee, Geschwister* [...] Also so vier, fünf Filme [...] und wir haben uns damals natürlich wahnsinnig aufgeregt, weil wir wollten nicht ein Label aufbekommen, weil wir natürlich auch unterschiedliche Filme gemacht haben und irgendwie fühlt man sich sehr reduziert auf ein Label<sup>6</sup>. »
- 12 Alors que subsistent encore aujourd’hui en Allemagne des traces du “*Migrantenkino*”, les réalisateurs catégorisés comme germano-turcs ont poursuivi des chemins très différents par la suite, à l’image de leurs débuts de parcours. À côté des films commerciaux *Multikulti*, comédies ethniques ou *Gangsterfilme* se déroulant dans des quartiers dangereux et destinés prioritairement à une audience immigrée<sup>7</sup>, certains metteurs en scène ont choisi la voie auteuriste, une véritable niche au sein d’une industrie cinématographique largement libéralisée depuis les années 1980 (Rentschler, 2000). Ainsi, Ayşe Polat, résidente en 2018 au Centre des études filmiques à la *Freie Universität*, dans le cadre d’un programme expérimental intitulé “Cinepoetics”, se situe à la lisière des champs cinématographique et académique, tout comme Thomas Arslan.

## Le paradigme de la “diversité” en France

- 13 En France, où l’étiquette de “cinéma *beur*” a disparu, s’est peu à peu imposé le paradigme de la “diversité”. Depuis une dizaine d’années, les débats concernant le manque de “diversité” à l’écran et au sein de l’industrie cinématographique se multiplient dans l’Hexagone. Des manifestations de ce phénomène ont eu lieu lors des éditions 2016 et 2017 des Césars qui ont vu les films *Fatima*, de Philippe Faucon, et *Divines*, de la réalisatrice Houda Benyamina, successivement récompensés dans la catégorie “meilleur film”.
- 14 La diversité est une notion importée des États-Unis et convoquée en France depuis les années 2000 « sur les problématiques de l’intégration et du “vivre-ensemble” pour rendre compte du caractère pluriethnique de la société française, des enjeux minoritaires, des phénomènes de ségrégation et de discrimination ethnoraciale »

(Doytcheva, 2011 : 424). Permettant d’embrasser de manière brouillée divers facteurs de diversification (le genre, le handicap, l’âge ou encore l’apparence physique), ce concept transnational a offert aux institutions la possibilité de concilier les principes universalistes de la doctrine républicaine française, qui empêchent la mise en place de mesures reposant sur des critères ethnoraciaux, avec les nécessités d’une lutte contre les discriminations.

- 15 Le monde du cinéma a investi la fenêtre d’opportunité que constitue l’instrument de la “diversité” : en 2007, le Centre national de la cinématographie et de l’image animée (CNC) et l’Agence nationale pour la cohésion à l’égalité (Acse) ont mis en place le fonds Images de la diversité, qui a pour objectif de « valoriser la pluralité des populations de la France » en favorisant les représentations « des populations immigrées, issues de l’immigration et ultramarines qui composent la société française, et notamment celles qui résident dans les quartiers prioritaires de la politique de la ville », mais aussi celles qui « concourent à l’égalité entre les femmes et les hommes »<sup>8</sup>. Nous voyons à l’œuvre l’inclusion au sein de la catégorie “diversité” de différents types de populations discriminables. Cette dernière recouvre ainsi la question de la parité, celle de l’immigration, ainsi que celle des inégalités de territoire, avec le risque de mise en concurrence de ces “diversités” que cela implique. Si le champ du cinéma n’échappe pas à des “modes” dominantes en termes de “diversité”<sup>9</sup>, les dispositifs établis en son nom y favorisent davantage, jusqu’à aujourd’hui, la dimension ethnoraciale. C’est ce que reconnaît un cinéaste dans cet échange où est évoquée la commission Images de la diversité, dont il a été membre :

« On n’avait pas beaucoup de films sur l’homosexualité par exemple. On avait quand même... [...] Oui sur les banlieues, sur l’identité... Vous voyez c’était quand même essentiellement ça<sup>10</sup>. »

- 16 À côté de ce fonds qui soutient dans les faits de nombreux cinéastes d’origine étrangère<sup>11</sup> et dont le champ d’action concerne donc les représentations, plusieurs dispositifs ont été créés afin d’encourager les parcours des individus d’origine modeste et ainsi favoriser une diversité de type social qui recoupe, du moins en partie, la diversité des origines ethniques. La Femis a mis en place en 2008 le programme “Égalité des chances”, qui, en partenariat avec la fondation Culture & Diversité, organise des ateliers de soutien aux jeunes issus d’établissements de l’éducation prioritaire ou boursiers sur critères sociaux qui souhaitent intégrer la prestigieuse école. En outre, des établissements de formation ayant fait de la diversité leur critère de recrutement principal sont apparus au début des années 2010, telle la CinéFabrique, à Lyon, qui a pour président d’honneur le réalisateur Abderrahmane Sissako.
- 17 Alors qu’existe dans le monde du cinéma français une distinction nette entre diversité de type social et diversité culturelle – cette dernière, largement valorisée dans les industries cinématographiques de la France et de l’Allemagne<sup>12</sup>, y constitue un instrument normatif visant à la protection des minorités culturelles à l’échelle mondiale –, les concepts de “Diversität” ou “Vielfalt” font référence de manière presque indistincte aux deux types de “diversité” pour le cas allemand. À la différence de la France, la diversité renvoyant aux questions d’intégration des immigrés à l’échelle nationale n’a pas fait l’objet outre-Rhin d’une institutionnalisation spécifique au sein du champ du cinéma.

## Un processus de catégorisation à double tranchant

### Une reconnaissance en demi-teinte

- 18 Le processus de catégorisation décrit plus haut a contribué à diversifier les champs cinématographiques de France et d'Allemagne. Il a en effet été accompagné d'une mise à disposition de ressources permettant aux metteurs en scène immigrés et descendants d'immigrés de réaliser leurs films. En Allemagne, le programme télévisuel *Das kleine Fernsehspiel* créé par la chaîne publique *Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)*, qui avait pour mission première de promouvoir les films expérimentaux de jeunes auteurs, a par exemple conditionné ses critères de sélection à la promotion des cultures immigrées (Göktürk, 2003 : 182). À ces moyens matériels s'est ajoutée une reconnaissance de type symbolique : le succès du *Thé au harem d'Archimède*, qui a remporté en 1986 le César du meilleur premier film, a permis à Mehdi Charef d'entamer une carrière qui se poursuit encore aujourd'hui et au cours de laquelle le cinéaste a pu élargir le spectre de ses problématiques. La trajectoire professionnelle de Fatih Akin, envisagée dès ses débuts par le prisme du germano-turc, témoigne également de l'effet tremplin qu'a pu constituer à une étape de son parcours cette catégorie de réception. Toutefois, la poursuite de la carrière ne semble possible qu'à la condition d'échapper à cet étiquetage que le cinéaste germano-turc a très tôt refusé :

« Ich möchte, dass das Etikett Immigrantenfilm irgendwann bedeutungslos wird. Was ist das überhaupt für ein komisches Genre ? Ich will, dass man sagt, das hier ist ein Liebesfilm, ein Drama, ein Melodrama - dass man die Filme in solche Kategorien einordnet<sup>13</sup>. »

- 19 Les différentes catégories dans lesquelles les multiples acteurs de la réception (le milieu professionnel, la critique, les chercheurs) ont classé les films traitant du thème de l'immigration, pour nombre d'entre eux réalisés par des cinéastes immigrés ou enfants d'immigrés, peuvent en effet présenter certains aspects génériques<sup>14</sup>. Néanmoins, le rejet de ces catégories par les cinéastes concernés témoigne d'un malaise : celui d'assister au regroupement de ses œuvres sous la coupe d'une étiquette réductrice et porteuse à terme d'une valeur négative. Ainsi, une cinéaste d'origine turque précédemment citée :

« Aber ich glaube, das wäre auch eine Wertung bei dem deutsch-türkischen Label. Das waren so "Problem-Filme". Und ich hatte manchmal das Gefühl, dass die Deutschen ihr Gewissen bereinigt haben, "ah jetzt tun wir was für die Minderheit", irgendwie hatte es was sozial-pädagogisches.<sup>15</sup> »

- 20 Ces labels se distinguent en effet des étiquettes génériques dans la mesure où ils renvoient à l'origine de leurs réalisateurs dans le cas des films "beurs" ou "germano-turcs", ou à la description de la réalité sociale des immigrés ou enfants d'immigrés dans le cas des "films de l'immigration" ou des "films de banlieue". Les films catégorisés portent la marque de l'origine ethnique de leurs auteurs, qui tend à prendre le pas sur les autres caractéristiques de l'œuvre.
- 21 En outre, ces étiquettes ont un effet sur les parcours des réalisateurs dont elles viennent catégoriser les productions. Alors que pour beaucoup d'entre eux la référence aux origines n'est faite que dans le premier film, qui sert souvent d'exutoire, phénomène courant dans le monde de l'art, les labels cinématographiques qui soulignent cette caractéristique enferment les productions dans un genre particulier, par lequel le statut d'immigré prédomine pour leurs auteurs sur celui de cinéaste.

Opérant sur des critères ethniques ou sociaux, enfermant les cinéastes dans des particularités au détriment d'une réception qui irait au-delà des singularités de départ, ces étiquettes constituent un obstacle dans la légitimation des réalisateurs. Ces derniers ne sont dès lors pas considérés comme des artistes à part entière, capables de traiter des thèmes dits "universaux"<sup>16</sup>.

- 22 Il s'agit alors pour les cinéastes immigrés de s'extraire assez vite de la manière dont on les appréhende, sous l'angle d'un « collectif d'immigrés », au sein d'un univers où la reconnaissance se réalise essentiellement au singulier. La réalisatrice Yamina Benguigui a dénoncé ce procédé dans un article intitulé « Cinq cinéastes de l'immigration » : « Les *Cahiers du cinéma* ne nous ont pas interviewés lors de la sortie de nos films respectifs, nous ne sommes ici qu'en groupe ! » (Lequeret et Tesson, 2003 : 48) Nombreux sont les réalisateurs à avoir compris ce piège de l'assignation aux origines, un danger auquel certains doivent encore aujourd'hui échapper, comme l'exprime une cinéaste d'origine turque travaillant en Allemagne :

« Und davon wollen wir uns dann langfristig auch lösen und auch klarmachen : wir wollen nicht die Migrationsfilmemacher sein. Also, äh, die dann, sozusagen, daß ist ja auch das, was einem dann natürlich aufstößt, wenn man dann so : „Ahh okay, jetzt kommt' n Türke in der Geschichte vor, also denken sie dann an mich ähm als Filmemacher ?“ Das ist kein nettes Kompliment, weil man in erster Linie, so wie alle Filmemacher dafür geschätzt werden möchte, dass man eine gute Arbeit macht und dass das nicht mit Nationalitäten und kulturellen Hintergründen zusammenhängt.<sup>17</sup> »

## Un retournement du stigmaté inopérant

- 23 La publicisation de ces œuvres, comme de leurs auteurs, qui s'est accomplie au prix de leur mise au pluriel a toutefois favorisé un processus d'identification chez des jeunes issus de l'immigration qui ont vu alors s'élargir leur espace des possibles. Un cinéaste d'origine algérienne, ayant débuté sa carrière au milieu des années 1980, rend compte de la voie qu'il a pu ouvrir :

« Si quelqu'un l'avait fait avant moi, écrire des livres sur l'immigration, faire des films, j'aurais fait comme lui, j'aurais été plus vite [...] Mais il y avait pas de modèle et être le premier, moi j'y pensais pas, quoi... C'est ça que j'aurais voulu. Un jour, il y a celui qui a été ministre, qui a écrit *le Gone du Chaâba* [...] Il m'a dit "si tu n'avais pas fait ça avant nous, nous on l'aurait pas fait", il dit "moi, j'aurais pas écrit" [...] ça m'a fait quelque chose, moi je m'en rendais pas compte [...] Puis j'avais envie de lui dire "Mais tu sais ce que j'en ai bavé d'avoir été le premier", je lui ai pas dit...<sup>18</sup> »

- 24 Au-delà de la figure individuelle du modèle, des réseaux de solidarité se sont mis en place à l'initiative de metteurs en scène issus de l'immigration. Les festivals et associations en banlieue, la plus connue d'entre elles étant 1 000 visages, fondée en 2009 par Houda Benyamina, permettent aujourd'hui à des jeunes originaires des quartiers populaires de s'initier au métier et de présenter leurs premiers films. Il s'agit, là encore, d'un point majeur de divergence avec l'Allemagne, où les étiquettes n'ont pas donné lieu à la constitution d'un groupe social, un ensemble d'individus qui présentent des caractéristiques similaires et partagent des intérêts communs (Boltanski, 1982), comme l'évoque ici une cinéaste :

« Wir haben es nicht als eine Welle angesehen, wir haben uns immer dagegen gewehrt, wir sind keine Gruppe. Vielleicht wäre es sogar gut gewesen, wenn wir es als Gruppe angesehen hätten. Dann wären wir vielleicht radikaler geworden. Aber

ich glaube, das System ist so gebaut, so subtil rassistisch auch, dass man eigentlich auch gar nicht die Möglichkeit hatte, sich zusammen zu tun<sup>19</sup>. »

- 25 Néanmoins, la formation d'entités groupées, qui se fait par le retournement du stigmatisme (Goffman, 1963) attaché à la catégorie, ne stoppe pas le processus de stigmatisation. Le cinéaste qui a été membre du fonds Images de la diversité témoigne ainsi de la réticence que ce dernier suscite :

« En fait, on espérait tous que cette commission disparaîtrait un jour. Donc bon voilà, on est au sein d'une commission particulière, c'est pas le CNC, c'est pas l'avance sur recettes, personne jamais n'espérera que l'avance sur recettes disparaisse un jour, alors que l'Image et diversité, si<sup>20</sup>. »

- 26 En effet, les processus qui marquent les productions et leurs auteurs du sceau de l'ethnique et du social, au sein de l'un des champs artistiques où elles sont jugées à l'aune de critères esthétiques ou commerciaux (Bourdieu, 1992), en défient les règles, sans parvenir à les subvertir. Cela constitue l'un des effets des mobilisations opérant sur des catégories de la domination capable d'« imposer les termes mêmes dans lesquels s'expriment les luttes émancipatrices et les résistances » des dominés (Dorlin, 2012 : 96)<sup>21</sup>.

- 27 De même que des transferts se font en permanence entre catégories définies par les dominants et groupements sociaux constitués par les dominés, des dynamiques contradictoires se jouent chez les cinéastes immigrés entre rejet net des étiquettes imposées et investissement de ces dernières comme moyen, parfois unique, de réaliser leurs films. La reconnaissance à part entière du cinéma pluriel produit dans ce contexte se heurte sans cesse à un nouveau paradoxe : la violence symbolique qui s'exerce au sein du champ cinématographique marginalise des réalisateurs issus de l'immigration sur des critères qui n'ont rien à voir avec le cinéma, mais les différentes formes de mobilisation et dispositifs institutionnels bravant ces rapports de pouvoir se révèlent participer, à moyen et long termes, à la stigmatisation des individus qu'ils souhaitent promouvoir. En d'autres termes, il est possible, sur des critères politiques et sociaux en grande partie invisibilisés, de maintenir en position dominée des individus au sein de l'un des champs artistiques. Il s'avère plus ardu d'opérer, avec les mêmes armes rendues visibles, le processus inverse.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Altman, Rick (1984): A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre, *Cinema Journal*, 23.3, p. 6-18.

Becker, Howard S. (1963): *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York.

Boltanski, Luc (1982) : *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris.

Bosséno, Christian-Marc (1990), Un cinéma de transition ?, *CinémAction* - « Cinéma métis, de Hollywood aux films beurs », 56.

Bourdieu, Pierre (1992) : *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris.

Bourdieu, Pierre (1993) : Comprendre, in *La misère du monde*, Paris, p. 1389-1447.

- Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc (2000) : La nouvelle vulgate planétaire, *le Monde diplomatique*, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/05/BOURDIEU/2269>.
- Burns, Rob (2006): Turkish-German Cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema?, in David Clarke (dir.), *German Cinema Since Unification*, Londres et New York, p. 127-134.
- Centre national de la cinématographie et de l'image animée, Commissariat général à l'égalité des territoires, *Le cinéma au pluriel. 10 ans d'images de la diversité*, 2016.
- Cinématographe*, « Cinéma Beur », n° 112, juillet 1985.
- Duval, Julien (2019) : L'autonomie sous contrainte du journalisme et du cinéma, *Biens symboliques*, 4.
- Doytcheva, Milena (2011) : Usages français de la notion de diversité : permanence et actualité d'un débat, *Sociologie*, 1.4, p. 423-438.
- Dolin, Elsa (2012) : De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre, *Cahiers du genre*, 2.39, p. 83-105.
- Elias, Norbert (2006) : *Gesammelte Schriften. Band 5 : Was ist Soziologie ? (1970)*, Berlin.
- Goffman, Erving (1963): *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York.
- Göktürk, Deniz (2003): Turkish Delight-German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema, in: Karen Ross et Deniz Derman (dir.), *Mapping the Margins: Identity Politics and the Media*, Creskill, p. 17-192.
- Gaertner, Julien (2010) : *L'Image de l'« arabe » dans le cinéma français de 1970 à nos jours*, thèse de doctorat, Rabat, Nice (université Mohammed V-Agdal, université Sophia Nice Antipolis).
- Jousse, Thierry (1995), Le banlieue-film existe-t-il ?, *Cahiers du cinéma*, 492.
- Lequeret, Éizabeth, Tesson, Charles (2003) : Cinq cinéastes de l'immigration, *Cahiers du cinéma*, hors-série, 31.
- Noiriel, Gérard (2018) : *Une histoire populaire de la France : De la guerre de Cent Ans à nos jours*, Marseille.
- Rentschler, Eric (2000): From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus, in: Mette Hjort und Scott MacKenzie, *Cinema and Nation*, Londres, p. 260-278.
- Sapiro, Gisèle (2006) : Réseaux, institutions et champ, in : *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, p. 44-59.
- Schnapper, Dominique (2007) : *Qu'est-ce que l'intégration ?*, Paris.
- Tarr, Carrie (2005): *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester.
- Taubitz, Udo (2004) : „Ich bin kein Gastarbeiter, ich bin Deutscher“, *Stuttgarter Zeitung*, 20 mars 2004.
- Uslar, Moritz von, (2017) : „Ich habe den Sound der Straße verinnerlicht“ - Interview mit Moritz Bleibtreu, *Die Zeit*, 12 juillet 2017.

## NOTES

1. « Raoul Peck, Une ossature marxienne 3/5 », À voix nue, France culture, 29 août 2018.
2. Alors que les immigrés, arrivés dans le pays d'accueil, sont caractérisés par une intégration structurelle forte mais une intégration culturelle limitée, leurs enfants, élevés dans la « société

d'accueil », ont intégré des codes culturels, mais rencontrent des difficultés pour s'y intégrer professionnellement (Schnapper, 2007).

3. Nous mobilisons ici des entretiens avec des cinéastes d'origines maghrébine pour la France et turque pour l'Allemagne afin de tirer les fils historiques du "cinéma beur" et du "cinéma germano-turc" et ainsi rendre compte des continuités depuis les années 1980.

4. Influencé par la nouvelle vague française, le *Neuer Deutscher Film* est un courant cinématographique auteuriste né en Allemagne de l'Ouest dans les années 1960.

5. Voir la une de *Libération* du 3 décembre 1983.

6. « Il y avait aussi l'Institut Goethe, qui avait fait un coffret, qui s'appelait "Getürkt" où il y avait *Kurz und Schmerzlos, Auslandstournee, Geschwister* [...] Donc, quatre ou cinq films (...) et bien sûr, nous étions très énervés à l'époque, parce que nous ne voulions pas d'étiquette, parce que, bien sûr, nous avons aussi fait des films différents et on se sent en quelque sorte très réduits par cette étiquette. » Propos d'une cinéaste d'origine turque ayant réalisé six longs-métrages en Allemagne. Toutes les traductions sont de l'autrice.

7. L'Allemand Moritz Bleibtreu, qui a joué par le passé dans plusieurs films de Fatih Akin, déclarait en 2017 à l'occasion de la sortie de deux films dont il était le producteur : « Wir erzählen von der Minderheit mit der

Minderheit für die Minderheit, also, es ist Kino von Immigranten mit Immigranten für Immigranten in Deutschland. »/» Nous parlons de la minorité avec la minorité pour la minorité, c'est donc le cinéma des immigrés avec des immigrés pour les immigrés en Allemagne » (Uslar, 2017).

8. Voir la page de présentation du fonds sur le site du CNC : [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/images-de-la-diversite/fonds-images-de-la-diversite\\_191484](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/images-de-la-diversite/fonds-images-de-la-diversite_191484), consultée le 25 mars 2019.

9. Avec l'émergence du mouvement #MeToo, les dernières éditions des Césars, du Festival de Cannes et de la Berlinale ont davantage mis en avant la question des femmes dans l'industrie cinématographique.

10. Cinéaste d'origine algérienne qui a réalisé deux longs-métrages en France.

11. La brochure publiée par le CNC à l'occasion des 10 ans du dispositif rend compte de ce phénomène. Ainsi, elle se divise en 5 parties thématiques, dont trois des intitulés renvoient plus ou moins directement au champ lexical de la migration (« Identités », « Quartiers » et « Migrations »). En outre, sur les 83 noms de réalisateurs cités dans le sommaire et dont les films sont présentés dans la brochure, plus d'un tiers sont d'origine étrangère, parmi lesquels Houda Benyamina, Nassim Amaouche, Alain Gomis, Lyes Salem, Mehdi Charef ou encore Yamina Benguigui (Centre national de la cinématographie et de l'image animée et Commissariat général à l'égalité des territoires, 2016).

12. On peut citer à ce propos l'*Aide aux cinémas du monde* en France (CNC) et le *World Cinema Fund* en Allemagne (Berlinale), dispositifs qui promeuvent la diversité culturelle en soutenant les cinéastes originaires du monde entier.

13. « Je souhaite que l'étiquette de films de l'immigration devienne un jour sans signification. Qu'est-ce même que ce genre étrange ? Je veux que l'on dise que c'est un film d'amour, un drame, un mélodrame – que l'on classe les films dans ce genre de catégories. » (Taubitz, 2004).

14. Selon le modèle proposé par Rick Altman (1984), les films catégorisés ici peuvent en effet présenter certaines similarités sémantiques, avec la présence de personnages immigrés, et syntaxiques que peuvent impliquer des moyens de productions limités.

15. « Mais je pense que le label germano-turc était aussi porteur d'une évaluation. C'étaient des "films-problèmes". Et, parfois, j'avais l'impression que les Allemands s'étaient arrangés avec leur conscience, "ah ! maintenant nous faisons quelque chose pour la minorité", il y avait d'une certaine manière quelque chose de socio-éducatif. » Cinéaste ayant réalisé six longs-métrages en Allemagne.

16. Cet “universel” n’est certes souvent qu’une universalisation de « particularismes liés à une expérience historique singulière » et méconnus comme tels (Bourdieu et Wacquant, 2000), mais peut également signifier le dépassement de ces particularismes.

17. « Et nous voulons nous débarrasser de cela à long terme et dire clairement que nous ne voulons pas être les cinéastes de la migration. Donc, euh, c’est aussi ce qui vous agace quand on dit alors : “Ah d’accord, il y a un Turc dans l’histoire, alors ils pensent à moi comme cinéaste ?” Ce n’est pas un beau compliment, parce qu’avant tout, comme tous les cinéastes, on veut être appréciés pour le bon travail que l’on fait et ce n’est pas lié aux nationalités et aux milieux culturels. » Cinéaste ayant réalisé quatre longs-métrages en Allemagne.

18. Cinéaste qui a réalisé une dizaine de longs-métrages en France. Il évoque dans cette citation les propos de l’écrivain et homme politique Azouz Begag.

19. « Nous ne nous sommes pas considérés comme une vague, nous avons toujours résisté, nous ne sommes pas un groupe. Peut-être que ça aurait même été bien si nous nous étions vus en tant que groupe. Nous serions peut-être devenus plus radicaux. Mais je pense que le système est construit d’une telle manière, tellement subtilement raciste, que l’on n’a pas du tout la possibilité de faire quelque chose ensemble. » Cinéaste d’origine turque ayant réalisé six longs-métrages en Allemagne.

20. Cinéaste d’origine algérienne qui a réalisé deux longs-métrages en France. Créée en 1959 par le ministre des Affaires culturelles André Malraux, l’avance sur recettes constitue une pièce maîtresse de la politique cinématographique française. Accordée par le CNC à des projets de longs-métrages, elle a pour objectif d’encourager un cinéma français dit “indépendant”.

21. Elsa Dorlin cite à ce propos l’ouvrage de Frantz Fanon *les Damnés de la terre* (2002).

## RÉSUMÉS

Dans une perspective sociohistorique, cet article interroge la catégorisation des films réalisés par des cinéastes immigrés et enfants d’immigrés en France et en Allemagne. Dans un premier temps, il rend compte de l’apparition et du développement depuis le début des années 1980 de cet étiquetage dans les deux pays. Dans un second temps, l’article porte au jour la stigmatisation qu’exerce cette mise en catégorie des productions, qui renvoie à l’origine des réalisateurs. La stigmatisation concerne non seulement les films marqués au sceau d’une étiquette extérieure au septième art, mais aussi les trajectoires de leurs auteurs, dont le statut d’immigré prédomine sur celui de cinéaste.

Dieser Artikel hinterfragt aus sozio-historischer Perspektive die Kategorisierung von Filmen, die von eingewanderten Filmemachern und Kindern von Einwanderern in Frankreich und Deutschland gedreht wurden. In einem ersten Schritt wird das Entstehen und die Entwicklung dieses Etikettierungsprozesses seit den 1980er Jahren in den beiden Ländern nachgezeichnet. In einem zweiten Schritt wird die Stigmatisierung dieser auf die Herkunft von Regisseuren bezogenen Kategorisierung von Produktionen zutage gefördert. Die Stigmatisierung betrifft nicht nur Filme, die durch die Brille eines Labels außerhalb der Filmkunst erfasst werden, sondern auch die Werdegänge ihrer Autoren, deren Status des Einwanderers den des Filmemachers überschattet.

## INDEX

**Index géographique** : France, Allemagne, Turquie

**Mots-clés** : sociohistoire, cinéma, immigration, diversité, étiquetage, catégorisation, banlieue

**Index chronologique** : 20e siècle, 21e siècle

**Schlüsselwörter** : Kino, Einwanderung, Immigration, Vielfalt, Diversität, Etikettierung, Kategorisierung

## AUTEUR

### CLAIRE TOMASELLA

Doctorante en histoire, École des hautes études en sciences sociales, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux, Centre Marc-Bloch, fellow de la ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius (Programme *Trajectories of Change*), tomasella@cmb.hu-berlin.de