

Université de Montréal

**Les limites du concept de transclasse dans la mobilité sociale chez les individus racisés.
Études de quelques représentations cinématographiques et projet documentaire.**

Par
Quentin Tayeb DUCADOS

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études cinématographiques

Juin 2020

Ce mémoire intitulé

**Les limites du concept de transclasse dans la mobilité sociale chez les individus racisés.
Etudes de quelques représentations cinématographiques et projet documentaire.**

Présenté par

Quentin Tayeb DUCADOS

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Joëlle Rouleau

Présidente du jury

Isabelle Raynauld

Membre du jury

Marion Froger

Directrice de recherche

Résumé

Ce mémoire analyse le phénomène de mobilité sociale chez les individus racisés en prenant comme fondement de la réflexion le concept de « transclasse » de la philosophe française Chantal Jaquet. Prenant comme point de départ les travaux de Jaquet, cette étude interrogera dans un premier temps les caractéristiques de cette figure du transclasse, les partis pris de la philosophe ainsi que les limites d'un tel concept. Les analyses de films qui ponctuent le second mouvement de cette étude viendra compléter les hypothèses et illustrer nos propos ; ces analyses – portant sur un corpus de films français exclusivement – permettront d'étudier la place du transclasse-racisé au cinéma et les façons dont il est représenté à l'écran par les cinéastes. Ces deux grands temps du mémoire prendront en considération les contextes historique, politique et social français de la fin de la colonisation française à nos jours. Enfin, cette réflexion autour du transclasse-racisé s'appuiera sur la création qui accompagne ces recherches, un film documentaire, *Le seul de la classe*, tourné tout au long de l'année et réalisé au Québec. Ce film a pour objet le parcours d'individus racisés, leur rapport à une identité multiple et leur place dans la mobilité sociale dans la société québécoise.

Mots clés : transclasse, racisé, mobilité sociale, race, cinéma, France, immigration, classe sociale, intersectionnalité, recherche-crédation.

Abstract

This dissertation analyzes the social mobility phenomenon within racialized group basing its reflection on the French philosopher Chantal Jaquet's « cross-class » concept. Considering the philosopher's studies as a starting point, this dissertation will first question the cross-class's features, the philosopher's bias in her studies as well as the limits of such a concept. The film analysis which are present in the second part of this study will complete the hypothesis and illustrate our statements; these analysis – which exclusively focus on a corpus of French movies – will enable to study the racialized cross-class's place in the cinema and the ways filmmakers represent him on the screen. These two parts of the study will take into account the historical, political and social contexts from the end of the French colonization until nowadays. Finally, this reflection around the racialized cross-class character will be based on the creation which accompanies this study, a documentary *Le seul de la classe* which was shot during this year and directed in Québec. This movie tackles the issue of racialized individuals's journey, their relation to a multiple identity and their own place in the social mobility in the Quebec society.

Key words : cross-class, racialized, social mobility, race, cinema, France, immigration, social class, intersectionality, Research-creation.

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes que j'aimerais remercier.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche et professeure, madame Marion Froger pour son écoute, ses conseils et l'apport méthodologique qu'elle m'a apporté au cours de ces longues années de recherches.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à mesdames Djemaa Maazouzi et Souhila Benguessoum qui grâce à leurs disponibilités et leurs écoutes m'ont permis de préciser le champ d'investigation, l'axe par lequel je pouvais orienter mon étude et qui m'ont suivi, accompagné et encouragé tout au long de mes études.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes présentes dans mon film, pour le temps qu'ils m'ont consacré et les témoignages qu'ils y apportent. Ce film n'aurait pu aboutir sans la disponibilité dont ils ont fait preuve et l'intérêt constant qu'ils portèrent à mes travaux.

Les conditions de travail ont été facilitées par la bienveillance et l'écoute de l'équipe de la Bibliothèque des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Montréal, ainsi que de toute l'équipe du Service d'Activités Culturelles ; je tiens à remercier tout particulièrement monsieur Laurent Quet.

Table des matières

Introduction	8
Présentation du sujet : définitions	8
Problématiques d'étude	10
État de la recherche	11
Sources et matériaux de recherches	19
<i>La réflexivité comme outil</i>	19
<i>Le processus de « Recherche-Création »</i>	20
Axes d'étude.....	21
Chapitre 1	23
Mise en évidence du transclasse-racisé	23
1.1 Le concept de « transclasse » selon Chantal Jaquet.....	23
1.1.1 Définition générale.....	23
1.1.2 La méthode de la philosophe.....	24
a) Reproduction et habitus selon Bourdieu	24
b) Les affects de Spinoza.....	25
c) Le corpus de la philosophe.....	27
1.1.3 Observations et caractéristiques du transclasse.....	27
a) Le flottement identitaire	28
b) L'entre-deux	29
c) Sacrifice du milieu d'origine.....	31
d) La honte sociale.....	31
1.2 Critique du dispositif théorique de Chantal Jaquet : Le transclasse de Chantal Jaquet, une figure malgré tout privilégiée ?	32
1.3 L'intersectionnalité et ses caractéristiques	34
1.3.1 Intersectionnalité :	34
1.3.2 Racisme, race et racisé : définitions	36
Chapitre II	42
Les cinéastes transclasse-racisés et les figures de transclasse dans leurs films	42
2.1 Corpus d'étude et justifications.....	42
2.2 Analyses filmiques	43
2.2.1 <i>Le Thé au harem d'Archimède</i> , Mehdi Charef, 1985.....	43
2.2.2 <i>Miss Mona</i> , Mehdi Charef, 1986.....	49
2.2.3 <i>L'Esquive</i> , Abdelatif Kechiche, 2004.	53
2.2.4 <i>La graine et le mulet</i> , Abdelatif Kechiche, 2007.	56
2.2.5 <i>La crème de la crème</i> , Kim Chapiron, 2014.	62

2.2.6	<i>Fatima</i> , Philippe Faucon, 2015	68
Chapitre 3		75
Le processus de recherche-création : méthode de travail, terrains et conclusions		75
3.1	Les moteurs du processus créatif	75
3.1.1	Naissance du processus créatif.....	75
3.2	Mes choix cinématographiques.....	76
3.2.1	Montage et choix de (re)construction.....	78
3.3	Difficultés et stratégies développées	78
Conclusion		80
Bibliographie		83
Filmographie		89

Introduction

« Il y aurait, en contrepoint, bien des histoires à réécrire des déclassements par le bas, des chutes - tant il est vrai qu'il est bien plus facile aussi de tomber que de monter -, Mais ce n'est pas ici notre affaire. »¹

Présentation du sujet : définitions

Les propos de Ronan de Calan² ci-dessus me permettent d'introduire une grande partie de mon objet d'étude à savoir les individus qui profitent d'un déclassement économique et social par le haut. Étudiant en cinéma, je porte une attention particulière à la façon dont le cinéma observe ce déclassement par le haut, ainsi qu'aux parcours des réalisateurs traitant de ce sujet.

Plusieurs éléments ont motivé ces recherches. Tout d'abord, je m'intéresse à cette notion de déclassement vers le haut, car je me sens, dans une moindre mesure, moi-même concerné par cette notion. Toute ma vie, j'ai été exposé à des opportunités de déclassement auquel j'ai adhéré parfois, mais aussi fortement résisté. Aujourd'hui, terminant mon parcours universitaire, j'ai l'impression d'être à une étape clef du déclassement social.

En plus des difficultés financières auxquelles nous faisons face ma famille et moi-même, mon parcours a été dès mon enfance jonché de situations particulièrement discriminantes à l'égard de mes origines. Né dans les années 1990 d'une mère d'origine algérienne et d'un père guadeloupéen, j'ai grandi à Dunkerque, dans le nord de la France. Étant victime de discrimination durant sa jeunesse, ma mère décide de me donner un prénom français : Quentin. Elle prend soin de me donner également les prénoms de mes deux grands-parents : Tayeb, prénom de mon grand-père maternel et Siméon, celui du grand-père paternel.

En maternelle, ma mère me place dans l'école publique du quartier situé à Couderkerque-Branche, petite ville en banlieue de Dunkerque. Ce passage dans cette école fut très court. Après quelques semaines, ma mère se rend compte que mon langage est en train de devenir de plus en plus familier. La situation financière du foyer à l'époque permettait à ma mère de me placer

¹ Ronan de Calan. (2018). « L'aristocratie du bon dieu - Portrait du pur littéraire en déclassé volontaire ». Dans *La fabrique des transclasses*, sous la direction de Chantal Jacquet et Gérard Bras, p. 59. Paris : Presse universitaire de France.

² Ronan de Calan est maître de conférences en philosophie à l'université Panthéon-Sorbonne (Paris 1). Il y enseigne l'histoire et la philosophie des sciences - plus spécialement l'histoire des sciences humaines. Source : *La fabrique des transclasses*.

dans une école privée catholique, école composée en majorité de fils et de filles de classe sociale élevée, tous blancs et blonds pour la majorité.

C'est donc très tôt que je suis victime de racisme, aussi bien de la part des élèves, chose pardonnable en vue de l'âge et de la naïveté des enfants, bien que ce soit, d'après moi, la conséquence d'une certaine forme d'éducation, mais surtout des professeurs. Exclu par les autres enfants, toujours assis au fond de la classe et jamais invité aux anniversaires, je me renferme sur moi-même, car je ne me sens pas à ma place. La violence est un problème récurrent dans mon enfance et est la manière dont je réagis au racisme ; c'est une des raisons qui m'a évité plusieurs renvois de mon établissement faute des plaintes concernant mon comportement ou mes résultats. Le directeur préférait s'arranger à l'amiable avec les parents d'élèves que je blessais, parfois gravement, plutôt que de me renvoyer en prenant le risque de porter préjudice à la réputation de son établissement.

En somme, en me plaçant dans une école primaire dite « d'élite » et sans s'en rendre compte, ma mère m'inscrit déjà dans une carrière de transclasse. Carrière à laquelle je résiste à cause du racisme d'une part et d'un manque de reconnaissance et d'un rejet de la part des enfants qui peuplent cette école d'autre part. Ces expériences vécues ont progressivement marqué - sans doute de façon inconsciente ma personnalité - mais surtout ma vision de l'ascension sociale. Elles ont ainsi pris un sens nouveau à mon arrivée au Canada lorsque, contraint de travailler afin de subvenir à mes besoins et poursuivre mes études, je suis embauché par une compagnie de nettoyage et je fais le constat de phénomènes sociaux intéressants : l'équipe de nettoyage avec qui je travaille la nuit est essentiellement composée d'individus issus de l'immigration non-européenne, tandis que la bibliothèque est fréquentée le jour par des étudiants blancs pour la majorité. Je commence alors à réfléchir à ce contraste qui existe au sein de la bibliothèque.

Ces expériences et ces constats ont nourri un processus créatif, où je m'intéresse à la mobilité sociale d'individus racisés, tous noirs, en observant leur parcours afin de montrer dans quelle mesure la dimension raciale, à savoir leur couleur de peau, complique et freine leur mobilité sociale. Dans le cadre de processus créatif, j'ai notamment travaillé avec des étudiants au Cegep et à l'Université, des professionnels, ainsi qu'un artiste. Ce processus cinématographique me permet d'aborder cette question à différentes étapes de la mobilité sociale de chaque protagoniste sélectionné et surtout, dans différents milieux socio-professionnels. Enfin, je tente de mettre en avant le travail de nuit d'une équipe de nettoyage à qui je donne la parole, et qui fait référence aux parents des personnages de mon film. En se

sacrifiant durant des années de labeur, ils permettent une mobilité sociale ascendante des générations suivantes dont sont issus mes personnages. Filmer cette équipe de nettoyage, me permet de comprendre ce que leur travail permet à leurs enfants, ce qu'ils transmettent en tant que parents et ce qu'ils projettent sur eux comme idéal de réussite.

Cette expérience ainsi que ma trajectoire personnelle en France ont ainsi nourri ma réflexion concernant la question de la mobilité sociale et la définition du transclasse : la dimension « raciale » est un facteur essentiel à la compréhension du parcours d'une telle figure. Nous pouvons définir celui-ci comme un individu faisant l'expérience d'un changement de classe sociale aussi bien vers le haut que vers le bas. M'inspirant entre autres de mon propre parcours d'étudiant cinéaste, je choisis d'étudier cette figure à travers le cinéma pris comme mode de représentation mais aussi comme tremplin social chez l'individu racisé.

En effet, il est intéressant d'interroger le traitement que peut faire le cinéma d'une telle figure présentant une double spécificité à savoir son origine sociale et raciale dans son parcours d'ascension sociale. Par ailleurs la posture du cinéaste lui-même doit être interrogée : quel rôle accorde-t-il au corps du transclasse-racisé dans son film ? Si le cinéaste est lui-même racisé, la représentation du corps du transclasse-racisé est-elle différente d'une représentation plus commune ?

Problématiques d'étude

Je me propose de mettre en relief la figure du transclasse-racisé dans le cinéma français³ en m'attardant dans un premier temps sur la trajectoire de cet individu : sa trajectoire existentielle ? Est-elle donnée à voir par le cinéaste et de quelle manière ?

Traiter de la figure du transclasse-racisé, m'amène à m'interroger sur la question du corps, ainsi que sur sa représentation. Je tenterai d'observer ce que le cinéma nous apprend, et quels rôles il donne au corps du transclasse-racisé.

Ces rôles sont-ils le produit d'une réflexion du cinéaste ? Sont-ils nourris par son expérience personnelle avec le sujet ? Répondent-ils plutôt à des stéréotypes produits de la société dans lequel il vit et qu'il contribue à reproduire à travers le cinéma ?

La figure du transclasse-racisé est en effet bien présente dans le cinéma français. Elle peut même parfois caractériser les personnages de film de fiction. Néanmoins, pour faire

³ Bien que j'aie choisi d'entreprendre mes études de cinéma au Québec, j'ai pris le cinéma français comme objet de mes travaux de recherches. Il semble qu'en France on a longtemps ignoré la question de la racialisation des individus et c'est ce qui rend la manière dont elle apparaît très intéressante.

référence aux travaux de Fouad Sassi⁴, donner à voir cette figure peut prendre des formes totalement différentes d'un réalisateur à un autre. Il sera intéressant d'observer ce qui se passe dans les films quand le réalisateur est lui-même touché par cette question et observer ainsi si cela implique un traitement cinématographique différent.

Enfin, au sein de ma création, je tenterai de mettre en évidence cette figure, dans un essai filmique, de type court métrage documentaire, où je m'intéresserai au parcours de plusieurs générations de transclasses racisés, afin de savoir ce que la dimension raciale implique dans ce concept.

Les films analysés dans ces travaux sont exclusivement français, car mes expériences vécues sur cette question et mes réflexions sont avant tout françaises. Effectuant cependant mes travaux de recherches au Québec, j'ai choisi d'analyser ce concept à travers l'histoire et les expériences vécues par des Québécois.

Le terrain cinématographique se présente ici comme un outil me permettant de compléter et d'enrichir la définition de ce concept d'une part et de rendre plus intelligible la notion de race dans ma réflexion d'autre part.

État de la recherche

Les travaux de la philosophe française Chantal Jaquet⁵ sur la figure du « transclasse », ont constitué le point de départ de mon enquête. Je m'appuierai tout au long de cette étude sur les réflexions de Chantal Jaquet, en insérant mes questionnements sur la figure du transclasse lui-même, nés de mon projet de création, qui a pris sa source et c'est développée au sein de mes séminaires. En effet, plusieurs séquences du film ont été réalisées tout au long de ma scolarité, mais les entrevues ont été réalisées une fois ma recherche entamée.

Sur la question des transclasses, Chantal Jaquet publie un premier ouvrage, *Les transclasses ou la non-reproduction*⁶, qui est une analyse portant sur la non-reproduction sociale et plus particulièrement sur le passage d'un individu du monde des dominés (socialement et économiquement) à celui des dominants. C'est dans cette œuvre, qui se fonde sur de nombreux concepts théoriques et œuvres littéraires sur lesquels nous nous attarderons,

⁴ Sassi, Fouad (2008). *Le personnage arabe dans le cinéma français*, Mémoire de Maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

⁵ Chantal Jaquet, est philosophe, professeure à l'Université Panthéon Sobonne (Paris1) et directrice du centre d'histoire des philosophies modernes de la Sorbonne (EA 1451). Ses travaux portent principalement sur l'histoire de la philosophie moderne (Spinoza, Bacon), la philosophie du corps (l'odorat et l'esthétiques olfactive) et la philosophie sociale (les transclasses). Source : *La fabrique des transclasses*.

⁶ Jaquet, C. (2014). *Les transclasse ou la non-reproduction*. Paris : Presses Universitaire de France.

que le concept de transclasse naît. Autrement dit, c'est dans cet ouvrage que Jaquet propose une théorie générale du concept de transclasse.

Dans un second ouvrage, le recueil *La fabrique des transclasses*⁷, Chantal Jaquet donne la parole à plusieurs chercheurs et chercheuses qui, une fois s'être approprié ce concept, racontent et partagent leur expérience de transclasse. Tous les auteurs qui y contribuent, s'appuient sur le style autobiographique et réfléchissent le concept de transclasse en fonction de leur trajectoire personnelle. Cet ouvrage met ainsi en lumière l'appropriation au cas par cas de ce concept par les auteurs, ce qui me permet de voir comment chacun d'eux ont vécu leur expérience de transclasse. En résumé, on peut dire que *La fabrique des transclasses* est une illustration pratique de l'ouvrage *Les transclasses ou la non-reproduction*.

Chantal Jaquet omet selon moi une dimension importante dans la définition de cette figure qu'est le transclasse : la dimension raciale. D'ailleurs, même lorsqu'elle fait participer à son étude une personne racisée, Soubattra Danasségarane⁸, elle s'attarde sur ses difficultés d'intégration, en tant que transclasse, en mettant l'accent sur sa langue maternelle, le Tamoul, sans se focaliser sur la dimension raciale, à savoir le fait qu'elle est elle-même racisée en tant que Franco-Indienne⁹. Je peux m'interroger sur les raisons pour lesquelles Soubattra Danasségarane n'évoque pas la question de la race dans son témoignage. Est-ce une conséquence du fait que Chantal Jaquet n'en parle pas dans ses ouvrages et n'incite donc pas ses « témoins » à en parler ?

La dimension raciale ne peut selon moi pas être écartée dans les questions relatives à la mobilité sociale car elle est un facteur qui l'influence. Je me propose donc dans cette étude de compléter la recherche de Chantal Jaquet sur le transclasse en y introduisant le concept de race et ainsi construire celui du transclasse-racisé. Ce concept, qui sera défini de façon plus approfondie au sein de cette étude, suppose un double dynamique : l'expérience d'un mouvement de déclassement social vécu par un individu « racisé ».

L'absence du concept de « race » dans les travaux de Chantal Jaquet reflète de manière générale une tendance dans les études françaises en sciences humaines qui révèlent de réelles lacunes en leur sein. Une forme « d'invisibilisation » de la question raciale apparaît ainsi et peut

⁷ Jaquet, Chantal et Gérard Bras (dir.), *La fabrique des transclasses*, sous la direction de. Paris : Presses Universitaires de France, 2018, 288 p.

⁸ Professeure agrégée de philosophie en terminale dans la Seine-Saint-Denis.

⁹ Soubattra Danasségarane. (2018). « Immigration et transclasse : langues et identités ». Dans *La fabrique des transclasses... op.cit.*, p. 226.

également expliquer pourquoi Chantal Jaquet n'évoque pas frontalement la question de la race dans son analyse et sa définition du transclasse.

Au même titre que Pierre Bourdieu fait preuve d'impensé sur sa propre condition de transclasse dans sa définition du concept de reproduction¹⁰, Jaquet, ainsi qu'une grande majorité des chercheurs français, adopterait la même posture. En ignorant l'existence même de cette réalité raciale au sein de la société française, ces chercheurs contribueraient d'une certaine manière à rendre la population racisée invisible. Dans l'univers académique français toujours, cette situation et cette posture adoptée par les chercheurs marginalisent tout un champ intellectuel fondamental et essentiel : les questions postcoloniales.

Pour le sociologue et linguiste britannique Alec G. Hargreaves¹¹ spécialiste des études françaises et francophones, plusieurs facteurs expliquent la marginalisation des études postcoloniales en France ; il soutient en effet qu'en plus des « conditions douloureuses dans lesquelles la France s'est séparée de ses colonies » soutenu par un certain « anti-américanisme », « le faible impact des études postcoloniales en France s'explique aussi par un troisième facteur qui est le conservatisme des institutions de l'enseignement supérieur et de la recherche »¹².

Pour comprendre l'origine de cet impensé français sur la question postcoloniale, il semble nécessaire d'évoquer les travaux de Djemaa Maazouzi¹³, sur la mémoire de la guerre d'Algérie :

Ce « devenir postcolonial » est demeuré longtemps ignoré, « impensé », alors qu'il ne concerne pas seulement les populations présentes en France avant la guerre ou arrivées en France pendant et après la guerre dans un contexte migratoire économique qu'on pensait provisoire, mais bel et bien aussi celles issues de l'empire colonial, venues d'Algérie au lendemain de la signature des Accords d'Évian en 1962, « rapatriées » ou non. En fait, si ce « devenir postcolonial » a sans doute été sous-estimé car ne concernant au départ que des adultes (pieds noirs : 1 million ; immigrés : 400 000 et harkis : 100 000), il englobe au fil du temps et des générations enfants et petits-enfants, eux aussi porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie et de la colonisation qui, comme le souligne Benjamin Stora, tentent de « différentes manières de se réapproprier cette mémoire, pour savoir ce qui s'est réellement joué dans le conflit »¹⁴ »¹⁵.

¹⁰ La théorie de la reproduction est fondée sur la transmission de quatre types de capitaux : économique, culturel, social et symbolique.

¹¹ Spécialiste anglais des études culturelles francophones et directeur du Winthrop-King Institute, Florida State University, Tallahassee, Alec G. Hargreaves est un des rares intellectuels anglo-saxons à s'être intéressé à la littérature issue de l'immigration maghrébine en France.

¹² Hargreaves, A. (2007). « Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvements*, vol. 51, no.3, p. 27.

¹³ Ancien journaliste reporter en Algérie de la fin des années 1980 au début des années 2003, Djemaa Maazouzi est docteur en Littérature de langue française et enseigne actuellement au Cégep Dawson College.

¹⁴ Stora, B. (2007). « La mémoire coloniale de l'Algérie : quand le passé rattrape le présent », Hédi Saïdi (éd), *Les étrangers en France et l'héritage colonial. Processus historiques et identitaires*. p. 158. Paris : L'Harmattan. Cité dans Maazouzi, D. (2015). *Le Partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*. p. 50. Paris : Classiques Garnier.

¹⁵ *Ibid.*

Cette posture, existante en France depuis les débuts de l'immigration et décriée avec force par la société civile notamment lors de *La Marche pour l'égalité et contre le racisme* menée par les enfants d'immigrés (« la deuxième génération ») et des militants antiracistes au début des années 1980¹⁶, semble récurrente et ancrée aussi bien dans les discours politiques et institutionnels mais également dans la « bien-pensance » en France qui nie radicalement l'existence même du concept de race. Selon Alec G. Hargreaves ce phénomène est sous-tendu par un double mécanisme antagoniste des dirigeants :

À cette présence démographique s'ajoute le comportement d'une classe politique qui, tout en criant tout haut son refus de reconnaître l'existence de différences ethniques, pratique tout bas des discriminations ou tout au moins un manque d'équité à l'égard des populations issues des anciennes colonies.¹⁷

En effet, « La Marche des beurs » n'est que le début de nombreuses dénonciations et manifestations autour de la post-colonialité ; en janvier 2005 notamment lorsqu'apparaît le manifeste « Nous sommes les indigènes de la République », qui dénonce la situation de la population des banlieues, majoritairement issue de l'immigration, le racisme, les violences policières non-sanctionnées ainsi que la loi anti-fouillard. Ce manifeste met également en évidence un certain racisme systémique, comme le suggèrent les signataires :

Une frange active du monde intellectuel, politique et médiatique français, tournant le dos aux combats progressistes dont elle se prévaut, se transforme en agents de la « pensée » bushienne. Investissant l'espace de la communication, ces idéologues recyclent la thématique du « choc des civilisations » dans le langage local du conflit entre « République » et « communautarisme ».¹⁸

Les réponses de l'État se soldent par la tentative d'adoption d'une loi (aujourd'hui abrogée), l'une concernant le rôle positif de la présence française dans les territoires d'Outre-Mer et d'Afrique du Nord dans les manuels scolaires¹⁹.

Enfin, les émeutes de 2005 s'étalant du 27 octobre jusqu'au 17 novembre, qui dénoncent principalement les violences policières, peuvent être liées aux questions postcoloniales et à la

¹⁶ La Marche pour l'égalité et contre le racisme également appelée « La Marche des beurs » s'est déroulée entre le 15 octobre et le 3 décembre 1983 entre Marseille et Paris. Cette marche naît suite aux violences policières contre des jeunes d'origine immigrée aux Minguettes dans la banlieue lyonnaise.

Voir à ce propos le film *La Marche* réalisé par Yacine Ben Yadir en 2013.

¹⁷ Hargreaves, A. « Chemins de traverse »... op.cit., p.28

¹⁸ *L'Appel des indigènes, NOUS SOMMES LES INDIGENES DE LA REPUBLIQUE !*. [En ligne], <http://indigenes-republique.fr/le-p-i-r/appel-des-indigenes-de-la-republique/>. Signé par des milliers de personnes (2005). Consulté le 3 septembre 2019.

¹⁹ Voir l'article 4 de : *Loi n° 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés*. [En ligne], <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000444898>. Consulté le 3 septembre 2019. Cette loi rappelle celle du 5 mars 2003, « visant à la reconnaissance de l'œuvre positive » de l'ensemble des Français présents en Algérie.

légitimité de leur présence dans le débat public et académique car la dimension raciale est ici le principal objet de ces émeutes. On parle ici de la mort de deux adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, électrocutés alors qu'ils tentaient d'échapper à un contrôle de police, et d'une grenade lacrymogène lancée à l'entrée d'une mosquée par des forces de l'ordre. Dans ce contexte, le problème racial sera neutralisé puis occulté dans les sphères politiques, médiatiques et intellectuelles, car ces émeutes, comme le rappelle Alec G. Hargreaves ne produiront aucun porte-parole dans le monde politique :

A une échelle plus basse, depuis plus de 20 ans, des échauffourées similaires opposent à la police les victimes les plus démunies de ce qu'un numéro antérieur de Mouvements a appelé le « modèle français de discrimination ». Alors que les jeunes issus de l'immigration croyaient encore il y a 20 ans aux promesses de la République, au président de laquelle ceux qui ont participé en 1983 à la Marche contre le racisme et pour l'égalité (médiatisée sous la dénomination de « Marche des beurs ») ont soumis leur cahier de doléances, la nouvelle génération de jeunes qui a participé à l'embrasement de 2005 n'a produit aucun manifeste ni aucun porte-parole. Ce silence est le signe d'une rage et d'un désespoir nourris par 20 ans d'inaction contre la discrimination que les gouvernements successifs de droite et de gauche ont tenté de camoufler sous les beaux draps du discours républicain. Hélas, comme l'a constaté Yann Moulrier Boutant, ces incantations républicaines se sont révélées vides et impuissantes : « avec une inconscience totale, un mépris du danger qui n'est pas sans rappeler Gavroche qui honore la véritable République, celle de 1848, la « racaille » a crié rageusement [en 2005] : « la République est nue », « le racisme est quotidien »^{20, 21}.

Enfin, Alec G. Hargreaves conclut en insistant sur les places réservées aux minorités postcoloniales en y dénonçant un certain conservatisme étatique :

Si, par le biais du rap²², du cinéma et du terrain de football les minorités postcoloniales ont trouvé aujourd'hui une place importante dans la culture populaire de la France, les institutions d'élites leur sont jusqu'à présent moins perméables.²³

Je reviendrai plus longuement sur les propos du sociologue afin de nous attarder sur la place particulière qu'occupe le cinéma chez les français issus de l'immigration et sur la façon dont il peut constituer un terrain de recherche privilégié dans l'étude de la figure du transclasse-racisé.

En me fondant sur ces différents exemples force est de constater que la position de Chantal Jaquet relève davantage d'une tendance historiquement ancrée dans le champ

²⁰ Moulrier Boutant, Y. (2005). *La Révolte des banlieues ou les habits nus de la République*. p. 61. Paris : Amsterdam. Citer dans Hargreaves, A. « Chemins de traverse »... op.cit., p. 30.

²¹ *Ibid.*

²² A titre d'exemple nous pouvons nous référer au rappeur Fabe qui dénonce ici le même propos dans sa chanson *Dis aux gosses* en écoute ici : <https://www.youtube.com/watch?v=46ofQVTa270>

²³ Hargreaves, A. « Chemins de traverse »... op.cit., p. 31.

académique et politique en France que d'un choix délibéré. Cette posture peut être assimilée au « Je ne vous ai pas vu » dénoncé par Tévanian :

C'est ce qu'a si bien exprimé Ralph Ellison dans son roman autobiographique *Invisible Man* : la première forme du racisme, et la plus constante, ce n'est pas le regard haineux et l'injure, mais plutôt l'indifférence et le silence. Avant « sale Noir », « sale Arabe » ou « sale juif » - ou encore « sale pédé », « sale pétasse », « salope » - il y a : « Je ne vous avais pas vu ». ²⁴

On peut de nouveau faire référence à Pierre Tévanian sur cette notion d'invisibilité, présente dans les différentes strates de la société :

L'invisibilité, c'est donc ne pas apparaître sur les écrans de cinéma ou de télévision, ni dans la presse, mais c'est aussi ne pas être compté dans le corps politique (l'immigré « non européen » n'est pas citoyen, il ne vote pas) et ne pas être pris en compte dans le discours politique : tous ne s'adressent qu'aux « Françaises » et aux « Français », et aucun ne mentionne les problèmes vécus par les immigrés. ²⁵

Invisibles dans les discours politiques selon Tévanian, les individus racisés semblent peu présents au sein des sciences sociales en France.

L'absence du concept de race fait également écho à la marginalisation des études intersectionnelles en France. Ces dernières semblent avoir une place ambivalente au sein du champ académique français : elles ont d'une part suscité un réel engouement mais elles demeurent controversées quand elles ont trait aux questions sur la race et la racisation.

En effet, le texte co-écrit par Audrey Célestine²⁶, Abdellali Hajjat²⁷ et Lionel Zevounou²⁸ dédié au concept d'intersectionnalité souligne que « les débats liés aux concepts de « racialisation », d'« intersectionnalité », de « postcolonialisme », de « nouvel antisémitisme » ou encore d'« islamophobie » ²⁹ nourrissent des polémiques médiatiques à défaut d'enrichir « un dialogue via des articles scientifiques » ³⁰. Ces trois chercheurs mettent aussi en évidence le statut qui est assigné aux universitaires minoritaires, à savoir celui de « porte-parole des minorités » ³¹, statut assigné dès que l'un de ces universitaires entreprend de traiter de la question raciale.

²⁴ Tévanian. P. (2008). *La mécanique raciste*. p. 42. Paris : Dilecta.

²⁵ *Ibid.* p. 44.

²⁶ Maitresse de conférences en civilisation américaine à l'Université Lille 3.

²⁷ Maître de conférence en science politique à l'Université Paris-Nanterre.

²⁸ Juriste à l'Université Paris-Nanterre.

²⁹ Célestine. A, Hajjat. A et Zevounou. L. (2019). *Rôle des intellectuel-les, universitaire 'minoritaire', et des porte-parole des minorités*. [En ligne], http://mouvements.info/role-des-intellectuel%c2%b7les-minoritaires/#_ftn3. Consulté le 27 mai 2019.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

En plus de discréditer leurs travaux, en les réduisant à une simple émotion révolutionnaire comme le fait Gérard Noiriel³², affirmant que « la crise du mouvement ouvrier a considérablement affaibli les luttes sociales au profit des conflits identitaires »³³, ces universitaires minoritaires font face à des tentatives de boycott comme le montrent les diverses réactions à la suite d'organisation de rencontres universitaires ayant pour cœur ces questions³⁴. Enfin ces universitaires, qui prônent simplement une analyse des rapports sociaux de genre et de race non-exclusive des rapports sociaux de classe³⁵, feront même l'objet d'accusation envers leur « méthodes [considérées comme] relevant d'un terrorisme intellectuel »³⁶, comme on peut le voir dans une tribune, publiée par l'hebdomadaire français *Le Point*, qui donne la parole à quatre-vingts intellectuels, qui, après des licenciements et de la censure, demandent l'« exclusion du monde académique » de ces chercheurs³⁷. Être universitaires « minoritaires », traiter de sujets liés au concept de race et militer en faveur d'une décolonisation des savoirs tout en exerçant sa fonction peuvent ainsi mener aux situations particulièrement délicates décrites précédemment.

L'univers académique français ne fait pas non plus état d'un vide quant aux études sur la mobilité sociale d'individus racisés. Plusieurs travaux dans le domaine de la sociologie en France ont en effet traité de la question de l'ascension sociale des générations issues de

³² « On oublie généralement que les dispositions pour la rébellion que l'on rencontre fréquemment dans les milieux issus de l'immigration s'expliquent par le fait qu'ils cumulent les formes les plus graves de souffrance sociale. Bien souvent ces personnes ne peuvent construire leur identité qu'en cultivant le potentiel de révolte qu'ils ont en eux. L'investissement dans l'écriture, dans la recherche, dans les activités culturelles en rapport avec l'expérience vécue peut être une façon de canaliser ce potentiel dans des formes qui soient compatibles avec le principe de la démocratie, avec le respect des biens et des personnes ». Gérard Noriel, « Histoire, mémoire, engagement civique », *Hommes et migrations*, numéro 1247, 2004, p. 25. Cité dans Célestine. A, Hajjat. A et Zevounou. L, *op. cit.*

³³ Noiriel, G. (2018). *Une histoire populaire de la France. De la guerre des cent ans jusqu'à nos jours*, Marseille : Agone. p. 8. Cité dans Hajjat. A. et Larcher. S. (2019). *Intersectionnalité*. [En ligne], <http://mouvements.info/intersectionnalite/>. Consulté le 27 mai 2019

³⁴ « En 2017, la journée d'études « Penser l'intersectionnalité dans les recherches en éducation » (Université Paris-Est Créteil) a été l'objet d'une campagne de disqualification par l'extrême-droite et certains universitaires parce que le programme traitait des usages politiques du principe de laïcité dans une logique d'exclusion. Certains organisateurs ont été menacés de sanction disciplinaire et d'exclusion de leur laboratoire pour avoir signé une tribune sur les libertés académiques, et l'un d'entre eux n'a pas obtenu un poste qu'il aurait dû avoir. En 2018, le colloque « Racisme et discrimination raciale de l'école à l'université » a également fait l'objet d'une campagne visant son annulation au motif qu'il relèverait du « racialisme indigéniste ». Cité dans Célestine. A, Hajjat. A et Zevounou. L, *op. cit.*

³⁵ Hajjat. A. et Larcher. S, *op. cit.*

³⁶ (2018). *Le « décolonialisme », une stratégie hégémonique : l'appelle de 80 intellectuels*. [En ligne] https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php. Consulté le 27 mai 2019.

³⁷ *Ibid.*

l'immigration maghrébine en France. Parmi ces travaux, deux sociologues se sont distingués : Emmanuelle Santelli et Stéphane Beaud.

En 2001, lors d'une étude sociologique impliquant cent vingt personnes d'origines algériennes intitulée *La mobilité sociale dans l'immigration*³⁸, Emmanuelle Santelli tente de mettre en évidence les trajectoires d'enfants d'immigrés algériens en France, en offrant une analyse intergénérationnelle du système familial dont ils sont issus. Pour ce faire, elle analyse dans un premier temps les trajectoires empruntées par les parents, en prenant en compte leurs situations sociales dans leur pays d'origine (Algérie) ainsi que leurs conditions d'immigration (politique ou économique), pour enfin créer des liens avec la trajectoire de leurs enfants, en prenant en considération le genre et la place dans la fratrie. En tentant de « concilier la compréhension des trajectoires sociales avec l'analyse biographique »³⁹, elle s'intéresse aussi aux difficultés rencontrées pendant leur ascension sociale, en mettant en avant les formes de discrimination et leurs effets, liés à la race⁴⁰ et au genre des sujets étudiés.

Dans une étude ethnographique⁴¹ qu'il mène en 2014, Stéphane Beaud s'intéresse à l'ascension sociale d'une fratrie de huit enfants issus d'une famille algérienne en France, en observant « le genre, le lieu de résidence, la place dans la fratrie, l'accumulation progressive de ressources familiales [et] le contexte historique et politique »⁴². Il démontre lors de son étude que tous les enfants ont effectué une ascension sociale, mais en empruntant des trajectoires différentes, telles que les diplômes pour les filles et les « petits boulots » pour les garçons. Enfin, Stéphane Beaud montre en conclusion que les formes de discriminations varient grandement selon le genre, et que l'ascension sociale est plus « accessible » chez les femmes plutôt que chez les hommes⁴³.

En prenant en compte tous ces critères, Emmanuelle Santelli et Stéphane Beaud abordent leurs sujets avec une approche, bien qu'elle ne soit pas citée alors que déjà existante, intersectionnelle. C'est cette approche qui nous a encouragé à aborder le concept de transclasse

³⁸ Santelli, E. (2001). *La mobilité sociale dans l'immigration – Itinéraires de réussite des enfants d'origine algérienne*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

³⁹ Santelli, E. *op. cit.*, p.271.

⁴⁰ Pour une définition de la race et du racisme, voir : Tevanian, P. (2008). *La mécanique raciste*. Paris : Editions Dialecta.

⁴¹ Beaud, S. (2014). « Les trois sœurs et le sociologue. Notes ethnographiques sur la mobilité sociale dans une fratrie d'enfants d'immigrés algériens », *Idées économiques et sociales*, vol. 175, no. 1, pp. 36-48.

⁴² *Ibid.* p. 36.

⁴³ « De même, il faudrait prendre garde à ne pas réduire la différence des parcours garçons/filles aux seuls effets de la socialisation familiale et scolaire, et ne pas oublier non plus le rôle puissamment déstabilisant du racisme vécu – un racisme ordinaire ou institutionnel, en l'occurrence très sexué pour les enfants d'immigrés algériens (jusqu'aux affaires récentes du voile). » *Ibid* p.48.

sous une dimension raciale. Ces études relèvent toutefois de la sociologie et non du domaine qui nous intéresse tout particulièrement, le cinéma.

Dans le domaine cinématographique, de nombreux travaux – et de natures différentes – portant sur cette figure ont été produits.

Dans son documentaire *Le plafond de verre - Les défricheurs*⁴⁴, réalisé en 2004, Yasmina Benguigui s'intéresse également à des parcours d'enfants dont les parents sont issus de l'immigration en France. Elle nous dresse des portraits de jeunes, tous diplômés de l'Université, d'école d'ingénieur et de commerce, qui rencontrent des difficultés à trouver un emploi. Le film souligne que la volonté d'ascension sociale de ces jeunes est freinée par un racisme systémique très ancré dans le milieu de l'entreprise.

Enfin, treize ans après le film de Yasmina Benguigui, Teddy Lucie-Modeste, issu d'une famille de gitan, réalise le film *Le prix du succès*⁴⁵ où il met en scène Brahim, un jeune humoriste d'origine maghrébine en pleine ascension interprété par Tahar Rahim. Le film explore les difficultés familiales auxquelles se heurte Brahim ; illustrées par les constants conflits et blocages avec son grand frère que Brahim voit comme un frein à sa carrière.

L'appartenance du réalisateur à la communauté gitane, son « ascension sociale » à la suite de son intégration à la Femis, et la conscience qu'il a des traits de sa trajectoire, nous permet de le définir en tant que « transclasse-racisé ».

Sources et matériaux de recherches

La réflexivité comme outil

Afin de pouvoir définir au mieux le transclasse-racisé et ainsi saisir ce qui se joue dans l'évolution de son identité et comprendre les contextes qui permettent son re-classement social, je m'appuierai sur le cinéma et le considérerai à la fois comme médium et objet de recherche.

J'aimerais observer comment le cinéma met en scène le corps du transclasse-racisé, tout en m'appuyant sur les théories de Chantal Jaquet, et voir si cette figure existe en son sein. De plus, afin de m'inscrire dans la continuité de l'ouvrage qu'elle dirige, *La fabrique des transclASSES*⁴⁶, j'aimerais m'attarder sur le parcours de cinéastes afin d'observer si l'on peut les

⁴⁴ Expression de la sociologie américaine des années 1970 qui désigne une frontière invisible qui empêche les femmes, à diplôme et compétences égales, d'accéder aux meilleurs postes. *Le plafond de verre – les défricheurs* (2004). Réalisatrice Yasmina, Benguigui, France : Bandits

⁴⁵ *Le prix du succès* (2017). Réalisatrice Teddy Lucie-Modeste, France : Kazak Productions.

⁴⁶ Jaquet, C. et Bras, G. (2018). *La fabrique des transclASSES*. Paris : Presses Universitaire de France.

qualifier de transclasses et ainsi mettre en évidence leurs véhicules d'ascensions sociales. Ce faisant, cela me permettrait de montrer que devenir transclasse en ayant choisi d'étudier le cinéma à l'Université - situation dans laquelle je suis - est en soi un pari un peu fou, que j'interprète comme une forme de résistance légitime, dans la mesure où les études cinématographiques sont loin d'être les disciplines les plus valorisantes socialement (si on les compare aux disciplines telles que le droit ou la médecine par exemple, qui « garantissent » un avenir plus sûr en termes de reconnaissance symbolique, culturelle et économique). Rappelons que les études cinématographiques s'installent à l'Université dans les années soixante-dix en France et dans les années quatre-vingts au Québec. Donc si l'on observe la place des études cinématographiques au sein même des Sciences Humaines par exemple, telle que la philosophie ou la littérature, on se doute bien que la reconnaissance, du point de vue académique et sociale, sera moindre.

Je m'efforcerai de mettre en relief le parcours de cinéastes transclasses racisés en France afin d'observer leurs choix de parcours.

Comme évoqué précédemment, j'estime être moi-même inscrit dans ce processus de déclassement social où le cinéma, ici considéré comme parcours académique et universitaire, est vu comme moyen d'ascension sociale ; j'ai dès lors considéré mon propre parcours comme moteur de ma réflexion. Cette dernière m'amènera notamment à questionner la place qu'occupe l'Université dans les parcours de cinéastes transclasses racisés.

Une étude « double » autour du cinéma et de la figure du transclasse se dégage ainsi de ces travaux : celle du traitement cinématographique du transclasse d'une part et celle du parcours du cinéaste transclasse lui-même.

Le processus de « Recherche-Création »

Ma démarche s'inscrit dans une approche de type Recherche-Création. Ce concept suscite encore de nombreuses recherches et pose question dans le champ académique ; voici la manière dont je le comprends et me l'approprie.

Je me nourris simultanément et réciproquement de la recherche et de la création pour réfléchir sur ces deux notions. Mes recherches permettent de réfléchir ma création, et mes créations ainsi que leurs processus, permettent d'interroger mes recherches m'aidant ainsi à en révéler les limites et à les dépasser. L'idée est de voir comment la recherche et la création se nourrissent simultanément afin d'être en mesure de dire que postuler et rechercher, c'est créer. En plus de m'appuyer sur des éléments autobiographiques, des trajectoires de transclasses racisés cinéastes (français) et des productions cinématographiques, ma création sera elle aussi

une source de questionnements sur mon sujet. Elle se présente en effet comme une production « ouverte » et permet de mettre en lumière des éléments pertinents dans ma recherche. Elle est une source d'informations à part entière. Tout comme celle de Chantal Jaquet, qui s'inscrit dans une démarche de recherche-action, ma démarche fait partie d'un processus de recherche-crédation.

Pour ma part, le cinéma se présente comme mon point de départ, aussi bien dans les films que dans les individus qui les réalisent.

Faire du cinéma, c'est mettre en scène des corps ; je m'intéresserai alors dans cette étude à la représentation du corps du transclasse-racisé dans le cinéma français. J'observerai comment sont mis en scène ces corps en fonction de l'origine sociale et raciale du réalisateur.

Au fur et à mesure des constats que je fais au cours de ma recherche je réalise un documentaire, où, je donne la parole à des individus sur leurs conditions de transclasse-racisés. J'ai choisi de réaliser un documentaire plutôt qu'une fiction car je refuse de parler à travers le corps d'autrui. Bien que le documentaire reste une forme de manipulation, j'ai tenu à ne pas modifier les propos de mes personnages et surtout à respecter leurs prises de parole, leur laisser le temps nécessaire pour qu'ils délivrent leur témoignage. Je décide de rendre la parole aux personnes concernées par le sujet pour ainsi partager la conscience et la réflexion que les transclasse-racisés d'aujourd'hui ont sur leur propre parcours. D'une certaine façon, nous pouvons dire que la différence entre les travaux de Chantal Jaquet et les miens réside dans le fait que la philosophe fait écrire des témoignages, tandis que je permets au corps du transclasse d'habiter un film. Postulant que traiter du transclasse, c'est s'intéresser à du cas par cas, mon documentaire est une recherche à part entière. Voilà pourquoi dans ce cas bien précis, ce que je considère comme de la recherche est de la création.

Axes d'étude

Lors de mon étude, je présenterai les caractéristiques de la figure du transclasse, telles qu'elles sont définies par Chantal Jaquet⁴⁷ pour mieux définir et comprendre le concept de transclasse-racisé. Afin d'introduire le concept de « racisé », je m'intéresserai aux études intersectionnelles⁴⁸ pour ainsi souligner l'importance de la dimension raciale lorsque l'on traite de la question de la mobilité sociale.

⁴⁷ Jaquet, C. (2014). *Les transclasse ou la non-reproduction*. Paris : Presses Universitaires de France.

⁴⁸ Hill, P. et Bilge, S (2016). *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press.

Une fois le concept de transclasse-racisé défini et justifié, je tenterai de dégager cette figure lors d'analyses de films qui permettent d'observer comment cette figure est présentée en fonction de l'origine sociale et du parcours du réalisateur. Je me focaliserai principalement sur la question du corps ainsi que sur les différents rôles et postures que peut endosser le transclasse-racisé à l'écran.

Enfin, toutes ces analyses me permettront d'effectuer un travail d'autoréflexion⁴⁹ sur ma propre trajectoire, afin de voir comment celle-ci peut nourrir le processus créatif que j'entreprends en parallèle de cette étude.

Ce dernier mouvement sera également l'occasion d'aborder pleinement ma production filmique et de mettre en relief ses apports dans ma recherche théorique.

⁴⁹ Pasquali, P. (2010). « Les déplacés de l'« ouverture sociale ». Sociologie d'une expérimentation scolaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 183, no. 3, P. 86-105.

Chapitre 1

Mise en évidence du transclasse-racisé

« Deux raisons principales me poussent à explorer ma condition de transclasse : la première est individuelle car affective, la seconde est collective car politique »⁵⁰

Mon expérience personnelle, mes diverses interrogations ainsi que le travail de terrain effectué dans le cadre de ma création m'ont amené à repenser et questionner le concept de transclasse théorisé par la philosophe française Chantal Jaquet.

Les caractéristiques que Jaquet présente du transclasse seront ainsi une base solide afin de dresser son portrait et comprendre cette figure. Je ferai ensuite une critique du dispositif théorique de la philosophe où se joue l'omission de la dimension raciale dans ce portrait. Je m'intéresserai enfin à cette figure du transclasse dans sa dimension raciale telle qu'elle apparaît dans le cinéma français.

Le détour par les études intersectionnelles permettra de souligner l'importance de cette dimension au sein d'un tel concept, mais aussi le rôle que doit jouer la réflexivité sur un tel terrain de recherche. Je terminerai donc mon étude en soulignant l'importance des relations existantes entre mon objet d'étude, mon processus créatif et ma trajectoire personnelle.

1.1 Le concept de « transclasse » selon Chantal Jaquet

1.1.1 Définition générale

Dans son ouvrage *Les transclassees ou la non-reproduction*⁵¹, Chantal Jaquet tente de définir un terme que pourraient s'approprier ceux qui parviennent à ne pas reproduire « le destin de leurs classes d'origine »⁵². Dans l'ouvrage *La fabrique des transclassees*, qu'elle dirige avec Gérard Bras, Chantal Jaquet prend bien soin de rappeler en guise d'introduction que la reproduction n'est en rien une fatalité en rappelant qu'elle est « le produit d'une histoire marquée par des rapports de pouvoir et d'antagonisme sourd ou ouvert entre dominants et

⁵⁰ Danasségarane, S. (2018). « Immigration et transclasse : langues et identités ». Dans *La fabrique des transclassees*, sous la direction de Chantal Jaquet et Gérard Bras, p. 228. Paris : Presses Universitaire de France.

⁵¹ Jaquet, C. (2014). *Les transclassees ou la non-reproduction*. Paris : Presses Universitaire de France.

⁵² *Ibid.* p. 13.

dominés »⁵³. À travers le concept de « transclasse », elle cherche à se détacher, se démarquer et à disqualifier d'autres termes, tels que « parvenu », « déclassé » et « transfuge »⁵⁴, qu'elle juge « péjoratifs, métaphoriques ou normatifs »⁵⁵, comme elle le suggère dans son ouvrage :

Il paraît ainsi plus judicieux de parler de transclasse pour désigner l'individu qui opère le passage d'une classe à l'autre, en forgeant ce néologisme sur le modèle du mot transsexuel. Le préfixe « trans », ici ne marque pas le dépassement ou l'élévation, mais le mouvement de transition, de passage de l'autre côté. Il est à prendre comme synonyme du mot latin *trans*, qui signifie « de l'autre côté », et il décrit le transit entre deux classes.⁵⁶

En effet, en construisant ce néologisme, l'auteure veut neutraliser sa signification en dépassant toute appréciation -aussi bien positive que négative - relative à ce passage. Le préfixe « trans » évoque bien l'idée de passer d'ici à là, passer à travers, passer outre, être au-delà. Le « transclasse » est un individu qui passe d'une classe à l'autre.

1.1.2 La méthode de la philosophe

La philosophe fait principalement appel à Pierre Bourdieu sur la question de la reproduction ainsi que de l'habitus, à Spinoza quant à la question des affects et fait intervenir tout un corpus littéraire pour mettre en évidence la figure du transclasse. Nous verrons ici ce que Chantal Jaquet a retenu de ces trois sources afin d'élaborer ce concept.

a) Reproduction et habitus selon Bourdieu

En effet la philosophe prend pour point de départ la théorie de la reproduction élaborée par Bourdieu. Elle fait notamment référence à l'œuvre *Les Héritiers*⁵⁷ qui montre comment « la hiérarchie et la domination sociales se perpétuent à travers les institutions scolaires »⁵⁸ à travers la transmission d'un certain capital culturel qui serait la cause première de reproduction.

Pierre Bourdieu fonde cette théorie de la reproduction, très reconnue dans le système académique français, « sur la transmission de quatre types de capitaux : le capital économique, le capital culturel, le capital social et le capital symbolique »⁵⁹.

Aux ressources économiques, culturelles et sociales qui confèrent à l'individu les richesses, le savoir théorique ou pratique et le réseau de relation indispensables à l'acquisition des avantages sociaux, il faut rajouter toute forme de capital (économique, culturel, social...) qui transforme des

⁵³ Jaquet, C.(dir) et Bras, G.(dir). *La fabrique des transclasses*, op. cit., p. 12.

⁵⁴ La philosophe nous rappelle que ces termes ne sont pas exemptés de tout jugement de valeur, tant ils restent liés à l'idée de fuite, de désertion, voire de trahison.

⁵⁵ Jaquet, C. *Les transclasses ou la non-reproduction*, op.cit., p.13

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Bourdieu, P. et Passeron, J-C. (1964). *Les Héritiers*, Paris : Minit.

⁵⁸ Jaquet, C. *Les transclasses ou la non-reproduction*, op.cit., p. 1.

⁵⁹ *Ibid.* p. 2.

rappports de force en rapports de sens et produit des effets symboliques en donnant lieu à une reconnaissance par autrui de la légitimité de la position dominante et à une intériorisation de la posture de dominé.⁶⁰

On voit ici les relations qu'entretiennent ces quatre types de capitaux et l'importance du capital symbolique, car c'est lui qui influencera directement la socialisation de l'individu et notamment la manière dont il se verra par rapport aux autres. Le capital symbolique joue ainsi un rôle essentiel en matière de reproduction.

La seconde cause principale de reproduction, selon Bourdieu, est directement en lien avec la notion d'habitus, « qui se présente comme un système incorporé de dispositions acquises et durables, génératrices de représentations et de pratiques »⁶¹, qu'il définit pour la première fois dans l'*Esquisse d'une théorie de la pratique* en 1972 et qui deviendra un concept central, qu'il ne cessera de retravailler, notamment dans son œuvre *Le sens pratique*⁶². Chantal Jaquet interprète la notion d'habitus, qui apparaît selon elle comme « le nerf de la reproduction »⁶³, de la manière suivante :

Reflet du monde social et des expériences vécues, l'habitus est la matrice des comportements, il va régir les stratégies d'action individuelle et définir un style de vie fondé principalement sur la distinction de classes. Ainsi, on ne naît pas ouvrier ou patron, mais on le devient de père en fils... ou presque.⁶⁴

En plus d'hériter du capital économique, culturel, social et symbolique, l'individu hérite également des manières et comportements de sa classe d'origine. Comme le rappelle Samuel Coavoux : « l'habitus désigne un patrimoine relativement cohérent de dispositions transférables, produit par la socialisation, qui est au principe de l'action d'un agent social. Il assure ainsi l'ajustement entre l'agent, son action et son milieu »⁶⁵. L'habitus aura donc une grande influence sur la manière dont l'individu se comporte, peu importe le milieu qu'il fréquente, il porte en lui l'habitus de son milieu d'origine.

b) Les affects de Spinoza

Dans sa recherche des causes de la non-reproduction, la philosophe fait appel à Spinoza et à son œuvre *L'Éthique*, pour mettre en évidence la puissance des affects dans une telle

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Minit.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.* p. 3.

⁶⁵ Samuel Coavoux, « Habitus », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/36-habitus>. Consultée le 11 juin 2019.

entreprise. Par affect, elle ne parle pas de traits de caractère, ni de déterminations psychologiques, mais bien de « l'ensemble des modifications physiques et mentales qui ont un impact sur le désir de chacun en augmentant ou en diminuant sa capacité d'agir »⁶⁶. Nous pouvons ici rappeler la définition que donne Spinoza de l'affect :

Par affect, j'entends une affection du corps qui augmente ou diminue, aide ou contrarie la puissance d'agir de ce corps et en même temps, une idée de cette affection. Si donc nous pouvons être cause adéquate d'une de ces affections, alors par affect j'entends une action ; autrement une passion.⁶⁷

La philosophe, inspirée par Spinoza, définit cette notion d'affect de la manière suivante :

L'affect désigne ce qui nous touche, nous meut et nous émeut, il est l'expression de la rencontre entre la puissance causale d'un individu et celle du monde extérieur et il renvoie tout aussi bien à ce qui le forme et la façon qu'à ce qu'il forme et façonne, dans la mesure où chacun est à la fois affectant et affecté. Étant donné qu'il est impossible de se soustraire totalement à l'action des causes extérieures, les hommes sont sujets à des modifications multiples et ballotés par des affects contraires. L'affect a sa nécessité propre : il n'obéit pas aux injonctions de la raison et ne disparaît pas par décret ; il tient sa puissance des causes extérieures qui continuent à produire des effets et qui laissent des traces.⁶⁸

Sur la question des affects contraires Jaquet rappelle que, selon Spinoza, « un affect ne peut être contrarié ni supprimé que par un affect contraire et plus fort que l'affect à contrarier »⁶⁹. Les définitions précédentes nous montrent que l'affect a une influence non-négligeable dans la capacité que l'individu a à entreprendre, réussir, échouer dans ses actions. De plus, la philosophe emprunte un autre concept à Spinoza, celui de *fluctuatio animi* ou encore « flottement de l'âme » :

La *Fluctuatio animi* désigne l'état d'esprit qui naît de deux affects contraires. Elle est l'expression d'une ambivalence et produit une valse-hésitation et des mouvements de balancier d'un état à l'autre, tant que la contrariété n'est pas résorbée.⁷⁰

Bourdieu, lui, parlera d'habitus clivé pour mettre en évidence « cette coïncidence des contraires »⁷¹. Notre philosophe s'est donc fondée sur le concept de reproduction emprunté à Pierre Bourdieu pour en explorer la limite en s'intéressant aux exceptions, à savoir ceux qui comme Bourdieu, nous rappelle la philosophe, ne reproduisent pas le destin de leur classe d'origine. Elle montre, à l'aide de Spinoza, que les affects ont une grande influence dans l'entreprise du transclasse à aller à l'encontre de la reproduction, telle que comprise par

⁶⁶ Jaquet, C. *Les transclasses ou la non-reproduction*, op.cit., p. 64.

⁶⁷ Spinoza, *Ethique* III, définition 3. Cité dans *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.* p. 156.

⁷¹ *Ibid.*

Bourdieu. Les habitus ainsi mélangés aux affects, viennent complexifier les rapports que le transclasse entretient avec son nouveau milieu. Intéressons-nous maintenant, aux exemples que la philosophe a choisis pour mettre en relief cette figure.

c) Le corpus de la philosophe

Afin de définir la figure du transclasse, Chantal Jaquet s'inspire de fictions littéraires qui nous proposent des exemples de non-reproduction, notamment avec le personnage de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Elle utilise également ce qu'elle nomme « les romans autobiographiques de transclasses, qui mêlent approche littéraire et réflexion théoriques »⁷² à l'exemple de *Black Boy* de Richard Wright et *Suis-je le gardien de mon frère ?* de John Edgar Wideman. Enfin, elle privilégiera les « récits auto-socio-biographique » en se focalisant sur les œuvres d'Annie Ernaux⁷³, Didier Eribon⁷⁴ et Richard Hoggart⁷⁵. Nous avons ici énoncé tous les outils qui ont permis à la philosophe de mettre en évidence la figure du transclasse. Focalisons-nous maintenant sur les résultats observés par la philosophe, qui lui permettent de mettre en avant les caractéristiques du transclasse.

1.1.3 Observations et caractéristiques du transclasse

Introduire et définir le terme de « complexion » utilisée par la philosophe semble nécessaire afin de souligner et cerner les caractéristiques du transclasse :

La complexion désigne la chaîne de déterminations qui se nouent pour former la trame d'une vie singulière. [Elle invite] ainsi à penser le transclasse comme un être pris dans un nœud de relations et d'affects qui se combinent et se composent pour produire une nouvelle configuration.⁷⁶

Ce « nœud de relations et d'affects » nous intéresse particulièrement dans ses travaux, nous allons tenter de dénouer ce nœud et observer chacune de ses caractéristiques, afin d'être en mesure de dresser un portrait type du transclasse. Durant sa trajectoire, le transclasse rencontre un éventail d'affects qui viennent complexifier sa mobilité sociale. Le transclasse sera victime de flottement identitaire et ressentira également un fort sentiment d'entre-deux. De plus, il ne pourra faire l'impasse sur le sacrifice que son milieu d'origine a dû effectuer pour qu'il parvienne à changer de milieu. Enfin, au cours de son ascension sociale, il ressentira un

⁷² *Ibid.* p.16

⁷³ *La Place, Une femme, La honte*

⁷⁴ Eribon. D. (2010). *Retour à Reims*. Paris : Fayard.

⁷⁵ Hoggart. R. (1991). *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaire anglaise*. Paris : Seuil.

⁷⁶ *Ibid.* p. 102

sentiment de honte directement lié avec son milieu d'origine. Nous nous intéressons ici à la manière dont ces affects, sentiments et caractéristiques sont vécus, et ce que cela peut occasionner chez le transclasse ainsi que sur son milieu d'origine.

a) Le flottement identitaire

Pendant son parcours, le transclasse est victime d'un flottement identitaire, qui l'encourage à masquer ses origines, feignant d'être issu et d'appartenir depuis toujours au milieu social qu'il a atteint par son labeur.

Mais quand bien même le *class passing*⁷⁷ serait moins stigmatisé par l'opinion et ne revêtirait pas le caractère aussi clandestin et risqué du *racial* ou du *gender passing*, il n'en conserve pas moins un aspect dissimulé, car l'origine sociale première et son cortège de comportements et d'habitudes sont recouverts par les évolutions ultérieures et n'apparaissent pas immédiatement. S'ils peuvent affleurer ou être débusqués, ils restent en partie masqués de façon délibérée ou non. Le *class-passing* implique en effet un travail de métamorphose et d'adaptation sociale au nouveau milieu et toute la question est de savoir jusqu'où l'intégration peut aller.⁷⁸

« Comportements et habitudes » de sa classe d'origine que le transclasse a plutôt intérêt à dissimuler, s'il compte s'adapter sans se faire remarquer. Mais comment s'adapter à un milieu dont on ne connaît pas les codes ?

D'une part, il n'a pas nécessairement conscience du caractère déplacé de ses comportements et de ses habitudes, car ils ont pour lui l'aspect d'une évidence naturelle, et d'autre part, aussi avisé soit-il, il ignore les subtilités des règles de la bienséance et de l'étiquette du monde bourgeois.⁷⁹

Le transclasse va ainsi devoir abandonner ses principes et valeurs tel que « le refus de l'hypocrisie, le franc-parler ou les attitudes directes, qui résultent des habitus du milieu d'origine »⁸⁰, pour adopter ceux de sa nouvelle classe au risque de se trahir. Cette attitude place le transclasse dans une position d'entre-deux constante. Il « est toujours rattaché à une origine, qu'il la revendique ou non »⁸¹ et doit apprendre à jongler entre son milieu d'origine, dont il porte un lourd patrimoine identitaire, et son nouveau milieu, dont il découvre toutes les difficultés d'intégration.

⁷⁷ « A l'origine, la pratique du *passing* s'est répandue au États-Unis chez les Noirs métis de complexion claire, les « sang-mêlé » qui se font passer pour Blanc dans l'espoir d'échapper à l'esclavage et de connaître une vie meilleure. Ils fuient la ségrégation en profitant de cette apparence physique qui leur permet de s'identifier à la communauté blanche et de se fondre dans la bonne société. » *Ibid.* p. 120

⁷⁸ *Ibid.* p. 124

⁷⁹ *Ibid.* p. 126

⁸⁰ *Ibid.* p. 127

⁸¹ *Ibid.* p. 136

b) L'entre-deux

En effet, le transclasse se caractérise par ce que Jaquet appelle, un éthos de la distance et « par une double appartenance ; il est au milieu des milieux, à la croisée, à l'entre-deux »⁸². La philosophe nous apprend que le transclasse fait l'épreuve d'une double distance. Une envers son milieu d'origine et une envers son nouveau milieu. Sur cette notion d'entre-deux, la philosophe nous propose une distinction intéressante, qui souligne la nécessité d'étudier cette figure au cas par cas, lorsqu'elle aborde la question de la distance de classe :

L'ampleur du parcours et la nature de la distance ne sont évidemment pas les mêmes, selon que le transclasse quitte un milieu rural déshérité pour une grande ville éloignée ou une banlieue proche qui lui a déjà permis de se frotter à la différence et d'intégrer certains codes culturels, selon qu'il sort d'un ghetto noir pour vivre dans un monde de Blancs aisés.⁸³

L'auteure évoque ici une distance de classe conjuguée à une distance de race. Une différence qu'il est important selon moi de mettre en avant, car elle montre bien que la trajectoire du transclasse est différente d'un individu à l'autre et qu'une telle analyse ne peut aboutir que si l'on ne prend en compte tous les paramètres qui contribuent à l'identité de celui-ci. Nous reviendrons très vite sur ce point.

En ce qui concerne la classe d'origine, la distance prend la forme d'un déplacement géographique, qui serait, selon la philosophe, l'expression du malaise interne du transclasse. Elle permet au transclasse de quitter le monde d'où il vient afin d'exister pleinement dans son nouveau monde. Chantal Jaquet utilise cette expression « changement de classe, changement de place »⁸⁴ pour signifier au mieux son idée. En ce qui concerne la classe d'arrivée, le transclasse mesure très rapidement la distance qui le sépare du monde qu'il cherche à atteindre, comme le suggère la philosophe :

C'est le choc des mondes qui ouvre une brèche dans l'imaginaire borné du transclasse et qui lui fait mesurer la distance à franchir pour abolir la différence et s'approprié ce qu'il convoite naïvement en l'idéalisant.⁸⁵

Le transclasse a bien conscience qu'il a un retard à rattraper, et le plus souvent, « le transclasse se met à dévorer les livres de façon parfois boulimique et à fréquenter assidûment les lieux de culture ».⁸⁶ *A contrario*, le transclasse rencontre également des difficultés lorsqu'il occupe une position dominante au sein de sa profession :

⁸² *Ibid.* p. 137

⁸³ *Ibid.* p. 140

⁸⁴ *Ibid.* p. 143

⁸⁵ *Ibid.* p. 144

⁸⁶ *Ibid.* p. 145

Il peut ainsi agir à contresens de ce qui est attendu de lui car il ne peut se conformer au modèle en vigueur en raison du rapport ambivalent qu'il entretient avec lui. Il vient du monde des dominés et il ne peut s'identifier sans réticence ni esprit critique à une position dominante.⁸⁷

Les difficultés d'adaptation du transclasse à son nouveau milieu et les efforts qu'il doit fournir afin de s'y insérer sans « bavures » et avec discrétion démontrent avec force l'entre-deux dans lequel il s'inscrit malgré lui. Le transclasse doit également se méfier de ceux qui composent ce nouveau milieu. Il n'est pas toujours le bienvenu, comme le souligne Chantal Jaquet, « Le transclasse s'efforce de briser la distance, l'héritier légitime de la maintenir, en écrasant de son mépris le bâtard qui a des prétentions au trône ou en se moquant des travers ridicules du parvenu. »⁸⁸ Dans le cas où on l'accepte, il y a le risque qu'il soit considéré comme l'exception, l'exemple et ainsi l'attraction dont il faut absolument vanter et exposer les mérites, malgré sa réussite :

Le transclasse reste un rescapé, une anomalie, voire un prodige ou une curiosité exotique que l'on exhibe parfois complaisamment dans les salons pour qu'il raconte son incroyables histoire avant de se lasser et de passer à autre chose. Il n'est pas vraiment de ce monde, tant son assise est instable, il n'y appartient pas de souche mais par raccroc. Pas de fauteuil permanent en somme, seulement une place à crédit.⁸⁹

On voit bien que malgré tous ses efforts, le transclasse ne fera jamais vraiment partie de son nouveau milieu, même s'il cherchait une reconnaissance quelconque, il ne pourra l'obtenir entièrement. De plus, de retour parmi les siens, dans son milieu d'origine, il sera à nouveau victime d'une distance de classe dans la mesure où il sera habité par des *habitus* issus de sa nouvelle classe que sa classe d'origine ne reconnaît pas. Le déclassement économique par le haut semble engendrer des changements d'ordre culturel et social chez l'individu. La philosophe fera ici référence à l'œuvre de Frantz Fanon, *Peau Noire, Masque blanc*⁹⁰, qui analyse les rapports qu'entretient l'Antillais avec son milieu d'origine, lorsqu'il revient dans son pays après un séjour en métropole. Ce que nous pouvons tirer de ces deux ouvrages, est l'importance qu'occupe la classe d'origine chez le transclasse ; elle est ce qui ne lui permet pas de s'intégrer dans son nouveau milieu et de faire sien tous ses codes, le plaçant ainsi dans un entre-deux perpétuel. Bien qu'elle ne le reconnaisse plus, la classe d'origine ne demeure pas moins l'élément permettant au transclasse sa mobilité sociale, parfois au prix de lourds sacrifices.

⁸⁷ *Ibid.* p. 147

⁸⁸ *Ibid.* p.150

⁸⁹ *Ibid.* p. 151

⁹⁰ Fanon. F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.

c) Sacrifice du milieu d'origine

En effet, le transclasse ne peut ignorer le sacrifice de son milieu d'origine, qui a travaillé dur pour permettre à ce dernier de réussir.

La conscience des sacrifices est aiguë et ne peut s'oublier car la dette est inscrite dans le corps de l'autre, dans ces mains usées d'ouvrières et d'ouvriers, dans ces corps fatigués de paysannes et de paysans, dans tous ces plis et rides du visage, où se lisent l'histoire du travail rude et de la misère. A moins d'être d'une mauvaise foi absolue, le transclasse ne peut ignorer le prix des choses et la peine qu'elle coutent.⁹¹

Le transclasse ne peut rester indifférent face à ce sacrifice, ce qui lui impose une certaine pression, et ne peut se permettre ainsi d'échouer dans sa quête d'ascension sociale. Il peut même se considérer lui-même comme un miraculé et ainsi avoir l'impression qu'il a injustement été privilégié, « alors que tant de ses condisciples tout aussi méritants ont été éliminés, victimes de la sélection sociale. »⁹² Mais l'affect le plus commun dans le parcours du transclasse et qui est directement lié à son milieu d'origine, est celui de la honte.

d) La honte sociale

Chantal Jaquet donne de la honte, la définition suivante :

D'une manière générale, la honte est un sentiment d'indignité qui naît de la réprobation d'une pensée, d'un acte ou d'un mode d'être considérés, à tort ou à raison, comme mauvais. Bien qu'elle puisse avoir de multiples sources, elle implique toujours la représentation d'un regard qui juge et qui juge, que ce regard soit extérieur ou qu'il soit intériorisé.⁹³

La honte est en effet l'affect qui colle à la peau du transclasse. Il ne peut s'empêcher de porter un jugement sur ce qu'il est et d'où il vient, car il imagine constamment qu'on le juge. Cet affect néfaste amènera le transclasse à cacher, parfois même à mentir sur sa propre histoire afin d'éviter les situations de malaise, qui l'amèneraient à avouer d'où il vient. Le seul moyen de pallier cet affect, est de « l'inverser », en passant de la honte à la fierté.

J' ai ici mis en exergue les caractéristiques qui, selon Chantal Jaquet, définissent le transclasse. Je m'appuierai sur ces dernières que je considère au sein de cette étude comme des outils pour analyser les films dans la seconde partie de ce mémoire. Je tenterai de comprendre comment le cinéma use de ces caractéristiques, qui, selon la philosophe définissent le

⁹¹ *Ibid.* p. 159

⁹² *Ibid.* p. 160

⁹³ *Ibid.* p. 167

transclasse. Mais avant, il nous est nécessaire d'émettre une critique des choix de la philosophe, afin de souligner les limites du concept de transclasse tel qu'elle le définit.

1.2 Critique du dispositif théorique de Chantal Jaquet : Le transclasse de Chantal Jaquet, une figure malgré tout privilégiée ?

En effet, plusieurs remarques sont à faire concernant la méthode et les choix de la philosophe. Remarques nécessaires, car elles viennent justifier le choix que j'ai fait de construire et conceptualiser la figure du transclasse-racisé.

Dès l'introduction, la philosophe critique les œuvres de Richard Wright et Edgar Wideman, auteurs noirs de « romans autobiographiques de transclasses », qu'elle compare aux œuvres d'Annie Ernaux, Didier Eribon et Richard Hoggart, qu'elle qualifie de « récits auto-socio-biographiques ». Elle fait l'éloge de cette catégorie en rappelant que selon elle, ces récits « visent à penser la vie ou le destin d'un individu en relation avec leur milieu comme une production du social et non comme l'avènement d'un moi coupé de toute détermination extérieure »⁹⁴. Elle fait même référence à *L'Écriture comme un couteau* d'Annie Ernaux pour soutenir son propos :

A la différence de l'autobiographie qui a tendance à imposer l'image réductrice d'un auteur qui parle de lui, le travail d'écriture auto-socio-biographique prend la forme d'un récit où il ne s'agit pas tant de retrouver le moi que de le perdre au sein d'une réalité plus large, d'une condition commune ou d'une souffrance sociale partagée.⁹⁵

Bien que l'on se réjouisse de la place de Richard Wright et de John Edgar Wideman dans l'analyse de Chantal Jaquet, on se demande pourquoi elle a choisi de faire appel à eux, alors qu'elle semble les dénigrer pour leur « tendance à imposer une image réductrice [d'eux-mêmes] ». En fait, ce choix permet à la philosophe d'opposer des trajectoires en fonction des affects ressentis par les transclasses : lorsque la philosophe nous présente les affects des personnages présents dans les œuvres citées plus haut, on remarque vite une distinction entre les affects qualifiés de « joyeux » par la philosophe et « les affects que Spinoza qualifie de tristes »⁹⁶. Pour Didier Eribon c'est en effet une puissante amitié qui va permettre d'« abolir la distance de classe et conduire à épouser des modèles étrangers »⁹⁷. Pour Julien Sorel, la non-reproduction passe par l'amour, « qui va nourrir ses ambitions en lui donnant cette intelligence

⁹⁴ Jaquet, C. *Les transclasses ...*, *op.cit.*, p.19

⁹⁵ Ernaux, A. (2003). *L'écriture comme un couteau*. Paris : Stock, p. 20. Cité dans *Ibid.* p. 19.

⁹⁶ *Ibid.* p.73. Faisant référence à Spinoza, B. (1988). *Ethique*, traduction Pautrat, Paris : Seuil.

⁹⁷ *Ibid.* p.66

historique et politique du monde »⁹⁸. Au contraire, chez Richard Wright, c'est la haine, la rage et la faim qui vont permettre la non-reproduction et pour Annie Ernaux, il s'agira de la honte. On remarque d'ailleurs que les affects joyeux sont ici portés par deux hommes blancs, et que les affects tristes sont, en plus d'être portés par une femme et un homme noir, directement liés à une condition sociale et raciale.

Enfin, la philosophe nous propose, en conclusion, une réflexion qui, sans la nommer, rejoint les principes des études intersectionnelles, et souligne, encore une fois, l'importance du cas par cas lorsque l'on traite de la figure du transclasse :

En dernière analyse, on pourrait se demander si certaines déterminations prédisposent davantage à la non-reproduction sociale, tandis que d'autres au contraire constituent de sérieux handicaps. Compte tenu de l'histoire actuelle des sociétés, on serait en effet enclin à penser que le coefficient d'adversité est moindre pour un homme que pour une femme. Pour un hétérosexuel que pour un homosexuel, un Blanc qu'un Noir, et imaginer sur cette base une échelle des probabilités plus ou moins grande de franchir les barrières sociales. Au sommet figurait l'homme blanc hétérosexuel et en bas la femme noire homosexuelle, par exemple.⁹⁹

Cette remarque de la philosophe démontre qu'à chaque fois qu'elle met en évidence la dimension raciale chez le transclasse, elle fait référence à des auteurs Noirs et Américains. De grandes figures de la littérature et de la sociologie françaises telles que Frantz Fanon, Aimé Césaire, Edouard Glissant, Abdelmalek Sayad et plus récemment Stéphane Beaud¹⁰⁰, auraient pu être des exemples pertinents pour la philosophe ; elle n'a néanmoins pas eu recours à ce corpus abordant la question raciale en France. Est-ce un moyen subtil de détourner le regard sur les problèmes raciaux en France, pour l'orienter vers des réalités sociales américaines, réalités où les lignes raciales sont clairement définies ? Comme nous l'avons vu en introduction, il est très difficile et compliqué de traiter des problèmes raciaux en France – compte tenu du passé colonial français – et d'en parler dans un contexte académique.

De façon générale, la philosophe ne semble pas prendre position sur ces questions au sein de ses travaux. En adoptant une telle position, Chantal Jaquet rend, malgré elle, le problème racial en France totalement invisible, car même lorsqu'elle fait référence à Fanon, pour faire référence à l'Antillais de retour au pays, que l'on pourrait assimiler au nouveau citoyen de retour dans sa campagne, elle ne souligne guère la ligne raciale qui transparaît d'une telle étude.

⁹⁸ *Ibid.* p.69

⁹⁹ *Ibid.* p. 224

¹⁰⁰ Beaud, S. (2014). « Les trois sœurs et le sociologue. Notes ethnographiques sur la mobilité sociale dans une fratrie d'enfants d'immigrés algériens », *Idées économiques et sociales*, vol. 175, no. 1, pp. 36-48.

Le chapitre suivant sera ainsi consacré au concept de « race » et à sa définition à travers les études sur l'intersectionnalité pour définir avec rigueur la figure que je choisis de mettre en relief dans ces travaux : le transclasse-racisé.

En me fondant sur les outils d'analyses précédemment soulignés, je pourrai ainsi observer la notion de honte sociale d'un point de vue racial, pour me demander si une personne « racisée » peut, elle aussi être victime d'un flottement identitaire. Peut-on vraiment cacher, mentir ou masquer son milieu d'origine ? Dans quelle mesure la dimension raciale a-t-elle un impact sur la notion de honte ?

Il en est de même de la notion d'entre-deux, comme le rappelle Chantal Jaquet, une personne racisée sera ainsi entre deux entre-deux : un entre-deux social, celui du milieu d'origine et celui du milieu d'arrivée, mais aussi un entre-deux racial, celui du monde des « blancs » et le sien. Les conséquences du passage d'une classe à une autre sont-elles similaires pour un transclasse et un transclasse-racisé ? Finalement, est-ce qu'un transclasse-racisé change réellement de milieu ? Enfin, à quel point la dimension raciale, peut-elle à elle seule, définir un milieu à part entière ?

Ces interrogations trouveront une partie de leurs réponses grâce aux analyses filmiques qui composent le deuxième chapitre de notre étude mais également au travers de ma création.

1.3 L'intersectionnalité et ses caractéristiques

Dans cette partie je vais tenter de définir une notion majeure dans l'élaboration du concept de transclasse-racisé, à savoir celui de l'intersectionnalité. Pour ce faire, après avoir défini ce qu'est l'intersectionnalité, je vais m'intéresser aux différentes caractéristiques de ce concept. Dans un premier temps, je m'intéresserai à la notion de « racisé », qui m'impose de faire un détour par le concept de racisé, notion dépendante de celle de « race » et, en toute logique de « racisme ». Je m'intéresserai dans un second temps à la réflexivité, un des concepts majeurs dont les études intersectionnelles soulignent l'importance - par ailleurs souvent mis en évidence et utilisé par ceux qui se définissent comme transclasse. Enfin, je terminerai cette partie par une critique de l'analyse de ce concept, et notamment la manière dont il est accueilli dans le milieu académique français.

1.3.1 Intersectionnalité :

Le terme de transclasse-racisé porte en lui une double spécificité. L'une liée à la race et l'autre à la classe sociale. Cette double spécificité m'a amené à m'intéresser à

l'intersectionnalité dans la mesure où mon objet d'étude se situe au cœur de ces problématiques. Cette notion sociologique, qui émerge suite à la rédaction d'un article¹⁰¹ par la juriste américaine, Kimberlé Crenshaw à la fin des années 1980 aux États-Unis, vise à décrire des situations de groupes de populations situés à l'intersection de plusieurs situations minoritaires et qui seraient par là même exclus des mouvements sociaux faute de représentation de leur identité¹⁰². Constatant les impasses auxquels se heurtent les femmes africaines-américaines lorsqu'elles sont victimes de discrimination, Kimberlé Crenshaw a conceptualisé cette idée issue directement du *Black Feminism* afin de spécifier avec justesse la double voire la triple discrimination dont sont victimes ces femmes à savoir une discrimination de genre, de sexe et de classe¹⁰³.

Assumant le caractère complexe et les divergences dans la définition même du concept d'« intersectionnalité », les sociologues Patricia Hill Collins et Sirma Bilge présentent une définition relativement générale de ce concept :

Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis of social division, be it race or gender or class, but by many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves¹⁰⁴.

La définition ci-dessus, sur laquelle s'accordent les deux sociologues, fait apparaître selon moi trois points importants : les situations que j'ai pu observer personnellement dans mes recherches, lors de mes terrains et au cours de ma production sont sous-tendues par plusieurs facteurs qui interagissent entre eux; pour observer et décrire une inégalité sociale, plusieurs axes et stratifications sociales doivent être pris en compte et c'est ici que la figure du transclasse-racisé prend tout son sens dans le cadre de l'intersectionnalité. En effet, d'après les auteurs, l'usage de ce concept fait apparaître six éventuelles « idées cadres » (« six core ideas »)¹⁰⁵ dans la réflexion dont l'un étant le « contexte social »¹⁰⁶; celui-ci est un élément crucial dans la compréhension de la figure que j'analyse dans la mesure où le contexte social

¹⁰¹ « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and violence against Women of Color » in *Stanford law Review*, 1991. Cité dans Patricia Hill Collins, Sirma Bilge (2016). *Intersectionality*, Polity Press, p.81.

¹⁰² Jaunait, A. et Chauvin, S. (2013). Intersectionnalité. Dans : Catherine Achin éd., *Dictionnaire. Genre et science politique : Concepts, objets, problèmes* (pp. 286-297). Paris : Presses de Sciences Po.

¹⁰³ Patricia Hill Collins, Sirma Bilge (2016). *Intersectionality*, Polity Press, p.81.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 3.

¹⁰⁵ *Ibid.* p.25. Les six idées « centres » sont les suivantes : « Social Inequality », « Power », « Relationality », « Social Context », « Complexity » et « Social Justice ».

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 28.

est appréhendé dans ce concept - et de façon particulière dans l'ouvrage de Patricia Hill Collins et Sirma Bilge - comme une donnée « figée » et statique et non comme un état « mouvant » comme peut le suggérer celui du transclasse ; mais si les milieux sont figés, il semble qu'ils ne sont pas « étanches » - puisqu'il y a des transclasses, figure sur laquelle ne s'attarde pas l'intersectionnalité – et que cette étanchéité, à terme, pourrait les transformer. Enfin, le dernier élément important de ce concept est qu'il est abordé comme étant un véritable « outil analytique » bien qu'il soit en lui-même un objet complexe¹⁰⁷.

Le point soulevé précédemment sur la nature du contexte étudié au sein de l'intersectionnalité est particulièrement important dans la mesure où il semble diverger avec celui que je prends en compte dans mes travaux. Je choisis en effet d'étudier la figure du transclasse, individu qui, comme je l'ai souligné avec la définition de Chantal Jaquet, effectue un mouvement en passant d'une classe à une autre ; dès lors je choisis de m'intéresser à la fois à ce mouvement, aux éléments qui l'ont permis mais aussi et surtout à ce qu'implique ce passage pour l'identité même du transclasse, angle qui n'apparaît pas dans les travaux des deux sociologues.

Comme je l'ai montré au début de cette sous-partie, la race est une notion majeure du concept que je cherche à mettre en évidence, un point commun avec les études intersectionnelles qui démontrent notamment comment fonctionne ensemble le sexisme, le racisme, toutes formes de xénophobie, d'homophobie et de capacitisme. Il semble essentiel de s'appuyer sur ces études et de considérer leur apport sur cette question.

1.3.2 Racisme, race et racisé : définitions

Parler de transclasse-racisé, c'est avant tout postuler l'existence de race. C'est à l'essayiste et militant associatif Pierre Tévanian¹⁰⁸ que j'ai choisi de faire appel pour justifier ce postulat.

En effet, pour répondre à ceux qui, majoritairement Blancs selon le philosophe, nient, ou font mine de nier, l'existence des races avec des propos tels que : « Je ne suis pas un Blanc, nous sommes tous des êtres humains, les races n'existent pas », « Il n'y a pas de différence entre Blancs et Noirs. » ou encore « Il n'y a pas de couleurs. Blanc et Noir c'est pareil. Il n'y a qu'une race : la race humaine. » Pierre Tévanian met, quant à lui, en évidence le concept de

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 29

¹⁰⁸ Également professeur agrégé en philosophie à Drancy (dans le département de la Seine-Saint-Denis en Ile de France), il s'investit depuis plus de dix ans dans de nombreux mouvements sociaux antiracistes et anti-sécuritaires.

dénégation qui « consiste à s’abriter derrière des vérités premières »¹⁰⁹, telles que citées précédemment.

Sur la question de l’existence de la race, le philosophe se prononce en distinguant la race en tant que réalité biologique et la race en tant que croyance collective :

Ce qui est faux est de nier toute existence à « la race », car si les races n’existent pas en tant que réalités biologiques, elles existent bel et bien en tant que croyance collective, et cette croyance se répercute dans la réalité sous la forme de paroles et d’actes – injures, discriminations – qui font qu’être Blanc et être Noir sont deux expériences très différentes. En d’autres termes, il est vrai que nous ne sommes des Noirs, des Arabes ou des Blancs – c’est-à-dire des êtres qui se réduisent à une couleur ou à une origine – que *dans le regard de l’autre* ; mais une fois cette évidence posée, le problème demeure dans la mesure où toute l’existence humaine est une existence sociale, une existence *avec les autres*, une existence tout entière produite par les relations que nous tissons avec les autres, donc *une existence conditionnée par le regard de l’autre*.¹¹⁰

Les races sont donc inexistantes du point de vue biologique, mais le racisme, qui se traduit sous diverses formes d’oppression, fait exister les races en tant que croyance collective. La race en tant que « croyance collective » est selon l’auteur le produit d’une expérience humaine essentielle, celle du vivre ensemble. L’individu ne peut effectivement se construire indépendamment des autres. Le fait social pris comme réalité d’existence (commune et impliquant de fait les imaginaires construits sur les uns et les autres) est un argument solide pour justifier l’existence de la race. Du point de vue de Pierre Tévanian, que je partage également, nier l’existence des races, « revient à nier l’oppression objective et subjective que subissent les discriminés, et donc à les rendre implicitement responsable de leur relégation sociale. »¹¹¹. De plus, quand bien même une personne ne rencontrerait aucune autre personne ouvertement raciste, elle aurait à lutter contre des représentations négatives qui circulent largement dans les médias, la rareté de représentants, au niveau local comme national, autres que masculin et blanc, un taux plus élevé de réponses négatives ou d’absence de retour dans des démarches quotidiennes de socialisation, notamment en ce qui concerne le logement et l’emploi.

Évoquer aujourd’hui les concepts de « race » et de « racisme » nous amène également à évoquer et à nous attarder sur celui de « racisé¹¹² » dont la définition s’articule autour de la même dynamique de pensée que la définition précédente. Je choisis de faire appel à la définition

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 87.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 79.

¹¹¹ *Ibid.* p. 112.

¹¹² « À l’origine utilisé par les universitaires et chercheurs en sciences sociales, le terme connaît ces dernières années un succès croissant dans les cercles militants antiracistes (surtout parisiens.) ». Chekkat. R. (2015). *Ce que le mot « racisé-e » exprime et ce qu’il masque*. [En ligne], <http://www.etatdexception.net/ce-que-le-mot-racise-e-exprime-et-ce-quil-masque/>. Consulté le 24 mai 2019.

émanant directement de *personne racisée* telle que la propose la militante féministe Alexandra Pierre :

Personne qui appartient, de manière réelle ou supposée, à un des groupes ayant subi un processus de racisation. La racisation est un processus politique, social et mental d'altérisation. Notons que, les « races » et les groupes dits « raciaux » ou « ethniques » sont souvent un mélange des genres : on les invoquera ou les supposera en parlant par exemple de Musulman-e ou de Juif, Juive (religion), de Noir-e (couleur de peau), d'Arabe (langue) ou d'Asiatique (continent).¹¹³

Ainsi, d'après la définition ci-dessus, le racisé serait donc un individu ayant subi une distinction au sens premier du terme ; il a selon l'auteure été « altérisé » et se distinguerait donc du groupe dominant (socialement et politiquement) par son apparence physique et/ou sa religion et/ou sa langue au sein de la société. Dans les présents travaux nous ferons référence à des personnes aux origines non-européennes et directement liées à l'histoire coloniale française et au processus d'exploitations que ce système a établi dans le pays d'origine de ces individus.

Évidemment, constater l'existence d'individus racisés et subissant un système d'oppression et de discrimination va directement à l'encontre de l'article premier de la Constitution du 4 octobre 1958 :

La France est une République indivisible, laïque, démocratique et sociale. Elle assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens sans distinction d'origine, de race ou de religion. Elle respecte toutes les croyances. Son organisation est décentralisée.
La loi favorise l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives, ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales.¹¹⁴

En effet, comme le rappelle Daniel Sabbagh, chercheur en Sciences Politiques, dans le film *Le plafond de verre – les défricheurs*¹¹⁵, en France, le fait de ne pas faire de distinction « d'origine, de race ou de religion » rend ainsi toute instauration d'un système de discrimination positive impossible favorisant donc les discriminations à l'égard des personnes racisées.

Toutefois, Rafik Chekkat¹¹⁶ lors d'une analyse sur le terme de « racisé », souligne les défauts et les limites de cette notion :

Si comme on vient de le voir les avantages à utiliser le terme de « racisé.es » sont nombreux et présentent quelques défauts majeurs. Le premier tient évidemment à l'origine même d'un terme qui ne provient ni du langage quotidien des immigré.es, « banlieusard.es », Afro-descendant.es, etc., ni même de la pratique militante, mais bien du lexique sociologique.¹¹⁷

¹¹³ Pierre. A. (2017). « Mots choisis pour réfléchir au racisme et à l'anti-racisme », in *Revue Droits et liberté*, Vol 35, numéro 2, automne 2016. [En ligne], http://liguedesdroits.ca/?p=4119#_ftn4 . Consulté le 22 mai 2019.

¹¹⁴ *Texte intégral de la Constitution du 4 octobre 1958 en vigueur*. [En ligne], <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/texte-integral-de-la-constitution-du-4-octobre-1958-en-vigueur> . Consulté le 27 mai 2019.

¹¹⁵ *Le plafond de verre – les défricheurs* (2004). Réalisatrice Yasmina Benguigui, France : Bandits

¹¹⁶ Membre du comité de rédaction de la revue *Contretemps* et auteur de *Race rebelle : Lutte dans les quartiers populaires des années 1980 à nos jours*.

¹¹⁷ Chekkat. R., *op. cit.*

En effet, en plus de remettre en question l'origine de ce terme, Rafik Chekkat, en faisant référence à Studs Terkel¹¹⁸ et à son allusion aux « chaussures trop petites » pour nommer la condition dans laquelle se situent les individus racisés, met en évidence un point que nous avons défini plus haut :

Être noir en Amérique, c'est comme être obligé de porter des chaussures trop petites. Certains s'adaptent. C'est toujours très inconfortable, mais il faut les porter parce que c'est les seules que nous avons. Ça ne veut pas dire qu'on aime ça. Certains en souffrent plus que d'autres. Certains arrivent à ne pas y penser, d'autres non. Quand je vois un Noir docile, un autre militant, je me dis qu'ils ont une chose en commun : des chaussures trop petites.¹¹⁹

Cette allusion insiste en effet sur la mise en valeur d'une différence entre les personnes racisées, ici en fonction des convictions politiques, mais Rafik Chekkat va plus loin en mettant en relief une certaine hétérogénéité du terme de racisé :

C'est bien cette hétérogénéité que masquent certains usages du terme « racisé.es » puisque le mot peut désigner tout à la fois des réfugié.es syrien.nes récemment arrivé.es en France, que des Maghrébin.es ou Antillais.es installé.es ici depuis des générations. Aussi bien un « sans-papier » comorien qu'un étudiant marocain issu d'un milieu bourgeois venu faire ses études en France.¹²⁰

En résumé, Rafik Chekkat nous invite à penser la notion de « racisé » d'un point de vue intersectionnel, car, même si tous les racisés sont victimes du même processus de racialisation, « le racisme se manifeste différemment » selon des données liées à la classes et au genre.

C'est ici que les outils d'analyse intersectionnels prennent leur importance, et nous permettent de mettre en avant la figure du transclasse-racisé au cinéma. En effet, pour faire allusion une fois de plus aux chaussures trop petites, « si tout.es les « racisé.es » portent bel et bien des chaussures trop petites, certain.es doivent composer avec des chaussures légèrement inconfortables et d'autres avec des souliers bien plus douloureux. »¹²¹

Intéressons-nous maintenant à la notion de réflexivité, notion indispensable lorsqu'on élabore un concept qui s'applique au cas par cas. Tout d'abord, je rappellerai que je m'inscris, au sein de ces travaux, dans un processus réflexif puisque j'interroge les relations existantes entre mon objet d'étude et ma trajectoire personnelle :

La réflexivité désigne, par dérivation du latin *reflectere*, le caractère de ce qui est réflexif, c'est-à-dire de ce qui est relatif à la réflexion, de ce qui est propre au retour de la pensée sur elle-même.

¹¹⁸ Grande figure de la gauche radicale américaine. Journaliste de radio et auteur de nombreux ouvrages d'histoire orale.

¹¹⁹ Terskel. S. (2010) *Race, Histoire Orale d'une obsession américaine*, Editions Amsterdam, p. 28. Cité dans Chekkat. R, *op. cit.*

¹²⁰ Chekkat. R, *op. cit.*

¹²¹ *Ibid.*

Le Trésor de la langue française définit de cette façon la réflexivité comme une « réflexion se prenant elle-même pour objet ; la propriété consistant à pouvoir réfléchir sur soi-même ». ¹²²

Ce concept encourage donc le chercheur à réfléchir sur son objet d'étude en fonction de son parcours, sa trajectoire. L'auteur de cette définition nous rappelle que cette « notion possède un vaste domaine d'application, puisqu'elle dépasse la question de la connaissance pour intervenir dans les discours et les pratiques »¹²³. Ce concept peut donc être mis au service à la fois de la production du savoir scientifique mais aussi de la production artistique, ce que j'ai tenté d'entreprendre simultanément dans ces travaux.

Les propos du sociologue et historien Paul Pasquali sur les besoins et les raisons du chercheur de s'appuyer sur des expériences personnelles, voire une autobiographie, permettent de justifier une telle démarche :

Cette interrogation constante du sociologue sur son objet et son rapport à l'objet permet d'éviter l'effacement complet du narrateur et les postures de surplomb. Mais elle n'a rien d'un monologue narcissique ou d'une création purement littéraire. Elle vise seulement à clarifier *qui* parle, *comment* l'enquête a été menée - pour que les lecteurs puissent suivre les différentes étapes de son raisonnement et juger « sur pièces » de ses résultats -, etc., incidemment, *pourquoi* l'auteur y a consacré une bonne part de son temps et de son énergie.¹²⁴

Les propos de Paul Pasquali ci-dessus mettent bien en relief l'importance du parcours du chercheur – ici le sociologue – et la relation qu'il entretient avec son objet de recherche. La personne même du chercheur est ici valorisée dans la mesure où elle influence les résultats de la recherche en limitant la distance et une forme de détachement entre le chercheur et l'objet d'étude. Par ailleurs, « se dire » dans ses recherches semble être pour le sociologue une façon de leur obtenir le crédit nécessaire. Cette implication personnelle, voire cette identification du chercheur à son objet d'étude est un des éléments que Kimberly Crenshaw met en avant à travers son identification assumée de « féministe noire » et met ainsi en valeur l'importance de « l'expérience » et le savoir issu de cette expérience dans la recherche :

Second, Crenshaw places herself within her narrative where she self-identifies as a “black feminist.” Via this move, Crenshaw signals a particular epistemological stance for scholars, especially scholars of color, who engage in black feminism, race/class/gender studies and/or intersectional knowledge projects. Experience and embodied knowledge are valorized, as is the theme of responsibility and accountability that accompanies such knowledge.¹²⁵

¹²² Denis Saint-Amand, « Réflexivité », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/163-reflexivite>. Consultée le 29 mai 2019.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Pasquali, P. (2018). « Déplacements ou déracinement ? Du « bourgeois » hoggartien aux migrants de classe contemporains ». Dans *La fabrique des transclasses*, op. cit, p. 99. Paris : Presse universitaire de France.

¹²⁵ Patricia Hill Collins, Sirma Bilge (2016). *Intersectionality*, op.cit p.82.

S'impliquer dans les études intersectionnelles en Amérique du Nord en revendiquant le lien de proximité qui lie le chercheur à son objet n'est en rien un obstacle dans le processus de réflexion et apporte même une plus-value voire un poids aux résultats obtenus. Cette posture du chercheur semble en totale opposition avec celle qu'adoptent les chercheurs français.

J'ai ici défini le concept de transclasse selon Chantal Jaquet, et mis en évidence les caractéristiques de ce concept, en y soulignant les limites que suppose « l'exclusion » de la question raciale dans la réflexion entourant un tel concept.

Cette réflexion ne peut en effet faire l'économie de la dimension raciale dans la mesure où elle constitue un des facteurs influant avec force sur la destinée même du transclasse et les rapports sociaux et économiques qu'il entretient. La figure du transclasse dépeinte par la philosophe ne semble pas être confrontée à toutes les réalités sociales existantes au sein de la société ; autrement dit, le transclasse que décrit Chantal Jaquet ne semble pas être une figure complètement définie.

Les outils intersectionnels et réflexifs, associés à la notion de transclasse-racisé, me serviront de fil conducteur pour mes analyses de film et me permettront de réfléchir sur la relation qu'entretient le réalisateur avec son film et la relation que j'entretiens avec mon propre objet d'étude.

Enfin, je postule qu'au même titre qu'il est indispensable de « se dire » dans sa recherche, il est indispensable de « se dire » également dans ses œuvres artistiques. Nous verrons si la mise en évidence de la figure du transclasse-racisé dans le cinéma nous permet d'en apprendre davantage sur le parcours des auteurs de films. Je porterai une attention très particulière sur la représentation du corps du transclasse dans le cinéma pour ainsi voir ce que le cinéma m'apprend sur la question du corps. Enfin, j'observerai à quel point mon parcours a une influence dans mon processus créatif.

Chapitre II

Les cinéastes transclasse-racisés et les figures de transclasse dans leurs films

2.1 Corpus d'étude et justifications

Le corpus de films sélectionnés pour cette étude se compose des films suivants : *Le Thé au harem d'Archimède* (1983), *Miss Mona* (1986) réalisés par Mehdi Charef, *L'Esquive* (2004) et *La Graine et le Mulet* (2007) réalisés par Abdelatif Kechiche, *La crème du crème* réalisé par Kim Chapiron en 2014 et enfin *Fatima* réalisé par Philippe Faucon en 2015. Je mettrai en relief la figure du transclasse-racisé telle qu'elle apparaît dans ces œuvres cinématographiques en portant une attention particulière à l'appartenance sociale et raciale des réalisateurs. Enfin, je tenterai d'orienter nos analyses en considérant la question du corps comme fil conducteur de celles-ci, car la figure du transclasse-racisé dans le cinéma est incarnée par des corps, mis en scène, qui, selon les rôles et postures qu'ils interprètent, véhiculent des messages, parfois politiques, qui font directement référence au parcours des réalisateurs, certes, mais aussi à l'imaginaire et aux fantasmes que peuvent avoir des réalisateurs sur cette figure.

J'ai fait le choix d'analyser les films de ce corpus selon un ordre chronologique ; ce choix s'explique par l'importance du contexte socio-historique dans la question de la mobilité sociale en France pour des individus racisés. En effet, la présence de Français racisés en France est intimement liée à l'histoire décoloniale et aux différentes vagues d'immigration vers la France. Le statut de ces premiers immigrés, venus initialement pour des raisons économiques, n'était pas considéré comme permanent en France aussi bien aux yeux de la société que de l'État lui-même.

Le tournant de cette présence en France a été celui de l'autorisation du regroupement familial accordé par le gouvernement français au début des années 1970 à ces immigrés – des hommes majoritairement – afin de faire venir leur femme et leurs enfants. Une seconde génération naît ainsi en France, celle des enfants d'immigrés et donne corps à la figure du transclasse-racisé à travers leur mobilité sociale entreprise au fil des années. Le contexte social et politique post-migratoire français n'était en rien favorable à la mobilité sociale de ces générations d'où la quasi-inexistence du transclasse-racisé aussi bien dans la société que dans le cinéma.

L'analyse des films, réalisés par ordre chronologique du plus anciens au plus récents, est par conséquent pertinente : le terrain cinématographique est en soi une source historique et sociale essentielle sur la question du transclasse-racisé. Cette figure, nous le verrons à travers les analyses, se dessine progressivement au fil des années et des films réalisés.

2.2 Analyses filmiques

2.2.1 *Le Thé au harem d'Archimède*, Mehdi Charef, 1985

Mehdi Charef, un exemple d'ascension sociale par les arts

Né en Algérie en 1952, Mehdi Charef arrive en France à l'âge de dix ans. Son arrivée en France est très difficile. En effet il vit une grande partie de son enfance et de son adolescence dans les bidonvilles de Nanterre pour finalement s'installer avec sa famille dans les cités de transit de la région parisienne. Le passage du bidonville au HLM est considéré dans la marge comme une forme d'ascension sociale. Alors que son père est terrassier, Mehdi travaille à l'usine de 1970 à 1983 comme affûteur. Encore une fois, nous avons affaire à une nouvelle preuve d'ascension sociale. Il est toutefois important de nuancer ce dernier point ; Mehdi Charef ne semble pas voir cela comme une réelle ascension sociale et affirme par ailleurs qu'il savait dès le plus jeune âge qu'il allait remplacer son père à l'usine, de même que ses amis immigrés aussi, comme le suggère cette citation issue de son dernier roman, autobiographique : « On sera du bétail comme nos pères mais avec un cartable sur le dos. Nous dépasserons nos aînés qui étaient des analphabètes, des mulets, nous saurons lire une feuille de service, déchiffrer un plan de travail : quel gain de temps »¹²⁶. En travaillant à l'usine comme son père mais en étant allé à l'école en France, Mehdi Charef a en effet amélioré sa condition sociale et a enrichi par ailleurs son patrimoine symbolique et « intellectuel » en appartenant à une classe d'ouvriers sans doute plus qualifiés. Sa véritable ascension sociale a toutefois été le passage d'ouvrier à écrivain-cinéaste.

Passionné de littérature, Mehdi Charef publie son premier roman intitulé *Le thé au harem d'Archi Ahmed* en 1983. Il s'agit de sa carte de sortie de l'usine qui lui permet d'être considéré comme le père de la « littérature beur » en France. Mehdi Charef n'hésite pas à qualifier la littérature et l'école plus largement comme moyen « d'intégration » mais aussi

¹²⁶ Charef, M. (2019). *Rue des Pâquerettes*. Paris : Edition Hors d'Atteinte.

comme ouverture vers l'extérieur qu'il lui semblait nécessaire et ce, dès son plus jeune âge¹²⁷. Enfin, ce qui lui permet de s'inscrire comme cinéaste, c'est la rencontre avec Costa-Gavras, qui, touché par la lecture du roman de Mehdi, l'encourage à réaliser lui-même la version cinématographique de celui-ci, qu'il intitule *Le Thé au harem d'Archimède*. Le parcours de Mehdi Charef est l'un des exemples par excellence de mobilité sociale. De l'Algérie au bidonville français, du bidonville à la cité, de la cité à l'usine, de l'usine à la littérature, et de la littérature au cinéma, Mehdi Charef fait l'expérience d'une ascension sociale significative. Aucune école de cinéma ou université dans sa trajectoire, seul son parcours lui a procuré les ressources pour évoluer socialement et artistiquement. Parcours qui se présente pour lui comme sa source d'inspiration principale.

Le parcours de Mehdi Charef est dessiné à travers ses films. D'abord il s'intéresse aux marges de la société française. En effet, ses personnages sont aux prises avec les difficultés que peuvent poser les tentatives de mobilité sociale en France et surtout depuis la marge, en particulier pour les immigrés sans papiers. Dans les deux films que nous allons analyser la mobilité existe bel et bien, sous la forme de tentative contrecarrée.

Le Thé au harem d'Archimède donne à voir la vie de la banlieue parisienne, dans une cité, dans un contexte bien particulier en France pour l'immigration, celui des années 1980. Rappelons également qu'il s'agit de l'adaptation du premier roman de Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, paru en 1983.

Une ascension sociale semée d'embûches

Le personnage qui nous intéresse ici est celui de Madjid, interprété par Kader Boukhanef, un jeune homme d'origine algérienne aîné d'une famille monoparentale nombreuse (mère seule avec cinq enfants) dont il devrait avoir la charge avec sa mère mais qui, compte tenu du contexte social et économique de la société française de l'époque, ne peut y parvenir.

Tout au long du film nous suivons Madjid et sa bande de copains dans leur quête de bonheur mais surtout d'argent. En effet on trouvera Madjid et son ami Pat, interprété par Rémi Martin, s'adonner à de petites magouilles en tout genre, comme par exemple vider les vestiaires du club de tennis, « sport de bourge », voler des portefeuilles, passer à tabac de riches homosexuels en se faisant passer pour de faux prostitués ou encore collaborer avec une prostituée alcoolique,

¹²⁷ Voir l'interview de Mehdi Charef au sujet de son dernier roman autobiographique sur la chaîne publique française France 24 en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=gcm5loOUnvU>

Solange, interprétée par Nicole Hiss, en lui trouvant des clients afin de prendre une cote sur les bénéfiques de cette dernière.

Plus qu'une quête d'argent, ce sont bien des tentatives d'ascension sociale qu'entreprennent les personnages de ce film et en particulier Madjid. Sous la pression de sa mère, Malika, interprétée par Saida Bekkouche, femme de ménage, contrainte d'assumer seule la charge entière de sa famille, Madjid tente à plusieurs reprises de trouver un emploi afin d'aider sa mère à subvenir aux besoins de la famille.

Sa volonté de sortir de son environnement social pauvre est donnée à voir dès le début du film lorsque Madjid quitte sa cité pour se rendre à Paris.

Ce mouvement, de la périphérie vers la grande ville via le métro, est déjà semé d'embûches pour ce personnage dont l'origine sociale et « ethnique » incarne un frein voire un obstacle dans cette ascension et un motif de rejet pour la société de l'époque. La scène du vol dans le métro le montre avec force lorsque l'homme, dont le portefeuille a été volé, se tourne immédiatement vers Madjid car « maghrébin » et le violente avec le concours d'un autre passager. L'ami de Madjid, Pat, bien qu'aussi impliqué dans le vol et en possession du portefeuille, est d'office écarté d'un tel acte car « blanc » et donc inoffensif aux yeux de la société de l'époque. Dans cette scène Madjid incarne un corps coupable, et ce, par le simple fait de ses origines ethniques. Corps coupable, mais également invisible, aux yeux des autres passagers, qui observent la scène, insensibles à l'injustice dont Madjid est victime. Nous verrons que le corps invisible que Madjid incarne ici est aussi incarné par d'autres personnages tout au long de ce film.

L'origine raciale de Madjid est un réel obstacle à son ascension sociale et le rejet du personnage par la société est clairement donné à voir dans ce film. Ce rejet manifeste dans son quotidien le plus banal – confrontation avec un voisin raciste qui le menace avec son berger allemand – mais également lorsque Madjid fait un pas pour se sortir de la précarité, comme le montre son rendez-vous à l'ANPE qui se solde par un échec. Madjid ne peut en effet prétendre à intégrer le stage de mécanique proposé car il est réservé à ceux qui détiennent la nationalité française. Ce refus pour Madjid d'acquérir cette nationalité semble installer une tension entre les deux personnages. Madjid poursuit ses efforts et demande à être intégré au stage de moniteur d'auto-école (qui ne nécessite apparemment pas la nationalité française) mais l'agent le lui refuse prétextant une vue insuffisante du candidat. On peut voir dès les plans suivants que ce refus est injustifié dans la mesure où l'agent accueille à bras ouverts un candidat pour ce stage dont la vue est plus que mauvaise mais contrairement à Madjid, le candidat est français.

Cette scène démontre qu'au-delà de la société, c'est l'État lui-même qui ne permet pas l'ascension sociale de Madjid en présumant et actant son rejet. Il incarne ici un corps non désiré,

exclu mais également politisé car il se marginalise en refusant la nationalité française. Contrairement à la scène précédente, le corps de Madjid est désiré par un homme blanc (travail sexuel) lorsqu'il fait semblant de se prostituer. Ici Madjid incarne le corps maghrébin sexuellement objectivé, un corps exotique et fantasmé, fruit de l'imaginaire colonial.

Un autre élément peut être précisé au sujet des obstacles de ce déclassement social ; il s'agit du poids du milieu dont est issu Madjid et qui est incarné ici par sa mère. Cette dernière, faisant l'expérience pleine et douloureuse de sa condition sociale d'immigrée en France, demeure inconditionnellement attachée à sa culture et à son histoire comme le montre la scène où la musique de danse de cabaret diffusée à la TV se transforme, aux oreilles de cette mère, en musique traditionnelle maghrébine ou encore lorsqu'elle reproche à son fils Madjid de s'amouracher d'une jeune femme française.

La scène la plus importante selon nous est celle où Madjid annonce à sa mère – et ce, dès les premières minutes du film – qu'il a trouvé du travail mais « [qu']il faut être français pour cela ». Ne comprenant pas qu'il suggérait par-là que c'est sa nationalité qu'il lui fait défaut pour trouver un emploi et non sa « fainéantise », sa mère entre dans un excès de colère car l'identité de son fils et plus largement de sa famille serait ébranlée. Cette scène nous fait comprendre que Madjid se situe dans un étau : il est « prisonnier » de son milieu social d'origine par deux dynamiques, celle de la société qui le rejette pour son identité et celle de sa sphère familiale qui prétend le protéger du danger « roumi »¹²⁸.

Des corps prisonniers par la société et ses codes

Bien que central dans notre étude sur la figure du transclasse-racisé, Madjid n'est pas le seul personnage du film à aspirer à des conditions sociales meilleures. Son meilleur ami, Pat, chanceux mais très peu entreprenant, s'inscrit aussi dans cette dynamique d'ascension sociale. Le travail ne semble par ailleurs pas être une préoccupation importante pour lui car, embauché avec Madjid dans une usine il abandonne son poste dès la première difficulté rencontrée, suivi de près par son ami Madjid qui, par solidarité, démissionne à son tour. Notons que cette fameuse solidarité est également l'un des principaux freins à la mobilité sociale de Madjid, car celui-ci est plein de bonne volonté et est prêt à faire les sacrifices nécessaires à la conquête de cette dernière, mais il traîne ce poids, la solidarité envers son compagnon, son ami, son frère, qui ne cesse de le tirer vers le bas.

¹²⁸ Traduction : Français.

En ce qui concerne cette solidarité, nous pouvons faire référence à Chantal Jaquet qui fait appelle à Bourdieu pour traiter de la question des habitus de classes. En effet, cette solidarité semble être un principe de base chez nos deux personnages, et elle nous est présentée comme une valeur digne d'un grand respect, comme si elle faisait partie des caractéristiques des classes sociales les plus basses, ou du moins peu présente voir quasi inexistante dans les plus hautes sphères sociales.

Enfin cette solidarité est l'un des thèmes centraux de ce film. L'un des meilleurs exemples est celui de la mère de Madjid, qui, en plus d'assumer avec difficultés ses cinq enfants, s'occupe du jeune fils de Josette, mère monoparentale au chômage interprétée par Laure Duthilleul, et l'aide en lui donnant de la nourriture et va jusqu'à la sauver du suicide.

Malika personne clé, qui non contente d'assumer la charge d'une famille dont elle est le pivot – le père traumatisé n'est qu'un zombi, le fils Madjid s'apprête à mal tourner -, est comme l'âme de la cité. Assurant la garde d'un enfant, elle s'efforce de nourrir sa mère, lorsqu'un couple voisin se bat, elle intervient immédiatement et, seule, empêche un suicide quand les badauds du nouvel an sont comme au spectacle, irresponsables. Malika, figure maternelle porte en elle des valeurs que le monde occidental, et sans doute pas seulement dans ses banlieues, paraît avoir oubliées.¹²⁹

La mère incarne tout au long du film un corps plein de courage, qui se tue à la tâche, comme nous le montre la scène où elle fait le ménage, prend soin du foyer, ainsi que de son voisinage. De plus elle incarne également un corps très pieux religieusement. On la verra plusieurs fois en train de faire la prière, une soumission nécessaire et vitale sans doute (pour le personnage), qui l'aide à accepter sa réalité et à lui donner du courage. La mère de Madjid incarne un corps particulier, bien différent voire opposé aux corps de la majorité des personnages du film. On le voit notamment lors de la scène où Josette s'apprête à se suicider ; Malika essaie seule et sans l'aide de personne, de la dissuader de commettre un tel acte pendant que le voisinage, totalement insouciant, célèbre la nouvelle année, ou encore le propriétaire qui s'impatiente de voir Josette se suicider prétextant qu'elle n'a pas payé son loyer depuis trois mois. Les personnages de ce film sont bien à l'image de ce qui est décrit ici : « des liens individuels mais sur un fond d'anonymat et d'absence de règles de vie collectives. Les relations nouées entre les personnages excluent toujours une majorité passive »¹³⁰.

Enfin, Malika incarne également un corps généreux, qui accueille les Français ainsi que tous leurs problèmes dans son foyer. On la verra accueillir le fils de Josette tous les matins et

¹²⁹ Moinereau. L. (1994). « Paysages de cinéma : les figures emblématiques d'une banlieue imaginaire ». Dans *Cahiers de la cinémathèque*. N°59/60. p. 127. Institut Jean Vigo : Presses du Languedoc.

¹³⁰ *Ibid.* p. 44.

lui donner un petit déjeuner, ou encore se faire l'arbitre de violence conjugale entre les voisins de palier. Un accueil loin d'être réciproque du côté français.

Une misère sociale malgré tout motrice d'ascension

Le milieu social, extrêmement précaire, de ces personnages apparaît dans ce film comme un lieu de « rétention » n'offrant aucune porte de sortie. On peut ici faire référence à Anita, personnage féminin de la bande d'ami de Majid interprétée par Sandrine Dumas, qui vit seule dans une des caves des HLM, en marge de la marge, vivant dans une petite pièce avec pour seul meuble un matelas, rappelant une cellule de prison.

Le personnage de Balou, interprété par Charly Chemouny, peut illustrer cet effet de cloisonnement et cette volonté d'évasion ; incapable d'écrire sous la dictée du professeur et humilié face à tous ses camarades de classe, Balou quitte sa classe, le système scolaire et son lieu de vie. Lorsque l'on retrouve Balou, on le voit dans la cité, au volant d'une voiture de luxe, accompagné d'une prostituée assise sur la banquette arrière. Balou allume un cigare avec un billet de cent franc et commence à distribuer de l'argent à son ancienne bande de copains, encore dans la précarité. On comprend qu'après avoir quitté l'école, alors qu'il ne savait pas lire, Balou a entrepris une carrière de proxénète qui a porté ses fruits et lui a permis de sortir de la pauvreté.

Le personnage du metteur en scène est également un bon exemple pouvant illustrer cette idée de cité comme système d'enfermement. Il travaille à l'usine et met en scène en parallèle une pièce de théâtre qui dénonce les violences policières. On voit ce personnage que très peu dans le film, car il est constamment occupé en dehors de la cité. De plus, on comprend vite que, malgré son travail à l'usine, ce personnage a pour ambition d'entreprendre son ascension sociale par le biais des arts, à savoir le théâtre, un pari un peu fou certes, mais qui permet à ce personnage d'appréhender la vie du bon côté.

Le personnage de Balou et du metteur en scène sont donc les deux exemples qui nous montrent que le milieu est un frein à la mobilité sociale, et que la première étape est donc d'en sortir, autrement dit, de quitter la « cité », de manière définitive, pour Balou, ou d'y passer le moins de temps possible dans le cas du metteur en scène. Néanmoins, ces deux personnages ne sont toutefois pas à placer au même niveau : le metteur en scène reste finalement dans la cité et tente de soulager les difficultés de la vie par sa passion, le théâtre. Balou quant à lui quitte définitivement la cité et n'y revient que pour montrer sa réussite. On pourrait penser que c'est le sentiment de revanche qui l'incite à revenir comme s'il voulait montrer sa puissance et sa domination, acquise par l'exploitation d'autrui, ici la prostitution.

Enfin, un autre exemple d'espoir d'accéder à la mobilité sociale présent dans ce film est incarné par les petits frères et sœurs de Madjid. En effet, à chaque fois qu'ils apparaissent à l'écran, ils étudient, les filles bien plus assidument que les garçons¹³¹. La fratrie de Madjid est en effet témoin de sa condition sociale, et chaque membre de la fratrie montrent qu'ils et elles ont l'ambition de réussir là où Madjid a échoué, à savoir l'école.

En plus de cette solidarité de classe présente dans le film, on voit que Madjid veille à ce que la mobilité sociale soit possible pour tous les membres de la cité et de sa famille. Il en fait même une mission en balayant de la cité tout ce qui est nuisible à la mobilité sociale de ses habitants. On le verra passer à tabac un dealer et lui intimer de ne plus mettre les pieds dans la cité, afin de sauver son ami toxicomane. Ce dernier ponctue les premières scènes du film dans la cave et les escaliers du HLM et n'est qu'un corps inerte, délaissé, rongé par la drogue et la dureté de la vie. La présence de ce corps peut symboliser un rappel pour le jeune Madjid de sa propre condition mais également la marginalisation des populations immigrées et de leur descendance. De même lorsqu'en entrant dans sa chambre et constatant que sa jeune sœur étudie sous le tapage des voisins de l'étage, il se décide à les faire taire en tapant le plafond avec un balai. Madjid incarne donc un corps protecteur qui prends soin du bien-être de sa famille ainsi que de son entourage. Son corps fait barrière aux injustices faites à son entourage au point d'être, au fil de cette histoire, un corps sacrifié. En effet, tout au long du film, on voit Madjid s'affaiblir face au poids de ses échecs. Il sombre petit à petit dans l'alcool, et à la fin du film, alors que ses compagnons s'enfuient de la plage, Madjid demeure assis le regard vide et attend que les policiers l'embarquent. Il incarne ici un corps totalement inerte, à bout de souffle, que l'on peut comparer à celle de son père, silencieux, impassible et meurtri par les expériences négatives qu'il vit. Il « baisse totalement sa garde » et se laisse vaincre par le poids de la société, pour finir en prison, et ainsi vivre un déclassement social vers le bas malgré tous ses efforts d'ascension.

2.2.2 *Miss Mona*, Mehdi Charef, 1986.

Second film de Mehdi Charef réalisé en 1987, *Miss Mona* se situe dans la même dynamique que *Le Thé au Harem d'Archimède* en donnant à voir les réalités sociales crues de la société

¹³¹ Voir les travaux du sociologue Stéphane Beaud sur la mobilité sociale des enfants issus de l'immigration maghrébine en France.

Beaud, S. (2014). « Les trois sœurs et le sociologue. Notes ethnographiques sur la mobilité sociale dans une fratrie d'enfants d'immigrés algériens », *Idées économiques et sociales*, vol. 175, no. 1, pp. 36-48.

française des années 1980. Bien plus que le simple portrait de deux individus que tout oppose au premier abord, *Miss Mona* dépeint l'univers de la marge, des parias de la société.

C'est dans ce contexte de rejet et d'inexistence que les deux acteurs principaux du film, Mona incarné par Jean Carmet et Samir incarné par Ben Smaïl, se retrouvent et font face à toutes les difficultés que la vie leur impose.

Afin de corriger cette erreur de la nature et de transformer son corps selon ses désirs d'identification au corps féminin, Mona, une femme trans quinquagénaire dont les recettes de ces activités ne suffisent plus, passe un marché avec Samir, un immigré maghrébin clandestin qu'il a surpris en train de fouiller les poubelles ; grâce au réseau de connaissances de Mona, Samir gagnera de l'argent en se prostituant — afin de permettre à Mona de recouvrer sa véritable identité à travers une opération chirurgicale et, pour Samir, d'obtenir les faux papiers qui lui permettraient d'exister socialement et de construire la vie qu'il n'a pas eue dans son pays d'origine. La prostitution se présente pour ce dernier comme un moyen – douloureux – d'ascension sociale.

Ce personnage nous intéresse tout particulièrement car, originaire du Maghreb et par conséquent individu « racisé » en France et cherchant à améliorer sa condition sociale, il présente en tout point les caractéristiques du transclasse-racisé dans la mesure où il aspire à l'être. On ne peut pas dire qu'il y soit parvenu, par manque d'information sur sa condition dans son pays d'origine. Il est par ailleurs intéressant de voir que le film *Miss Mona*, en plus de donner à voir les tentatives de passage d'une classe sociale à une autre, donne à voir le passage de Samir d'une catégorie sexuelle à une autre. Ce « saut » est ressenti de façon extrêmement douloureuse pour le personnage ; on peut voir Samir juste après son premier acte sexuel avec un homme vomir de dégoût dans les toilettes d'un restaurant, soutenu par Mona. Au-delà de ce rejet « physique », Samir a des difficultés à se départir du poids moral que représente pour lui le fait de se prostituer pour des hommes. Accompagné par l'appel à la prière musulman (*al-Adhan*), Samir tente d'entrer dans la mosquée afin de prier mais est retenu par les remords et la culpabilité de mener la vie qu'il mène désormais.

Samir : un corps « objet »

La représentation des corps dans ce film est particulièrement intéressante et lourde de significations. En donnant à voir l'histoire de Mona et de Samir, Mehdi Charef met avant tout en scène des corps qui suggèrent des représentations socio-historiques pertinentes dans le cadre de notre étude du transclasse. En se prostituant et donc en « offrant » son propre corps, Samir devient au fur et à mesure du film un véritable objet sexuel. Si on se penche sur la rencontre

entre Mona et Samir, la dimension financière n'est pas à exclure, car Samir, accepte de suivre Mona, qui l'appâte avec un billet. A plusieurs reprises on constate également que Samir, par son physique et son faciès « maghrébin », attise les convoitises et réveille de véritables fantasmes auprès des hommes qui s'offrent ses services. C'est d'ailleurs ce qui attire Mona vers Samir lors de leur première rencontre : un corps « jeune avec de belles épaules ». Il en est de même lorsque Mona vante les qualités de Samir, « trente ans, robuste et basané », afin de convaincre les clients potentiels. La période coloniale en Afrique du nord a lourdement contribué à construire de nombreux stéréotypes sur les populations autochtones et également des mythes et des fantasmes liés aux croyances locales, aux habitus mais également liés au corps (aussi bien féminin que masculin). Construit sur l'exclusion de l'Autre, le système colonial – comme système politique et social englobant un territoire annexe – mettait à distance les individus les uns des autres. Par ailleurs, en plus du système ségrégationniste qui pouvait exister et donc séparer les individus, les populations autochtones se mettaient elles-mêmes à distance pour protéger leur identité et ce, en protégeant leur propre corps et notamment celui des femmes qu'ils considéraient sacrés. Les différentes productions artistiques (peintures orientalistes par exemple), expéditions scientifiques et également expositions coloniales ont d'une certaine manière cristallisé ces fantasmes et contribué à leur transmission à travers les générations. Samir est ainsi l'héritier de toute cette histoire et incarne un fantasme colonial auprès des hommes français qui le côtoient.

Notons toutefois qu'il s'agit là de tentatives de déclassement par le haut à partir de l'extrême marge de la société d'où la dureté des situations que Mehdi Charef nous donne à voir. Ce déclassement se voit dans un premier temps dans le changement de lieux de vie : Samir passe des foyers pour travailleurs immigrés à la roulotte de fortune mais plus intime de Mona en périphérie de la ville.

L'évolution du traitement cinématographique du personnage de Samir est particulièrement intéressante car il donne des indices sur la manière dont Mehdi Charef dépeint cette figure ; Samir, par sa condition précaire car clandestin en France, est présenté comme un véritable objet. Objet cinématographique et medium expérimental pour le cinéaste, objet sexuel exploité par Mona, Samir se présente comme une figure relativement passive dans la première partie du film. Cette « objectivation » du personnage passe par le silence de Samir qui ne prend la parole qu'à la 27^{ème} minute du film pour demander à Mona si « elle est malade ». Cette question qui survient quand le tatoueur a parlé à Mona d'opération, transforme la relation des deux personnages en les liant de façon plus intime. Dès lors, les deux personnages dépassent le marché « gagnant-gagnant » initial et font preuve d'une réelle solidarité. Samir passe ainsi de

l'objet utile à l'ami voir à l'amant tant rêvé par Mona ; cette dernière reçoit avec beaucoup d'émotions le premier bouquet que Samir lui offre. Le corps de Samir adopte donc tout un panel de rôles et de postures.

Samir ne se sent tout de même pas en accord avec tous ses rôles et ses actions entreprises avec Mona comme nous l'avons suggéré avec la scène de la mosquée précédemment. Nous le voyons également lorsqu'il prend part à une fausse campagne de régularisation de personnes sans papiers d'origine africaine où il joue le rôle du photographe aux côtés de Mona qui elle, se fait passer pour l'agent d'immigration. Celle-ci se charge de récolter tour à tour l'argent de ces personnes, soit 150 à 250 francs. Avant de photographier une mère et son fils, Samir s'arrête quelques secondes comme s'il était submergé par un sentiment de culpabilité et de tristesse compte tenu de la posture qu'il adopte face à ces individus. Ces derniers le renvoient d'une certaine façon à sa propre condition de demandeur d'asile et donc de transclasse. Tout comme Samir, ces personnes voient dans l'obtention de papiers français une possibilité d'ascension sociale. Un point me semble important à souligner dans cette scène : elle expose une hiérarchisation des races relativement claire. En effet, Mona, personne blanche joue le rôle du chef avec Samir pour assistant. La façon dont son filmés les corps peuvent l'illustrer : Mona est filmée seule, en haut d'un escalier surplombant l'assemblée ; le cadrage en contre plongée vient appuyer cette position de supériorité. Samir quant à lui est filmé de loin dans un premier temps mais est entouré des sans-papiers. Bien qu'appartenant au même groupe que ces personnes, il les domine néanmoins par la position qu'il occupe auprès de Mona. Cette scène nous montre que même au sein de la marge, il existe un système de domination interraciale.

Mona : un corps paria pour la société

Le corps est ici au centre du film, mais pas seulement celui de Samir. Il faut aussi s'arrêter sur le corps de Mona; il est surtout un corps en difficulté qui n'a jamais su s'accepter, « Mona n'est pas heureuse. Malgré son « amour » pour Marilyn Monroe, elle vit une cinquantaine douloureuse, dans une peau qui n'est pas la sienne »¹³². On le verra notamment se souvenir des mauvaises périodes de sa vie, tel que l'école non-mixte et l'armée. De plus Mona est victime d'un rejet très similaire à celui de Samir. Samir se fait constamment rejeter de l'atelier de couture ou exclure de son foyer malgré lui, tandis que Mona se fait harceler pendant qu'elle se prostitue (par Madjid et Pat, personnages étudiés précédemment) Mona en viendra même à se

¹³² Alt. J. (2018). Miss Mona, un film de Mehdi CHaref (1996). *Culture et questions qui font débat – Contribution subjective à une mémoire gaie : Littérature, cinéma, art, histoire ...* [En ligne], <http://culture-et-debats.over-blog.com/article-895003.html> . Consulté le 29 mars 2020.

faire agresser, alors que Samir lui, n'est jamais victime de violences physiques. En introduisant Madjid et Pat, personnages principaux dans son premier film autobiographique dans *Miss Mona* en tant que personnages secondaire, Mehdi Charef montre qu'il ne s'intéresse pas qu'à sa propre trajectoire. Il met ici en scène le décentrement de son intérêt pour plus pauvres que lui, plus déclassés que lui.

Dans ses deux films, Mehdi Charef nous donne à voir deux couples, avec deux corps différents. L'un blanc et l'autre racisé. Pat est blanc et jeune. Madjid est jeune mais algérien donc racisé. Samir est jeune, beau, fort et racisé. Mona est vieille, laide et blanche. Toutefois, dans *Miss Mona*, Mehdi Charef ajoute la question de l'identité sexuelle et nous propose un duo multigénérationnel. Ces deux dimensions que Mehdi Charef ajoutent aux personnages de ce film rendent leurs expériences sociales beaucoup plus intenses et profondes car elles révèlent d'autres difficultés, inexistantes pour Madjid et Pat. A travers son corps, Mona accumule en effet plusieurs « handicaps » pour s'insérer facilement dans la société : elle est âgée, trans et pauvre. Quant à Samir, il est pauvre, racisé et n'a aucune existence sociale en France. Si l'on veut effectuer un parallèle avec Madjid et Pat, nous constatons qu'ils ne font pas l'expérience de toutes ces difficultés. La dimension intersectionnelle et la symbolique des corps comme vecteur d'identité des individus sont selon moi des éléments de compréhension quant aux questions de mobilité sociale.

Enfin pour revenir au duo Mona / Samir, au fur et à mesure du film, il y a toutefois quelques ressemblances avec le duo Madjid / Pat. Le duo délaisse en effet, son activité première, la prostitution, pour entrer dans la délinquance, allant du cambriolage, jusqu'aux faux braquages des clients de Mona (elle lit les cartes dans sa roulotte). Notre duo ira même jusqu'à extorquer de l'argent à une prostituée là où Madjid et Pat rackettent un client. Une manière pour Mona de revivre une jeunesse gâchée, dans un corps auquel elle s'identifie. Le duo finira même par dépasser Madjid et Pat, en passant de la petite délinquance à l'homicide.

2.2.3 *L'Esquive*, Abdelatif Kechiche, 2004.

Les œuvres cinématographiques d'Abdelatif Kechiche illustrent selon moi une étape importante dans ma réflexion sur la figure du transclasse car elles reflètent l'état de la société française à un moment donné à travers les trajectoires d'individus racisés. Ces derniers ne sont pas des transclasses à proprement dit mais l'intérêt des films de Kechiche réside justement en ce point : la figure du transclasse au sein des groupes racisés en France n'existant pas encore,

cette figure n'apparaît pas dans ses films ou du moins n'est qu'au début de son chemin. Ses films peuvent être ainsi qualifiés de miroir de la société française et certains d'entre eux donnent à voir les expériences du cinéaste lui-même.

Abdelatif Kechiche est né en 1960 en Tunisie et arrive en France, à Nice, à l'âge de six ans. Fils d'ouvrier, il découvre en France le racisme ainsi que le mépris de classe. Étant passionné de théâtre, il intègre le conservatoire d'art dramatique d'Antibes¹³³. Il joue, donc met son corps en scène pour incarner des rôles, rompant ainsi avec le rôle du corps dans son milieu d'origine, celui de la classe ouvrière qui est utilisé comme outils de travail. Cette intégration dans le domaine des Arts est donc partie intégrante de sa mobilité sociale. Il poursuit sa carrière d'abord en tant qu'acteur pour enfin passer derrière la caméra et mettre en scène des corps. Il réalise son premier film *La faute à Voltaire* avec le soutien du producteur François Lepetit, qui lui donne sa chance, alors qu'il s'est vu refuser plusieurs scénarios auparavant. Notons que pour lui et Mehdi Charef, la mobilité sociale par la carrière cinématographique, débute grâce à l'aide d'une personne tiers.

A travers ses films, Kechiche rend hommage à sa passion, le théâtre, d'abord dans son premier film *L'esquive* où les acteurs principaux jouent une pièce de théâtre, mais on peut le voir également dans sa manière de filmer les scènes du quotidien dans *La Graine et le Mulet*, nous y reviendrons.

Abdelatif Kechiche donne à voir une mise en abyme particulièrement intéressante, non plus maintenant sur la figure du transclasse-racisé, mais sur celle de l'amoureux de Lydia, Krimo interprété par Osman Elkharraz. Son seul salut – pour conquérir le cœur de Lydia - mais aussi avoir une bonne note et plus largement obtenir une forme de reconnaissance sociale – serait qu'il soit apte à jouer la comédie, ce dont il est incapable. Cela renvoie à la trajectoire de Kechiche, qui sait ce qu'il doit au théâtre et qui imagine ici un personnage qui ne pourrait pas prendre cette porte de sortie.

L'Esquive nous introduit dans l'univers et le quotidien de jeunes adolescents vivant en banlieue et plus particulièrement d'un groupe d'amis qui partagent sans aucune pudeur leurs peines et leurs rires. Le film suit la progression d'une petite troupe de théâtre, composé de camarades de classe mais également voisins au sein de la cité, qui doit faire une représentation à la fin de l'année scolaire.

¹³³ Voir la biographie de Kechiche : https://fr.wikipedia.org/wiki/Abdellatif_Kechiche

Le corps : marqueur de la condition sociale de l'individu ?

La pièce de théâtre – dont certaines scènes sont jouées par les élèves – est une comédie de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, représentée pour la première fois en 1730. La scène qui nous intéresse ici est la répétition que fait alors le groupe de trois élèves en classe, sous l'œil et l'oreille attentive de leur professeure de français. Ne supportant pas la gestuelle élégante et marquée de sa camarade Frida – jouant le rôle de la femme de chambre – Lydia interrompt la scène et interpelle leur professeure sur l'interprétation du rôle de sa camarade en ces termes : « Eh madame, je voulais vous demander, moi je suis la pauvre dans l'histoire mais je dois faire ma riche c'est ça ? Et elle c'est la riche et elle doit faire la pauvre ? Mais je ne comprends pas, à peine elle arrive elle fait des gestes de riche ». La professeure saisit l'occasion et interroge la classe sur ce qu'elle juge être une très bonne question. Elle souligne le fait que, les riches ne sachant se comporter qu'en riches jouent « mal » les pauvres, et les pauvres ne sachant se comporter qu'en pauvres, jouent mal les riches. Cela signifie que les personnages – et plus largement les individus – restent prisonniers de leur condition sociale. Prisonniers finalement de leurs corps et des manières ainsi que de la mémoire de ce dernier. Malgré leur ascension ou leur déclassement social, les individus ne se débarrassent pas de leur langage, de leurs façons de se tenir et de s'exprimer. Ainsi cette scène, dont le cœur est la morale de Marivaux, fait directement référence au concept d'*habitus* de Pierre Bourdieu repris par Chantal Jaquet.

Il est intéressant de se pencher sur les rapports entre Lydia et Frida au cours des scènes de répétitions. Une rivalité très claire apparaît entre ces deux personnages qui dépasse selon moi le simple jeu théâtral du personnage « riche ». En effet le personnage de Lydia ne cesse de reprendre avec véhémence Frida et semble ainsi suggérer que Frida n'est pas digne d'incarner un tel rôle. Ces deux jeunes filles sont toutes deux pauvres dans la vie mais l'une doit jouer la riche (Lydia) et l'autre la pauvre (Frida). La première est aussi bien pauvre dans la vie que dans la pièce mais se sent plus légitime que Frida d'incarner le rôle de la riche. Le fait d'être blanche semble lui conférer cette légitimité sur Frida, qui elle est racisée.

Dans ce film, Kechiche, entreprend une mise en abîme double où les acteurs incarnent leur rôle premier dans le film et sont amenés à mettre en scène un second rôle, qui est celui de la pièce de théâtre. Le corps des acteurs de Kechiche est ainsi doublement mis en scène et à travers la morale subtile de la pièce de Marivaux, il semblerait que Kechiche tente, à travers l'écran, de tricher sur le rôle de chacun des corps, mais en vain. Chacun demeure prisonnier de sa condition sociale. Cela peut ainsi nous faire penser aux débuts du réalisateur, qui passe par le théâtre, notamment le jeu, en mettant son propre corps en scène. Jouer, c'est aussi tricher et

jouer à ce que l'on n'est pas. Dénoncer ce point montre bien qu'il est difficile de se détacher totalement de son milieu d'origine lorsque le jeu du corps nous trahit. Les exemples qui soutiennent cette idée sont bien entendu les trois scènes en présence de Krimo, qui essaye tant bien que mal de jouer le rôle d'Arlequin. Il lui est impossible de jouer avec son corps. La non-présence de son corps montre bien qu'il reste enfermé dans un schéma dont il ne peut s'échapper. Malgré les conseils, qui se transformeront en ordre par la suite de sa professeure, Krimo ne sait adopter l'éloquence, les postures et les attitudes de « maître » qu'incarne le personnage d'Arlequin. Il est impossible de « sortir de lui, pour aller vers un autre langage, une autre manière de parler, de bouger et de s'amuser », comme lui dicte sa professeure.

2.2.4 *La graine et le mulet*, Abdelatif Kechiche, 2007.

Le traitement de l'ascension sociale chez le transclasse-racisé dans *La graine et le mulet* de Kechiche est particulièrement intéressant dans la mesure où le cinéaste use tout au long de son film d'un réalisme marqué pour compter l'histoire de tous ses personnages et en particulier du héros, Slimane incarné par Habib Boufares.

Celui-ci, ayant pris de l'âge et ne pouvant continuer à travailler efficacement sur le chantier naval sur lequel il opère depuis 35 ans, cherche une nouvelle voie pour continuer à être actif et surtout continuer à soutenir financièrement sa famille. Soutenu dans ses démarches administratives par Rym (incarnée par Hafsia Herzi), la fille de sa nouvelle compagne Latifa, Slimane entreprend le projet ambitieux de construire un restaurant dans l'épave d'un bateau abandonnée sur les quais. L'épave est petit à petit rénovée par Slimane et son jeune fils Riadh interprété par Mohamed Benabdeslem. Plus qu'une volonté de trouver une alternative à sa retraite, ce projet de restaurant est aussi un moyen pour Slimane de donner du sens à la vie qu'il mène désormais en ayant pour ambition de léguer un bien à sa famille. C'est ici que le sujet de l'immigration et du statut de Slimane au sein de la société française met en relief la particularité du transclasse-racisé.

Slimane : le corps de l'immigré en France

Séparé de la mère de ses enfants et vivant dans une petite chambre louée dans un hôtel où lui tiennent entre autres compagnie des *chibanis*, d'anciens immigrés comme lui, Slimane a le sentiment d'avoir fini sa mission en France. Comme le souligne sa fille Karima interprétée par Farida Benkhetache lors du repas de famille, Slimane a toujours subvenu aux besoins de sa

famille ne laissant jamais ses enfants manquer de rien. Par le témoignage de sa fille mais également par la posture corporelle, fatiguée et presque résignée de Slimane, c'est toute son histoire d'immigré qui est donnée à voir : le sacrifice qu'il fait de sa propre vie en se consacrant au travail afin de faire vivre sa famille, la nostalgie de son pays d'origine qu'il a dû quitter etc. Le personnage de Slimane est ainsi suspendu, dans l'entre-deux que Chantal Jaquet définit pour le transclasse : Slimane n'est ni au Maghreb ni en France ni pleinement présent dans la société qui l'a accueilli. Cet entre deux est notamment visible par le mélange ethnique de la famille de Slimane, d'origine maghrébine et bretonne.

Tout comme le personnage de Malika, la mère de Madjid dans *Le Thé au harem d'Archimède*, le corps de Slimane est également usé par les efforts et le travail manuel qu'il pratique sur les chantiers navals depuis son arrivée en France. Le dos courbé, le pas lent et la posture quasi statique de ce personnage sont un écho au dur labeur qu'il a éprouvé durant des années. Il incarne un corps « usé par le sel » et impuissant, comme il le souligne lui-même lorsque son employeur lui supprime des heures de travail. Impuissant face au monde qui l'entoure, il est incapable de garder son travail, mais également impuissant sur le plan sexuel où lorsqu'il s'agit de tenir tête à ses fils qui veulent à tout prix que leur père retourne vivre au « bled »¹³⁴, ou encore lorsqu'à la fin du film, Slimane s'obstine à courir après la bande de jeunes garçons qui lui a volé sa motocyclette incapable de les rattraper. Cette dernière scène pourrait être une métaphore de la vie que mène Slimane, où on le voit désespérément courir comme s'il courrait après son avenir.

Malgré la fatigue de ces longues années de travail qui finalement n'ont pas fait élever le statut social de Slimane en France et ne lui ont pas apporté le respect qu'il méritait – comme le montre la confrontation de Slimane avec le chef du chantier – le personnage entreprend une reconversion professionnelle risquée pour enfin exister et s'accomplir au sein de la société française.

Cette dernière est également dépeinte de façon très réaliste par Kechiche et plus particulièrement les retours que font les autorités municipales sur le projet de Slimane. Le projet étant très peu documenté par Slimane et sa belle-fille, la banque ainsi que le maire adjoint ont du mal à croire en ce restaurant et attendent des études de marché et un dossier plus solide. Lors des démarches de Slimane, de nombreux obstacles se dressent et le cinéaste symbolise le rejet de Slimane de la part de ces autorités à travers les échanges des invités lors de la cérémonie de présentation de son projet sur le bateau : « Il n'est pas de chez nous » pouvons-nous entendre

¹³⁴ Expression arabe signifiant le pays.

de la part de ces commerçants effrayés par la concurrence que pourrait leur causer Slimane et son couscous au poisson artisanal.

Par exemple, pour pointer le racisme latent de certaines franges de la société française ou les barrières de classes, Kechiche met en scène les conversations des commerçants qui craignent la concurrence du restaurant de Slimane, *l'habitus* hautain des notables locaux, un paternalisme maladroit (“Inch Allah ! comme on dit chez vous”) plutôt qu’une scène d’agression.¹³⁵

Dans son entreprise d’ascension sociale, Slimane est ainsi bloqué pour ce qu’il représente aux yeux de la société française : un corps étranger qui souhaite augmenter son capital et améliorer sa situation sociale et celle de sa famille. Ainsi il est possible de constater une fois de plus les limites de la définition du transclasse chez Chantal Jaquet qui n’admet pas la dimension raciale dans son étude ; le personnage de Slimane montre que son expérience d’ascension sociale fait surgir toute son histoire migratoire et son statut de marginalisé au sein de la société. Cette histoire¹³⁶ est clairement donnée à voir sous la dimension de rapports de force sociaux – Karima, qui incarne un corps militant, en racontant à son père le mouvement de grève auquel elle a participé afin qu’on ne lui supprime pas ses primes – mais également raciaux comme l’illustrent les réticences des autorités municipales et des commerçants à voir fleurir le commerce de Slimane.

Lui qui porte sur son visage toute l’abnégation de ces immigrés « de la première génération » qui se sont sacrifiés malgré la dureté du labeur et les humiliations pour préparer l’avenir de leurs enfants, saura rebondir avec un projet ambitieux, un restaurant aquatique spécialisé dans le couscous de poisson.¹³⁷

Mais Kechiche, comme Charef avec le personnage de Madjid, nous dépeignent un corps rejeté, plein de courage et d’humilité, plein de convictions mais qui, à la différence de Madjid, n’est pas prêt à abandonner sa quête de réussite.

Des corps au service de fantasmes

La façon dont Abdelatif Kechiche filme ses personnages et en particulier leurs corps est également une façon de faire ressurgir cette histoire coloniale en mettant en avant la représentation des populations issues de l’immigration au sein de la société française. Comme

¹³⁵ Kaganski. S. (2007). La Graine et le Mulet. *Les inrockuptibles*. [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-graine-et-le-mulet/>. Consultée le 26 mars 2020.

¹³⁶ Cette histoire est intimement liée à l’histoire décoloniale et de migrations ouvrières originaires d’Afrique du Nord.

¹³⁷ Barlet, O. (2008). *La Graine et le mulet* d’Abdelatif Kechiche. *Africultures*. [En ligne], http://africultures.com/la-graine-et-le-mulet-7125/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=463#xd_co_f=Y2JIMmIyNWYtMmMwYy00MjE5LWJlZTtNGl3ODQxMmY2MTBl~. Consultée le 24 mars 2020.

évoqué précédemment, Slimane incarne le corps usé de l'ouvrier maghrébin éprouvé par le travail physique. Quant au reste de sa famille et de son entourage proche, on peut leur attribuer un sens et une symbolique commune dans ce film : le corps comme objet d'intérêts matériels et sexuels. En effet les premières séquences du film, de la mer et de ses rivages, sont très rapidement rattrapées par des scènes donnant à voir des rapports intimes entre le fils aîné de Slimane – guide conférencier sur un bateau – et une femme qui n'est autre que l'épouse du maire de la ville. Alors en pleine session de présentation face à un public, le fils de Slimane, Majid, interprété par Sami Zitouni, est quasiment harcelé par cette femme qui ne le lâchera pas du regard et multipliera ses avances. Il finit par céder, abandonne son poste et retrouve la femme à l'intérieur du bateau. Tout au long du film, Majid incarne un personnage objectivé par son propre corps. Il n'est en effet pas maître de son corps, notamment dans sa relation d'adultère avec la femme du maire. Cette dépossession que Majid a de son propre corps le rend infidèle, lâche et enfantin.

De même, à la fin du film, pour sauver la cérémonie qui frôle l'échec (le fils de Majid quitte le bateau en emportant avec lui la graine¹³⁸), Rym improvise un spectacle de danse orientale : « l'inauguration tournant au fiasco, elle n'a plus que son corps à offrir »¹³⁹. L'intensité de sa gestuelle accentuée par les zooms successifs sur ses déhanchements et la quasi-nudité de son costume sont une manière pour le cinéaste de faire de son corps un véritable objet de fantasmes sexuels ; les techniques filmiques accentuent cette représentation mais il est à noter que le personnage lui-même incarne, pour les convives totalement absorbés par le spectacle, ce fantasme, comme le suggère Mathieu Li-Goyette :

Elle se déhanchera aux sons du Moyen-Orient. Elle fera de l'œil à ses musiciens dans une longue scène d'une sensualité à fleur de peau : Hafsia Herzi est très jeune et son corps n'est pas « parfait » ; dans sa danse, son ventre ondule, vibre, suinte et lorsqu'on s'en approche, on le film comme s'il n'y avait plus, des mille épreuves de Slimane, qu'une seule petite fille sacrifiée sur l'autel de la sexualité pour sauver la mise. Car ces étrangers qui la regardent, ils en oublient aussitôt qu'elle est pauvre, qu'elle est arabe, et ne voient en elle qu'une jeune fille sensuelle : elle est un animal de foire donné en pâture à des lions qui ne savent pas qu'ils tombent dans le panneau. C'est ce sacrifice, sous le prétexte d'un regard orientalisant que dirigent les invités sur la jeune fille, qui résume le cinéma de Kechiche. Nous qui regardons, lui qui montre et elle qui se déhanche. Il y a là toute la mécanique du monde moderne : l'humain cherche fondamentalement à prouver sa supériorité à son prochain et c'est en l'accusant ainsi du regard, elle qui est soumise à l'état d'objet sexuel, qu'elle devient outil (obligatoire, rappelons-le, car le restaurant aurait fermé ses portes) de la supériorité socioculturelle blanche.¹⁴⁰

¹³⁸ La semoule

¹³⁹ Douin. JL. (2007). « La graine et le Mulet » : l'ode au verbe autour d'un couscous. *Le Monde*. [En ligne], https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/la-graine-et-le-mulet-ode-au-verbe-autour-d-un-couscous_988360_3476.html . Consulté le 25 mars 2020.

¹⁴⁰ Li-Goyette. M. (2011). Travailler plus pour gagner plus. *Panorama-cinéma*. [En ligne], <http://www.panorama-cinema.com/V2/critique.php?id=516> . Consulté le 25 mars 2020.

Force est de constater que malgré tous les efforts de Slimane, c'est bien Rym qui détient la clef de la réussite de son projet. En incarnant un corps fantasmé et sexué, Rym s'attire le regard des hommes de la haute société, ces hommes blancs, qui ont les pleins pouvoirs sur la validation du projet de Slimane, et ainsi sur la mobilité sociale de sa famille. Il s'agit ici d'une victoire, certes, mais qui passe par la soumission d'un corps racisé féminin, une soumission que Slimane et les siens ont trop longtemps vécu et à quoi ils tentent d'échapper, mais qui se répète malgré tout de générations en générations. C'est ici une illustration du prix de la mobilité.

Le grand drame de *La graine et le mulet*, c'est de se clore sur cette danse, comme s'il n'y avait pas d'autre issue pour percer les étages de la pyramide sociale. Donnant toujours dans une nuance plutôt sage, on remarquera que Kechiche fait de Rym un appât par le biais d'une culture fortement différenciée de la culture française (on ne comptera plus les remarques curieuses des invités face à la musique, à la langue, à la nourriture qu'ils s'appêtent à manger). Tellement que l'on croira enfin que la danse de la jeune fille en est une de la victoire plutôt que de la soumission : enfin elle sera parvenue, elle qui est d'une nouvelle génération, à réunir dans une même fête les regardés et les regardants.¹⁴¹

Une solidarité populaire ?

Enfin, comme dans *Le Thé au harem D'Archimède*, les thèmes de la solidarité et du partage font partie intégrante du film. Le corps qui incarne le plus ces deux valeurs est de nouveau celui de la mère, l'ex-femme de Slimane, Souad, interprétée par Bouraouia Marzouk. On nous dépeint encore un corps courageux, qui se tue à la tâche, en faisant sans cesse la cuisine, pour toute sa famille dans un premier temps, puis pour la centaine de convives sur le bateau. A chaque fois, qu'elle cuisine, elle prend toujours soin de garder une assiette pour le pauvre, qu'elle livre elle-même. On la verra même préparer une assiette pour son ex-mari, que ce dernier partage avec Rym. Il en est de même de Slimane qui au début du film va chercher du mulet, pour le distribuer à Souad, Karima et sa nouvelle compagne Latifa, interprétée par Hatika Karaoui.

Il est intéressant de voir que cette solidarité est donnée à voir par Kechiche à travers le corps des acteurs. En effet on peut voir que leurs corps sont de véritables « outils » qui leur permettent d'atteindre leurs objectifs. Nous pouvons voir que tous les personnages du film contribuent au projet de Slimane et souhaitent le voir réussir ; ainsi tous les corps s'engagent dans ce projet et soutiennent, chacun à leur façon, les efforts de Slimane. L'exemple de l'ex-femme de Slimane, qui n'a de cesse de cuisiner, peut l'illustrer ; la façon dont elle est filmée, tantôt enfumée par la vapeur de ses plats tantôt soulevant de lourdes marmites montre à quel point elle se compromet dans ce projet et donne de sa personne, physiquement. Il en est de

¹⁴¹ *Ibid.*

même de la belle fille de Slimane, Rym, qui elle aussi engage son corps afin de rendre service à Slimane et soutenir son projet. Elle l'accompagne dans ses démarches administratives – Slimane a quelques difficultés d'expression – et là encore, son corps est engagé. Pour leur premier rendez-vous à la banque, elle s'apprête pour cette occasion ; le zoom de la caméra sur le corps de Rym lorsqu'elle troque son jogging pour un tailleur montre comment le cinéaste insiste sur les corps, sur l'importance du costume (l'habit comme marqueur social), et comment le corps est déguisé pour être légitime socialement. Par ailleurs, en s'habillant ainsi, Rym cherche à s'appropriier les codes qui lui garantissent une crédibilité aux yeux de l'administration.

La graine et le Mulet donne ainsi à voir l'itinéraire d'un transclasse-racisé bien particulier dans la mesure où Slimane se situe dans un contexte post-migratoire ancien – pas destiné à évoluer – et le film ne donne à voir que le début de son itinéraire. La reconversion professionnelle qui guide tout au long ce film illustre ainsi les difficultés du personnage principal « freiné » par son âge, son origine sociale et raciale dans sa quête.

La graine et le mulet : miroir du parcours du cinéaste ?

Dans les deux films que nous avons analysés, Kechiche met clairement en évidence les difficultés qu'il a lui-même rencontrées lors de son arrivée en France, notamment en se confrontant au racisme et au mépris de classe. Le cinéaste n'évoque pas directement sa propre trajectoire et aucunes expériences vécues par les personnages de ses films ne peuvent clairement renvoyer à sa propre vie et à son parcours. Toutefois il est indéniable que Kechiche expose toutes les difficultés du groupe « racisé » auquel il appartient lui-même dans cette quête d'ascension sociale en France. La façon dont le cinéaste filme les scènes du quotidien des personnages de *La graine et le Mulet* révèle d'une part une mise en scène très théâtrale, notamment avec une caméra épaulement et un montage très dynamique, et fait en cela écho à la passion première de Kechiche mais révèle également une certaine proximité du cinéaste avec ce quotidien. Il prend même soin de faire apprendre des pièces de théâtre à ces acteurs lors des répétitions comme le confie Hafsia Herzi qui a gagné le prix de la meilleure jeune actrice à la 64^e Mostra de Venise : « En jouant « La Demande en mariage », où deux paysans tombent amoureux l'un de l'autre, il y a ce côté terre-à-terre, naturel, qui m'a servi pour le personnage de Rym »¹⁴².

¹⁴² Barlet, O. (2008). *La Graine et le mulet* d'Abdelatif Kechiche. *op.cit.*

Kechiche semble avoir vécu la vie de ces personnages et le rend de façon très réaliste à l'écran donnant ainsi une dimension documentaire à ce film. Le cinéaste nous fait pénétrer dans l'univers de cette famille qui partage en toute humilité et simplicité ses coups de gueule et ses joies. Les scènes de repas peuvent en effet le montrer : les gros plans sur les personnages et la rapidité avec laquelle le cinéaste passe d'un personnage à un autre rend les dialogues vivants et réalistes. « Des séquences de repas rabelaisiennes, où s'engouffrent par bouffées vitales le temps, la texture de la vie, les conversations anodines ou importantes, la parole circulant, des visages et des corps populaires en majesté. »¹⁴³. Conversation où l'on se permet même de parler de l'intimité et de sexe, notamment avec le couple breton-maghrébin incarné par Lilia, interprétée par Leila D'Issernio, et Mario, interprété par Bruno Lochet, où l'on apprend que Lilia jouit en arabe. Une manière de montrer qu'il existe des familles maghrébines décomplexées sur les questions sexuelles, soutenues par la tradition francophone qui compose cette famille, mais qui fait aussi référence à une ignorance profonde de la culture arabo-musulmane au sein de cette société française comme le suggère Kaganski :

On remarque mille détails merveilleux, la sensualité lourde des femmes comme venue du cinéma populaire italien, ou ce bout de conversation où l'on apprend que l'une de ces dames jouit en arabe, rappelant discrètement que l'histoire de la civilisation arabo-musulmane fut aussi érotique, sensualiste, contrairement à ce que voudrait faire croire le déni intégriste.¹⁴⁴

2.2.5 *La crème de la crème*, Kim Chapiron, 2014.

La crème de la crème dépeint de façon très savante le choc ressenti lors du passage d'un milieu social à un autre. Il décrit avec finesse ce que peuvent être les milieux aisés parisiens et les mentalités qui peuvent s'y rattacher. Cette justesse est en grande partie le fait du réalisateur du film, Kim Chapiron. Né en France en 1980, il est d'origine vietnamienne et est le fils du célèbre graphiste Kiki Picasso et le frère de la chanteuse et styliste Mai Lan. Issu d'un milieu plutôt aisé et baignant dans un univers artistique depuis l'enfance – contrairement aux cinéastes évoqués précédemment – il crée en 1995 à l'âge de quinze ans le collectif « Kourtrajmé » avec le réalisateur Romain Gavras, fils du réalisateur. Dès lors, il débute une carrière cinématographique dont il récolte encore aujourd'hui les fruits.

¹⁴³ Kaganski. S. (2007). La Graine et le Mulet. *Les inrockuptibles*, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-graine-et-le-mulet/>. Consulté le 25 mars 2020.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Racisé certes, mais issu d'une famille aisée d'artistes, Kim Chapiron est l'un des réalisateurs qui dépeint avec beaucoup de justesse certaines caractéristiques du transclasse dans ce film. Il nous présente dans son film un milieu qu'il a appris à connaître et dont il arrive à extirper la subtilité et donner à voir le fonctionnement¹⁴⁵. Le réalisateur a en effet effectué une immersion au sein de grandes écoles de commerce telles que HEC et ESCP afin de réaliser ce film. Son enquête de terrain lui a ainsi permis de pouvoir retranscrire cinématographiquement la vie et le quotidien de ses personnages. Bien que l'origine sociale - comme facteur discriminant - d'intégration au sein de l'école de commerce soit la thématique centrale du film, nous allons démontrer que la dimension raciale est également présente. A l'image de la société française qui « rejette » ce critère et nie son existence, le film bute sur cette question et cela est visible notamment par l'interrogation de Dan, interprété par Thomas Blumenthal, quant à la composition « ethnique » de ses amis. Il questionne en effet ses amis Louis, interprété par Jean-Baptiste Lafarge, et Kelly, interprétée par Alice Isaaz, à ce sujet : "Vous avez des amis noirs vous ? ». Kim Chapiron a de notre point de vue réussi à illustrer le malaise qui peut être présent dans les milieux sociaux élevés à l'égard de la question raciale.

Ce film met en scène trois personnages issus de trois classes sociales différentes qui évoluent dans « la meilleure Business School d'Europe » et s'appêtent à devenir, pour reprendre les propos du discours de bienvenue du directeur de l'école lors de la séquence d'ouverture - donnant à voir une majorité d'étudiants blancs dans un amphithéâtre - « la crème de la crème ». Il nous entraîne dans leur projet fou d'implantation d'un réseau de prostitution, en s'inspirant de la loi du marché basé sur l'offre et la demande, au sein du microcosme qu'est leur école de commerce. Louis Vandenesse est issu de la grande bourgeoisie versaillaise dont la famille possède des terres sur lesquelles il passe l'été à « cueillir des fraises avec Madeleine et Jean-Benoît ». Il est également le président du BDE (Bureau Des Étudiants) grâce auquel il finance la mise en place de ce réseau qu'il crée avec ses deux autres camarades. Dan Azoulay est d'origine juive sépharade. Il appartient à la classe moyenne parisienne, et est issu d'une famille de restaurateurs. Enfin, Kelly est issue d'une famille pauvre d'origine roumaine et habitant la banlieue de Paris.

Les personnages de Dan et Eulalie, interprétée par Marine Sainsily, me permettront de considérer la dimension raciale dans ces analyses sur la mobilité sociale. Eulalie, vendeuse dans une parfumerie, intègre le réseau de prostitution monté par les trois étudiants ; Dan finit par en tomber amoureux. Ces deux personnages ont retenu mon attention quant à la figure du

¹⁴⁵ Voir l'entrevue avec Kim Chapiron par Julien Bihan : <https://yard.media/interview-kim-chapiron-avec-romain-on-met-sur-papier-des-projets-de-long-metrage/>

transclasse-racisé dans les milieux sociaux aisés. Le personnage de Kelly, transclasse blanche, ne sera pas abordée de façon détaillée dans ces analyses mais sera un élément intéressant de comparaison avec les personnages de Dan et d'Eulalie pour mettre en lumière les différences fondamentales entre le transclasse-racisé et le transclasse de Jaquet.

Tout au long de cette analyse je tenterai de poser mon regard sur la question du corps de ces différents personnages. Dan est racisé et vient d'une classe moyenne privilégiée, quant à Eulalie, elle est également racisée, mais pauvre et incarne un corps désiré par la société et notamment par Dan. Il sera intéressant de voir ici à quel point le corps d'Eulalie n'incarne pas les théories de Chantal Jaquet contrairement à Kelly. Ces deux corps sont tous deux en quête de mobilité, mais c'est bien la dimension raciale, qui fait ici la différence dans cette trajectoire. Les questions de genre et de sexualité ont une place importante dans les trajectoires des individus mais elles ne sont pas l'objet de mes travaux.

Eulalie et Dan ou les limites du concept de transclasse

A travers les personnages de Dan et d'Eulalie, il est possible de mettre en relief la dimension raciale dans les questions de mobilité sociale et de voir comment le cinéaste le met en scène dans son film.

Commençons par nous intéresser à Eulalie, qui appartient au même milieu de Kelly. Elle travaille dans un magasin de parfum et cherche à améliorer sa condition sociale en se prostituant pour nos trois personnages. Elle pourrait être une transclasse en devenir, comme Kelly, sauf, qu'en plus d'employer un chemin différent – la prostitution et non les études – Eulalie est racisée. La grande différence avec Kelly, c'est qu'Eulalie n'a pas honte. Elle adopte tout au long du film une posture corporelle pleine de fierté et charismatique. Elle n'a pas honte et assume ses actes, elle ne ment pas et ne triche pas. Nous pouvons faire référence à la séquence où Dan lui demande maladroitement si elle fait autre chose dans la vie que vendeuse de parfum et Eulalie lui répond de manière très sûre d'elle : « pourquoi ? ce n'est pas suffisant ? ». Eulalie incarne dans ce film un corps désiré, grand, beau et majestueux, qui prend soin de son apparence à l'opposé de Kelly considérée comme « une demi-meuf ». Eulalie incarne l'alter ego de Kelly. Elle est fière de son milieu d'origine et n'a pas besoin de se mentir à elle-même. Il en est autrement de Kelly qui, par honte de ses origines roumaines et du milieu social modeste dont elle est issue, ment à ses camarades de classe sur son identité (elle se fait appeler Kelly au lieu de Kellya) et se fait passer pour une lesbienne afin de repousser un maximum de personne. Dans le cas d'Eulalie, les théories de Jaquet ne s'appliquent donc plus. Son parcours de transclasse n'est ni ponctué de honte ni ponctuée de dilemme quant au « bon » comportement

à adopter en société ; de même, ce parcours n'est pas initié par un parcours scolaire prestigieux comme celui de Kelly.

Dans cette même dynamique de réflexion sur la question raciale dans le film, poursuivons avec le personnage de Dan. Dan est racisé, appartient à une classe moyenne privilégiée et malgré tout, il incarne un corps étranger et en tension. On comprend bien que c'est la dimension raciale qui lui fait adopter une telle posture.

Intéressons-nous à l'une des premières séquences du film, où Kelly vient d'interrompre la tentative de séduction de Japhar¹⁴⁶ et rencontre Dan pour la première fois. Sans introduction aucune, elle l'interroge sur les raisons pour lesquelles son ami Japhar n'arrive pas à séduire de filles. Dan lui explique que pour cela, il faut faire partie soit de l'association de Rugby, du Yacht club ou bien du BDE. Sans cela, il est impossible de « choper » une fille, et qu'il faut correspondre à des critères bien précis « comme être parisien pour commencer ». Lorsque Kelly lui rétorque « T'es pas parisien toi ? » Dan lui répond : « Si, mais pas comme eux là » en pointant des étudiants blancs. Ici Dan adopte une posture de rejet, il refuse d'être assimilé aux étudiants qu'il pointe du doigt.

A la suite de ce dialogue, on voit des étudiants en train de chanter de manière rituelle la chanson « Les lacs du Connemara » de Michel Sardou¹⁴⁷, qui rappelons-le, est l'auteur de « Temps des colonies »¹⁴⁸. Sur cette séquence, on voit des étudiants exclusivement blancs chanter cette chanson avec une extrême ardeur, filmée en contre-plongée afin de renforcer ce sentiment de terreur qui se dégage du groupe pratiquement en transe à l'écoute de cette chanson. En effet, ce film nous offre une multitude de « séquence de fêtes, filmées comme de véritables bacchanales ou des rituels sauvages pulsés par les « Lacs du Connemara » de Sardou ! »¹⁴⁹.

Terreur et angoisse peuvent se lire à travers le corps de Dan par un zoom avant qui nous présente le visage de ce dernier en gros plan où on l'observe en train d'avaler sa salive, comme

¹⁴⁶ Japhar, interprété par Karim Ait M'Hand, est le colocataire de Dan. Tunisien, il adopte tout au long du film la posture du prédateur sexuel, qui se vante d'avoir des parents très riches, qui « étaient en sécurité, bien tranquilles dans leur villa en Suisse » pendant la révolution. Japhar n'est pas transclasse donc, mais racisé.

¹⁴⁷ Chanteur de variété française très populaire dans les années soixante-dix en France. Il est victime de nombreuses controverses en liens avec des accusation sexiste, homophobie et de fascisme.

¹⁴⁸ Chanson issue de son album *La Vieille* vendu à plus d'un million d'exemplaire en France. Avec « Le Temps des colonies », Sardou se voit accusé de faire l'apologie d'un colonialisme primaire et raciste. Les radios refusent de diffuser le titre, sauf France Inter, qui ne le passe qu'une seule fois. Le quotidien *Libération* commente alors au sujet de la chanson : « Le fascisme n'est pas passé et Sardou va pouvoir continuer à sortir ses sinistres merdes à l'antenne ». Face aux incompréhensions que la chanson suscite, Sardou demande lui-même le retrait de sa commercialisation en format 45 tours. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Sardou

¹⁴⁹ Gombeaud. A. (2014). « La crème de la crème », [En ligne], *Positif* no. 639 (05,2014): 38-39. <https://search.proquest.com/docview/1543762441?accountid=12543>.

s'il sentait un mauvais présage à la suite du démarrage de cette chanson. On voit Dan regarder dans toutes les directions comme s'il avait pris conscience, qu'il était pris au piège parmi les « adorateurs blancs » de Michel Sardou. L'analyse de cette séquence, nous montre que Dan, en tant que racisé, plus que transclasse, éprouve une grande difficulté à se sentir à sa place au sein du milieu dans lequel il évolue.

Enfin, cette séquence met parfaitement en évidence les différences fondamentales entre un simple transclasse et un transclasse-racisé, par l'analyse du comportement de Kelly, qui reste plutôt neutre est observatrice dans cette scène, et qui ne montre aucun signe d'angoisse vis à vis de ces autres étudiants blancs. En tant que jeune femme blanche, elle semble peu affectée par cette mise en scène du groupe, sa différence liée à ses origines sociales ne semble pas non plus provoquer chez elle de honte ou d'envie. Son indifférence met d'autant plus en valeur la réaction de Dan.

Par ailleurs, une dimension intéressante des rapports entre Dan et Eulalie apparaît tout au long du film. Dan tombe amoureux d'Eulalie mais celle-ci, en intégrant le réseau de prostitution, acquiert une valeur « marchande » et fausse sa relation avec Dan. Un malaise s'installe alors entre les deux personnages et se révèle clairement au spectateur lors de la scène du café : Dan souhaite prendre un nouveau départ avec elle mais celle-ci refuse en pointant du doigt leurs « différences ». En cessant sa relation avec Dan, Eulalie lui suggère qu'il n'a au fond été amoureux que d'un moment et d'une image. L'image d'un corps « exotique », celui d'une « beauté noire » construite pas le regard d'une société majoritairement blanche. Consciente de leur valeur marchande à chacun, Eulalie refuse la proposition de Dan car une relation naïve et innocente n'est désormais plus possible. En rejetant Dan, Eulalie semble rejeter la personne qu'il est devenu ; à ses yeux, il porte désormais la couleur du milieu social qu'il fréquente. Pour Eulalie il est plus juste qu'il fréquente une jeune fille blanche qui a l'air d'appartenir au nouveau milieu de Dan.

Elle suggère en effet qu'il doit plutôt s'intéresser à une jeune fille qui lui ressemble, blanche, et qui manifestement appartient au même milieu social que lui. Eulalie ne s'arrête pas là ; avant de quitter Dan elle lui suggère de préciser à sa future amie qu'il a fait de « belles études » et qu'il va « gagner beaucoup d'argent », une manière pour lui d'augmenter ses chances pour la séduire. Quand elle le quitte avec ce sentiment de mépris, c'est d'une certaine façon tout le milieu social d'origine de Dan qui le rejette.

La question de la mobilité sociale est très présente dans ce film mais cet aspect ne constitue pas l'intérêt premier de Kim Chapiron qui, en travaillant sur le scénario avec son équipe, s'intéressait davantage à la jeunesse et au rite de passage de l'adolescence à l'âge adulte et à rendre des figures qu'il juge « antipathiques » - tel que l'élève premier de sa classe – agréables et touchants à l'écran¹⁵⁰. La question du mal-être généré par le passage d'une classe sociale à une autre est pourtant visible dans ce film mais il est certain que mon intérêt pour ce sujet rend cette question plus présente dans cette œuvre cinématographique. Par ailleurs, le contexte de la grande école « à la française » qu'est l'école de commerce constitue un terrain d'étude pertinent et riche de questions quant aux problématiques liées à l'ascension sociale et à l'égalité des chances, académiques et professionnelles ainsi que tous les débats qui leur sont liés.

Enfin, il nous semble important de faire une critique de ce film, quant au traitement de la figure de la femme. Toutes les femmes, à l'exception de Kelly, incarnent des corps « coopératifs » face aux demandes des jeunes garçons et donc d'une certaine manière ils sont montrés comme étant des corps passifs. Aucune ne se refuse aux propositions du trio ou interroge l'aspect moral d'une telle démarche. Je me permets de citer ici Marlas Movies :

Toutes des putes, ravies de participer à "ce réseau" de prostitution qui leur fait miroiter un autre réseau, censé les tirer de la galère. Toutes acceptent, sans exception, un sourire en coin, comme pour une aventure vaguement scandaleuse. Aucune ne s'empote contre la jeune fille qui vient leur proposer de l'argent pour escorter des jeunes gens, et davantage en fin de soirée. Cette unanimité est d'autant plus inquiétante que la "rabatteuse" n'est autre qu'une jeune fille de cité, ayant justement trouvé une porte de sortie grâce aux études. Une pauvre vient donc décréter devant d'autres jeunes filles fauchées (caissières ou vendeuses) qu'elles n'ont d'autre choix que la prostitution. Elles sont belles, et leur seul salut sera de se vendre pour "réussir" puisque les études leur font défaut. Le monde serait donc divisé entre les élèves des grandes écoles et les autres, comme si on ne pouvait être caissière de supermarché dans sa jeunesse et connaître une réussite sociale ensuite, par le travail et le talent, autre que celui d'écartier les jambes.¹⁵¹

Notons également qu'à la fin du film, aucune sanction n'est prise lorsque nos personnages sont convoqués au conseil de discipline de leur établissement. Une manière subtile de terminer le film en légitimant d'une certaine manière le proxénétisme, ou l'exploitation des pauvres par les riches. *La crème de la crème* dénonce justement cette exploitation en montrant que finalement la réussite sociale s'accommode facilement de la prostitution et qu'ainsi elle ne mérite pas la valeur qu'on a l'habitude de lui donner.

¹⁵⁰ Voir l'article cité précédemment : <https://yard.media/interview-kim-chapiron-avec-romain-on-met-sur-papier-des-projets-de-long-metrage/>

¹⁵¹ Movies. M. (2014). « « La Crème de la crème » de Kim Chapiron : outrageusement sexiste et bourré de clichés ». *L'Obs*. [En ligne], <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1186309-la-creme-de-la-creme-de-kim-chapiron-outrageusement-sexiste-et-bourre-de-cliches.html> . Consulté le 4 avril 2020.

2.2.6 *Fatima*, Philippe Faucon, 2015

Le film de Philippe Faucon, *Fatima*, a attiré mon attention pour principalement deux raisons : il traite de la figure du transclasse-racisé et a été réalisé par un individu n'appartenant pas à cette catégorie. Philippe Faucon n'est en effet ni transclasse, ni racisé, et nous dépeint pourtant avec beaucoup de justesse cette figure. Né en 1958 à Oujda au Maroc, issu d'une famille de militaire, Philippe Faucon a vécu en Algérie où ses parents vivent les quatre dernières années de la Guerre d'Algérie (1954-1962). Après un retour en France, il obtient une maîtrise de lettres à l'Université d'Aix-Marseille. Il suit donc un parcours universitaire et décide d'aller travailler sur les tournages de cinéma en tant que régisseur stagiaire.

De fil en aiguille il rencontre le producteur Humber Balsan, qui l'aide à démarrer sa carrière dans le cinéma. Il crée avec sa femme, Yasmina Nini-Faucon, la société de production Istiqlal Films. Militant en faveur de l'indépendance de l'Algérie lors de la guerre d'indépendance, Philippe Faucon prend très à cœur le sujet de l'intégration des communautés maghrébines en France, comme le montrent ses divers films dont *Fatima*.

Ce film nous raconte l'histoire de Fatima, interprétée par Soria Zeroual, qui cumule les emplois de femme de ménage afin de subvenir aux besoins de ses deux filles, Souad, lycéenne en échec scolaire interprétée par Kenza Noah Aïche et Nesrine étudiante en première année de médecine interprétée par Zita Hanrot.

Il s'agit d'une famille monoparentale d'origine algérienne, habitant une cité en banlieue lyonnaise qui tente de surmonter les difficultés sociales et économiques qui se présentent à elle afin de permettre à Nesrine de réussir sa première année de médecine. Ici, Nesrine incarne parfaitement la figure du transclasse-racisé en début de carrière, en s'orientant vers une filière qui améliorera son patrimoine économique, culturel et symbolique.

Le film débute par une séquence où Nesrine, accompagnée d'une amie d'origine maghrébine, d'une amie blanche et de sa mère Fatima, est à la recherche d'un appartement. Une fois que la propriétaire blanche voit Fatima, qu'elle identifie appartenir à un milieu culturel arabo-musulman¹⁵², elle feint d'avoir oublié les clefs de l'appartement, et annule la visite.

Cette séquence, nous permet de définir le cadre social dans lequel s'inscrit le film et nous présente un aperçu des difficultés que s'approprient à affronter nos personnages. Ce rapport entre immigrés et propriétaires de biens nous rappelle la chanson du groupe de musique Zebda,

¹⁵² Fatima porte le voile.

*Je crois que ça va pas être possible*¹⁵³ qui évoque les difficultés rencontrées par les minorités en France à s'intégrer dans la société française.

Je me focaliserai dans cette analyse sur deux personnages : Fatima et Nesrine, la mère et la fille, en observant, lors d'une étude intergénérationnelle, les manières dont sont habités les corps. Autant de points communs que de différences sont à noter dans la façon dont ces deux personnages incarnent et habitent leurs corps pour révéler leur condition dans le film.

Fatima, pauvre et immigrée, ne sait pas parler français et fait encore face à des difficultés de compréhension non négligeables. Incarnant une attitude très discrète, car Fatima a honte de ne pas parler français, comme on le voit dans la scène de réunion parent-professeur, elle semble avoir un rapport à la violence non verbale très aigu. Ne comprenant pas tout ce que ses interlocuteurs, supérieurs ou clients lui disent, elle ressent et interprète la violence à travers le langage corporel et les regards et est ainsi davantage attentive au comportement plus qu'aux paroles.

En effet, Fatima passe la majeure partie de son temps à faire du ménage. On la voit travailler dans des locaux publics la semaine et illégalement chez des particuliers durant le week-end. Fatima incarne ainsi un corps usé par le travail physique et les difficultés de la vie. Quant à son domicile, on trouve Fatima la majeure partie du temps dans la cuisine, préparant le repas pour ses filles. Enfin, elle prend des cours de français afin de sortir de ce corps complexé par cette langue qu'elle ne maîtrise pas pour ainsi favoriser ses interactions en société.

Le corps qu'elle incarne est un corps dominé à tous les niveaux : social, politique et physique. Usé par son travail, Fatima perd progressivement son énergie et finit par perdre le contrôle de ses tâches et est victime d'un accident qui ne lui permettra plus de travailler

Il est intéressant d'observer le rapport qu'entretient Fatima avec l'environnement dans lequel elle travaille et plus particulièrement avec ceux qui l'emploient et qui font preuve d'une grande agressivité, notamment verbale. La séquence où Fatima rencontre sa nouvelle cliente peut l'illustrer : nous sommes dans la salle de bain et nous retrouvons Fatima vêtue d'une tenue de travail et la propriétaire des lieux. Cette dernière lui explique les tâches ménagères à effectuer. Deux contrastes importants nous permettent de faire une lecture des rapports de

¹⁵³ « J'ai pas fini, voici mon plat de résistance / Comme tout un chacun j'ai bossé pour ma pitance/ Et histoire de vivre convenablement / Je me suis mis à la recherche d'un appartement /J'ai bichonné un excellent curriculum vitae/ Couleur et Macintosh enfin toute la qualité/ En prime; irréprochable situation morale/ Et même quelques feuilles de salaire: la totale/ Vas-y Dieudo, fais leur le proprio/ C'est un honneur pour, je vais vous montrer le patio/ Non, je plaisante car ça s'est pas passé ainsi/ Quand il m'a vu, j'ai vu que tout s'est obscurci/ A-t-il senti que je ne lisais pas la bible et il m'a dit/ Je crois que ça va pas être possible/ Pas être possible, pas être possible ». Chanson issue de l'album *Essence Ordinaire* parue en 1998.

domination présents dans cette scène à travers la manière dont les deux personnages habitent leurs corps. Le premier réside dans le choix des costumes. On trouve Fatima dans un uniforme de nettoyage quasi-industriel, alors que la propriétaire est habillée de manière très élégante, contraste doublement souligné par la mère de celle-ci, alitée et habillée en robe de chambre en plein jour. Une fois de plus, la différenciation entre les corps filmés est très sensible, notamment à travers la tenue vestimentaire considérée ici comme un cadre au rôle des personnages. Le deuxième contraste est souligné par la gestuelle des personnages, le langage et enfin la manière dont elles occupent l'espace. Fatima donne à voir un corps neutre, immobile, presque muet, les bras le long du corps et qui répond « oui » à tout. La propriétaire quant à elle, ne cessera de faire des grands gestes à chaque fois qu'elle parle, manière semble-t-il pour ce personnage d'imposer à Fatima la maîtrise et la domination de son espace. De plus, elle ne cesse de pointer du doigt tout ce qu'elle désigne, convaincue que Fatima n'est pas à même de comprendre ce qu'elle peut dire. Enfin elle ne cesse d'insister sur les détails liés aux tâches de Fatima, révélant ainsi le manque de confiance qu'elle a à l'égard des compétences de Fatima dans son travail.

On comprend dans cette séquence que la mission de Fatima est bien de nettoyer la salle de bain, et voici comment la propriétaire s'adresse à elle : « Vous faites bien les lavabos », en montrant par de grands gestes les lavabos, « Vous faites bien la baignoire à fond hein ! Vous n'oubliez pas les cheveux là ! Dans le siphon, et les traces là vous les voyez ? Hein ! ».

A chaque fois que la propriétaire des lieux utilise l'adverbe de lieu « là » elle pointe son doigt pour ainsi permettre à Fatima de localiser exactement les parties à nettoyer, manière subtile d'affirmer sa position dominante, face à Fatima, simple femme de ménage et suggérer par là son infériorité causée à la fois par son statut social et son origine « ethnique ».

La domination du corps même de Fatima est ainsi suggérée de manière explicite dans les rapports que le personnage a avec ses employeurs. En plus d'incarner un corps usé, Fatima incarne également un corps dominé et manipulable ; sa condition sociale et sa dépendance économique semblent aliéner son corps et nier sa personnalité propre.

Enfin, la séquence suivante nous montre Fatima trouvant un billet de dix euros dans un jean et le met dans sa poche. Cette séquence laisse croire au spectateur que Fatima vole le billet mais dès le plan suivant, plan où l'on retrouve la propriétaire assise seule sur le canapé ayant l'air de s'ennuyer en écoutant de la musique classique, Fatima vient et restitue le billet trouvé. Cette séquence illustre parfaitement le contraste entre les modes de vie de nos deux personnages : Fatima a une vie rythmée par des efforts physiques épuisants alors que la propriétaire passe ses journées à la maison à ne rien faire, assise dans son canapé et à écouter de la musique classique pendant que sa vieille mère est allongée au lit à l'étage. Deux corps

inertes. On ne fait rien, mais on fait faire. D'ailleurs la seule manifestation physique de la propriétaire, qui a l'air d'avoir l'âge de Fatima, est le moment où elle ferme le robinet de la baignoire : elle se penche, ferme le robinet en éprouvant un grand soupir, laissant penser que cette action aussi simple soit-elle ait pu l'épuiser.

L'intérêt de cette analyse est donc de montrer la manière dont réagit Fatima à cette violence. Malgré tout ce silence porté par la gestuelle et le discours de la propriétaire des lieux, Fatima reste neutre, et fait mine de ne pas réagir. En d'autres termes, « elle encaisse sans rendre les coups », car elle est dépendante socialement et économiquement de cette femme (celle qui l'emploie). Même lorsqu'elle fait ses courses et qu'elle se réjouit de rencontrer un parent d'élève, elle se fait rejeter lorsque la maman coupe court à la conversation et l'évite du regard dans le stationnement. Fatima fait ici preuve d'une force mentale, alimentée par le désir de permettre à sa fille Nesrine d'aller étudier en médecine. Désir qu'elle exprime par la parole, dans un premier temps, notamment lors du décompte des dépenses mensuelles entre elle et Nesrine. Celle-ci l'informe qu'elle va avoir besoin d'environ quatre cents euros par mois pour subvenir à ses besoins d'étudiante, somme correspondant à des heures et des heures de ménage. Fatima lui répond alors : « Moi, le ménage, ça me fait pas peur ! » et insiste en disant à sa fille : « moi, si ma fille réussit... mon bonheur il est comblé », dialogue qui amène Nesrine à la reprendre sur son français. Le sacrifice que fait Fatima pour sa fille Nesrine va bien au-delà de ses efforts physiques au travail ; Fatima va jusqu'à engager le patrimoine symbolique que sont les bijoux d'Algérie - seul héritage destiné à ses filles - à la vente en échanges de quelques centaines d'euros.

Enfin, tous au long du film, Fatima ne cesse de fait part de ses regrets. Elle va jusqu'à avouer à sa fille que si elle avait continué ses études elle aurait été ministre. Ce manque d'instruction est douloureux pour Fatima. Elle regrette d'avoir été sacrifiée et voit en Nesrine une sorte de « revanche »¹⁵⁴.

La description de Jaquet sur cette notion de « sacrifice du milieu d'origine » abordée précédemment semble refléter à juste titre le vécu et l'expérience d'un grand nombre voire de la majorité des transclasses.

Focalisons-nous maintenant sur Nesrine, pour ainsi observer la manière dont elle habite son corps en tant que transclasse-racisée, pour y souligner les similitudes ou les différences avec sa mère.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Nesrine est étudiante en médecine et vit dans un corps sous pression constante. Une pression dont il est simple de définir l'origine : son propre milieu et notamment sa mère. « On regarde tes mains, on voit que tu es une dame ! Ce n'est pas les mains d'une femme de ménage ou d'une ouvrière ! ». Ce qui devrait ici être considéré comme des encouragements de la part de sa mère est en fait ressenti par Nesrine comme une pression supplémentaire, car Nesrine sent ici l'opportunité de ne pas être comme sa mère et elle le sait. D'ailleurs, à force de s'imposer cette pression, Nesrine s'effondre littéralement, notamment dans la voiture aux côtés de sa colocataire. L'idée d'échouer dans ses études entraîne le personnage dans un état d'anxiété et de crainte exacerbée :

J'en peux plus, je suis trop fatiguée, j'en ai marre, j'en peux plus. J'arrive plus, mais je dois continuer, pour moi c'est inconcevable que j'arrête, pour moi c'est inconcevable ! Je pourrais pas le supporter, je pourrais pas leur dire, ça serait trop amer pour eux. Je ne peux pas dire à ma mère « je n'ai pas réussi », je ne peux pas me permettre de dire ça.

Il est intéressant ici de reprendre la notion d'affect qu'utilise Chantal Jaquet pour mieux connaître et décrire le transclasse. Nous avons vu que Jaquet distingue des affects positifs et des affects négatifs, les premiers ne concernant dans son analyse que des hommes blancs et les seconds une femme et des hommes noirs. Le personnage de Nesrine pourrait en effet appartenir à cette seconde catégorie de transclasse qui, poussée par sa mère et sa condition, immigrée sans éducation se retrouvant en bas de l'échelle sociale, entreprend sans relâche sa quête d'ascension sociale. Contrairement à sa petite sœur, Nesrine ne ressent ni honte ni rejet face à la condition de sa mère ; étant l'aînée elle semble dissimuler sa peine quant aux difficultés du foyer. La condition de Fatima se révèle être un élément moteur de l'ascension sociale de Nesrine ; pour ce personnage, cette ascension sociale va au-delà de l'enrichissement intellectuel (ses études) et matériel (aisance financière) mais est une réelle émancipation. On voit en effet ce personnage affronter et s'opposer à plusieurs reprises à un poids socio-traditionnel qui pèse sur elle et sa famille : Nesrine n'hésite pas en effet à se défendre face à une voisine de sa mère lui reprochant d'avoir quitté le domicile et de l'avoir laissée seule. De même Nesrine n'hésite pas non plus à tenir tête à son père au sujet de la consommation de tabac chez les jeunes filles lui soutenant que sa posture était inappropriée et injuste. Dans ces deux scènes, en inscrivant Nesrine dans un corps « rebelle » voire militant, Philippe Faucon a saisi la complexité de la situation dans laquelle elle se trouvait en tentant de s'élever socialement et par là même en bouleversant l'ordre social de son entourage. Le réalisateur a en effet pointé du doigt des questions sociales et traditionnelles sensibles au sein de la communauté maghrébine en France qui demeurent

intimement liées à la sauvegarde d'une identité « menacée » ou mis à mal par l'immigration et la vie en France.

Il est toutefois possible de constater que Nesrine, bien que rejetant ce poids social, demeure encore enfermée dans celui-ci en censurant son propre corps en société. Elle refuse en effet de côtoyer des garçons ou même de se rendre dans les soirées étudiantes organisées près de chez elle car elle pense qu'il y a une distance entre elle et les autres. Elle nie sa propre féminité et demeure discrète socialement ; le poids des traditions mais aussi son origine sociale modeste semblent être des freins à l'expression et à l'épanouissement de Nesrine. Au-delà de cet aspect social, le sacrifice fait par Nesrine pour réussir ses études et s'en sortir est également une des raisons de cette censure : s'exposer, rendre visible et accessible son corps sont des libertés que Nesrine ne peut pas permettre de s'offrir pour le moment. On verra même Nesrine réviser toute une nuit, seule chez elle, habillée en robe de soirée.

Enfin, nous pouvons dire que Fatima et Nesrine incarnent et habitent leurs corps de façon identique mais dans deux perspectives différentes. Fatima se donne corps et âme pour la réussite de sa fille, alors que Nesrine révise sans relâche pour acquérir une reconnaissance symbolique, qu'elle dédie à sa mère. Mais Fatima poursuit aussi son apprentissage du français, afin d'exister en société et ainsi arrêter de se censurer devant les Français.

Nos deux personnages privent leurs corps, on trouvera Nesrine se restreindre au supermarché et l'on apprend que Fatima s'habille au marché pour 5 euros. Deux corps en pression constante, qui se censurent ; Fatima et Nesrine n'envisagent pas de s'offrir une histoire d'amour, mais trouvent néanmoins le moyen de relâcher la pression. Pour Fatima, c'est à travers l'écriture de son histoire et de ses émotions teintées de poésie et ses rendez-vous chez la femme médecin où elle peut partager son art. Quant à Nesrine, elle laisse prudemment un jeune homme entrer dans sa vie.

Le film *Fatima* nous montre ainsi qu'appartenir à la catégorie de transclasse-racisé – en tant que réalisateur – n'est pas une condition absolue pour décrire cette figure notamment à travers le cinéma. Nous pouvons voir que la trajectoire personnelle de Philippe Faucon à savoir sa vie passée au Maghreb, son militantisme social et ses positions politiques et sa proximité avec les populations d'origine maghrébine en France, lui ont permis de développer une certaine sensibilité à l'égard des questions raciale et sociale en France. Le réalisateur a semble-t-il été spectateur de l'ascension sociale d'individus racisés français et réussit donc à témoigner avec beaucoup de pudeur et de sensibilité dans *Fatima*, des difficultés et obstacles qu'ils rencontrent

dans leur chemin. Le cinéaste parvient également à dépeindre la place qu'occupe le cercle familial et social (entourage proche, voisinage, enseignants etc.) dans ces entreprises d'ascension sociale et des schémas de solidarité qui se jouent dans cette trajectoire. Cette dernière est donnée à voir à travers une mise en scène qui dévoile leurs différentes façons d'habiter leur corps. Loin de nier la place qu'il acquiert légitimement, Philippe Faucon semble être l'adjuvant du héros que peut être le transclasse-racisé et l'accueille d'une certaine manière avec une sorte de bienveillance contrairement à ce que Chantal Jaquet décrit des « dominants » accueillant avec mépris et suspicion le transclasse dans son nouveau milieu social¹⁵⁵.

Philippe Faucon met clairement en scène différents corps considérés comme invisibles dans ce film et leur attribue à chacun une signification et un symbolisme particulier. On peut considérer *Fatima* comme un hommage à toutes les femmes maghrébines immigrées en France, car en plus de donner à voir le sacrifice physique que Fatima vit, causé par la difficulté de son travail, Philippe Faucon met également en scène les relations qu'entretiennent justement ces femmes avec la société. Se faisant, le réalisateur met en exergue la complicité des relations humaines qui se jouent au sein du processus d'intégration de cette femme dans la société française dont les rapports de pouvoir occupent une place de choix.

¹⁵⁵ Se reporter aux analyses page 24 des présents travaux.

Chapitre 3

Le processus de recherche-création : méthode de travail, terrains et conclusions

3.1 Les moteurs du processus créatif

3.1.1 Naissance du processus créatif

Toute création est sous-tendue par des inspirations diverses et très personnelles ; la musique, notamment le Jazz et le Rap, a toujours été un élément important dans mon parcours et au-delà de la sensibilité artistique qui m’anime, elle m’a aidé à nourrir mes réflexions sur les problématiques sociales et culturelles en France. La création qui accompagne la présente étude a été influencée et inspirée par la musique.

Dans mon film, j’ai choisi en trame sonore la chanson *My favorite things* de John Coltrane¹⁵⁶, car elle me rappelle le cheminement intellectuel parcouru tout au long de cette expérience universitaire, de ses débuts jusqu’à aujourd’hui. De plus, de par sa complexité instrumentale, cette chanson est aussi une invitation à la réflexion et une source motrice d’apprentissage et de savoir. Ardue, elle insiste sur la difficulté de penser sa propre condition.

En ce qui concerne le Rap, j’admire particulièrement le groupe NTM¹⁵⁷ pour son militantisme et pour la force de ses dénonciations des problèmes sociaux en France. Une chanson a particulièrement retenu mon attention : *Blanc et Noir*¹⁵⁸ dont voici les premières paroles :

Il est Blanc,
Je suis Noir,
La différence ne se voit que dans les yeux des bâtards.

Lors d’un cours de recherche-création dirigé par André Habib, nous avons pratiqué la gravure sur pellicule avec l’artiste Pierre Hebert. J’ai gravé ces paroles dans une petite animation sur pellicule avec l’intention de l’utiliser dans un projet éventuel, à savoir ce projet de création cinématographique. Cet exercice m’a amené à m’intéresser davantage à la dimension raciale dans le processus de mobilité sociale chez les individus.

¹⁵⁶ Chanson éponyme de l’album sorti en 1961.

¹⁵⁷ Acronyme de *Nique Ta Mère*. Crée à la fin des années 1980 en Seine-Saint-Denis (banlieue nord de la région parisienne) ce groupe était composé de deux artistes, Kool Shen (Bruno Lopes) et Joey Starr (Didier Morville) qui ont marqué la scène musicale urbaine française pendant plusieurs décennies.

¹⁵⁸ Chanson sortie en 1991 et issue de l’album *Authentik*.

Pour le générique du film, j'ai utilisé un des clips d'Andrew¹⁵⁹, afin d'utiliser une référence québécoise, qui rappelle la dimension militante du groupe NTM, mais au Québec.

Lors de ma première année de maîtrise, j'ai suivi le séminaire de scénarisation d'Isabelle Raynauld, où je me suis intéressé aux différentes manières dont on se raconte en fonction des situations que l'on vit. Dans ce séminaire, j'ai tenté d'étudier et d'observer les différentes postures et techniques de récit que l'on emploie lorsqu'on est face à un psychologue, une salle de classe et une relation intime ou amicale par exemple. Je me suis mis en scène devant la classe et ai présenté une réflexion sur mon propre parcours. Ce séminaire - déterminant dans ma recherche - m'a encouragé à travailler sur la notion de trajectoire, de parcours chez les individus et surtout sur la manière dont on se raconte en fonction du contexte, et du public. Utiliser les images de cette classe à l'écoute, m'a permis de mettre en scène un dispositif d'écoute, en faisant intervenir des techniques d'incrustation au montage, pour fabriquer l'illusion d'une écoute attentive de mes protagonistes.

Enfin, mon expérience en tant qu'agent d'entretien au sein de l'entreprise *Peace*, où j'étais en charge du nettoyage de la bibliothèque de nuit m'a incité à mettre en lumière le sacrifice que faisaient les parents des transclasses-racisés en devenir avec lesquels j'ai choisi de travailler dans ce film. Pendant ces heures de travail passées à leurs côtés je n'ai pas pu m'empêcher d'échanger avec eux sur différents points, notamment sur leurs conditions d'immigration et les raisons qui les ont poussés à quitter leur pays d'origine. Il m'a semblé intéressant de filmer ces travailleurs de nuit, au sein de la bibliothèque, afin de les mettre en parallèle, avec leurs enfants, absents du film mais qu'incarnent les individus transclasses-racisés, protagonistes du film documentaire.

3.2 Mes choix cinématographiques

Pour accompagner ce travail, je choisis de réaliser un essai filmique de type documentaire. Le documentaire est pour moi, une des manières pertinentes de faire de la recherche. J'ai déjà eu recours au même procédé filmique en réalisant un documentaire intitulé

¹⁵⁹ Participant de mon film.

*Tayeb fait son Ramadan*¹⁶⁰, et je pense que c'est une méthode que je continuerai à utiliser à l'avenir.

J'estime que dans la démarche documentaire, le contrôle des corps est relativement moins conséquent que dans la fiction. Comme je l'ai expliqué précédemment j'ai laissé une grande liberté aux personnages quant à leur prise de parole. Cette dimension me plaît énormément. Au sein de mon film j'ai fait le choix d'adopter une mise en scène libre pour mes personnages : j'ai en effet filmé les employés de la société *Peace* sur leur lieu de travail et les ai laissés libre de leurs mouvements pendant que j'échangeais avec eux. Je n'ai donné aucune indications de mise en scène afin d'observer comment mes personnages habitaient leurs corps dans leur travail quotidien ; en procédant ainsi, j'ai tenté d'occuper leur espace en tant que spectateur. De même, j'ai procédé à des interviews classiques avec les autres personnages sur des thématiques précises. Là encore, il n'y a eu aucune directive de mise en scène donnée afin de laisser les personnages s'approprier leur espace librement et de les encourager à s'exprimer de façon libre sur ces questions. J'ai décidé d'exploiter la mise en scène en plaçant seulement les personnages interviewés devant un fond vert afin d'utiliser la méthode de l'incrustation au montage.

Techniquement, j'ai utilisé la caméra de mon téléphone pour filmer l'équipe de nettoyage à la bibliothèque pour des questions d'ergonomie mais également parce que je travaille principalement seul lorsque je tourne. Pour le reste, à savoir les entrevues, j'ai filmé en studio avec une caméra semi professionnelle, toujours seul, sauf pour l'entrevue du personnage qui a choisi de rester anonyme, où j'ai fait appel à ma monteuse, Gaëlle Lechevallier. Par ailleurs, j'ai constaté qu'une présence féminine dans l'équipe lors des entrevues était d'une très grande aide et permettait aux femmes qui étaient filmées d'être plus à l'aise et d'appréhender avec sérénité le travail effectué avec elles.

En ce qui concerne le montage, j'ai fait le choix de m'associer avec Gaëlle afin de ne pas reproduire les erreurs que j'ai faites lors de la réalisation du film *Tayeb fait son Ramadan*, au cours duquel j'ai préféré tout prendre en main, choix que j'ai vite regretté car je n'ai pas su prendre assez de recul pour explorer toutes les possibilités nécessaires de reconstruction. Je pense que lorsque l'on réalise un film, il est préférable de le faire monter par une tierce personne pour se mettre à distance et permettre à l'autre membre de l'équipe (le monteur ou la monteuse) d'explorer des pistes invisibles aux yeux du réalisateur.

¹⁶⁰ *Tayeb fait son Ramadan* (2018), Tayeb, Hadji, France : Unsh Pirate Production

J'ai donc choisi de travailler avec Gaëlle, une femme blanche, étudiante à la maîtrise en cinéma, alors que tous mes intervenants sont racisés. J'ai pensé dans un premier temps qu'il était important pour moi de travailler avec une monteuse, car je pensais nécessaire d'imposer la parité du genre au sein du processus créatif. J'ai été extrêmement attentif à la manière dont Gaëlle s'est appropriée le projet. Je l'ai d'abord rencontrée en lui parlant simplement de mon sujet et en lui faisant lire le premier chapitre de mon mémoire. Son intérêt pour le sujet a été immédiat. Le fait qu'elle soit blanche et qu'elle n'appartienne donc pas à une minorité fût très important car elle a un certain détachement vis-à-vis de la question raciale, et cela m'a permis de nuancer et de prendre du recul sur le sujet. Une fois les rushes reçus, Gaëlle m'a fait une proposition de montage – sur laquelle nous reviendrons – et m'a conseillé d'aller retourner filmer certains plans auxquels je n'aurais jamais pensé si j'avais monté le film seul.

3.2.1 Montage et choix de (re)construction

Après une longue réflexion et le visionnage des premières versions du montage j'ai réalisé qu'aucune autre personne que moi n'était en mesure de monter ce film. J'ai voulu déléguer le montage d'un film qui est beaucoup trop personnel et dont la compréhension pouvait échapper aux membres de mon équipe. Après avoir fait le tri et une sélection dans les rushes et avoir construit une trame narrative du récit, Gaëlle et moi, avons donc convenu qu'il était préférable que je poursuive le travail de montage seul. Cette décision m'a encouragé à renouer avec le travail de montage et à dépasser les blocages que je pouvais avoir avec cette discipline ; j'ai pu en quelque sorte faire le « deuil » de *Tayeb fait son Ramadan*. De plus, mon expérience avec France Langlois en qualité d'assistant monteur dans le cadre d'un contrat universitaire, m'a redonné confiance en moi.

3.3 Difficultés et stratégies développées

La principale difficulté rencontrée durant cette production a été le terrain institutionnel. J'entends par là mes entrevues et rencontres auprès d'institutions telles que la bibliothèque de l'Université. Des autorisations de tournages étaient en effet parfois nécessaires pour ce film. La sensibilité du sujet que j'aborde et la posture parfois très militante que j'adoptais ne me permettaient pas d'obtenir ces autorisations et mener à bien ma création. Ces expériences de terrain s'avéraient en effet très difficiles pour moi au premier abord ; j'ai par conséquent

développé des stratégies beaucoup plus diplomatiques telles que des explications plus poussées sur le sujet, des dialogues avec différents membres de l'institution etc.

La seconde difficulté de mon terrain se situait au niveau des entrevues de mes personnages. En favorisant les discussions libres avec mes protagonistes plutôt que des « questions-réponses », nous nous éloignons du sujet principal et cela ne me permettait pas de faire des entrevues brèves. Ce fut le cas notamment avec Andrew qui s'est vraiment prêté au jeu, et qui, en plus d'être extrêmement touché lui aussi par ce sujet, s'est grandement investi dans la réalisation de cet essai filmique, en élaborant notamment des plans de tournage pour accompagner son propos.

Effectuer de longues entrevues avec les sujets m'a permis d'une part de prendre le temps d'instaurer une relation de confiance avec eux et d'autre part d'éviter d'orienter leurs propos. Se sentir à l'aise et participer à une entrevue qui suit leur propre rythme a permis selon moi que les protagonistes-sujets s'expriment avec beaucoup de conviction en rendant ainsi l'entrevue très authentique et proche de la réalité vécue. L'idée était de créer un espace de liberté, une liberté à laquelle les sujets n'étaient pas forcément habitués. Nous le voyons lors des hésitations des personnages que j'ai laissées au montage, à travers leurs questions telles que « je peux dire ça ? ».

Néanmoins, par souci de temps notamment lors du montage, et en prenant en compte l'expérience de Stanley Février ainsi que la personne voulant garder son anonymat, j'ai quand même préparé quelques questions.

Enfin, dès les entrevues, j'ai vite compris que l'on ne traiterai pas de la figure de transclasse-racisé dans ce film. En effet, l'évocation et l'explication de ce concept, a toujours amené mes personnages à se confier sur leur propre parcours, et surtout leurs rapports à l'autre, sous l'angle de la dimension raciale. Il m'a donc fallu développer des stratégies, afin d'établir une connexion entre eux et moi afin de créer du sens. C'est notamment la raison pour laquelle j'ai choisi d'ajouter une voix off au film.

Conclusion

La partie « théorique » que constitue ce mémoire de recherche m'a permis de cerner et de donner un cadre à ma propre expérience de transclasse – que je ne nommais pas forcément – et des réflexions qui y étaient liées. La réflexion qu'a menée la philosophe française Chantal Jaquet sur cette figure, point de départ critique de mes recherches, a ainsi occupé les premiers temps de cette étude. M'attarder sur le concept construit par la philosophe m'a semblé essentiel et légitime dans la mesure où elle propose selon moi une définition du transclasse discutable. Me positionner ainsi au regard des travaux de la philosophe m'a permis non seulement de révéler le cadre social et politique au sein duquel a été construit ce concept de transclasse mais a également révélé que ce concept devait être dépassé. Le concept de transclasse-racisé a donc émergé au sein de cette étude dans la mesure où la notion de race ne semblait avoir aucune place dans les travaux de la philosophe.

Les travaux de cette dernière ont ainsi constitué l'ossature de ma réflexion sur le transclasse-racisé mais pas seulement. En effet, le cinéma et ma création filmique ont constitué de véritables outils de recherche me permettant de vérifier mes hypothèses et de préciser la définition que je constituais ainsi du transclasse-racisé et de ses éventuelles caractéristiques. Le cinéma a donc été un outil d'identification qui m'a permis de mettre en évidence cette figure et ainsi de compléter la théorie de Chantal Jaquet.

Dans le second temps de ces travaux j'ai mis en évidence le concept de transclasse-racisé dans le cinéma français, en montrant une différence de traitement cinématographique suivant les différents contextes sociopolitiques français dans lesquels s'ancraient les réalisations et les fictions. Ces analyses filmiques ont été l'occasion d'observer comment le transclasse habite son corps et plus particulièrement comment, dans la fiction, le réalisateur parle à travers le corps de l'autre.

Chez Medhi Charef et Abdellatif Kechiche, nous avons affaire à des corps en difficulté, qui tentent corps et âmes d'améliorer leurs conditions à partir de la marge de la société française, et ce, en incarnant des rôles intimement liés au vécu même des réalisateurs. Kim Chapiron insiste quant à lui sur les rapports liés au mélange de toutes les classes sociales dans un microcosme, mais ne donne cependant pas d'indices de ce qu'il a vécu dans son film. Sa trajectoire nous montre néanmoins qu'il appartient à une classe sociale bourgeoise. Malgré le fait qu'il soit racisé, il nous présente le corps de Kelly, un corps qu'il n'a jamais habité, en

grande difficulté. La comparaison entre les corps de Kelly et d'Eulalie ont par ailleurs été l'occasion de démontrer que les théories de Chantal Jaquet, s'appliquent principalement lorsqu'elles sont habitées par un corps blanc. Enfin, Philippe Faucon, blanc et bourgeois, nous présente deux corps en difficulté, une mère et sa fille ; il nous démontre que cette figure peut être transgénérationnelle. Outre la symbolique du corps de Fatima et de l'hommage qu'il fait à la population d'origine maghrébine en France, Philippe Faucon présente des corps qu'il semble connaître, alors même qu'il n'appartient pas au milieu social et racial qu'il dépeint dans son film.

Ces analyses filmiques ont ainsi démontré qu'il n'était pas nécessaire d'être transclasse-racisé pour dépeindre cette figure dans un film. Bien que ces œuvres cinématographiques ne fassent pas directement référence à la notion de transclasse-racisé, elles ne demeurent pas moins un miroir de cette figure. La force du cinéma est ici de donner corps à cette figure qui finalement occupe une grande place au sein des sociétés mais n'est jamais mise à l'honneur dans toutes ses acceptions et dans toute son entièreté.

Il serait intéressant, d'observer ce qui se produit en termes de traitement cinématographique s'il on étudie un film réalisé par un transclasse-racisé qui se définit en tant que tel et traitant de façon assumée de cette question (ce qui n'est pas le cas des cinéastes transclasse racisés de mon corpus qui ont plutôt choisi des personnages qui échouent à changer de classe).

Je pense que ma recherche pourra à la fois être utilisée dans le domaine des sciences humaines, surtout lorsque l'on s'intéresse à des sociologies non classiques qui orientent leurs études sur les exceptions et donc sur des études favorisant le cas par cas. Du point de vue intersectionnel, la dimension raciale vient montrer qu'il existe des différences majeures quant à l'appropriation du concept du transclasse étudié ici sous la dimension raciale dans ces travaux. Enfin, en termes cinématographiques, j'ai tenté, tout comme Fouad Sassi dans ses travaux, de m'intéresser au parcours des réalisateurs, et la manière dont ils se racontent dans leur film. Enfin, j'espère que cette création ainsi que mon mémoire, permettront à d'autres transclasse racisés de développer des outils qui leurs permettront de faciliter leur ascension sociale. J'ai l'espoir que mes travaux permettront aussi à des non transclasse racisés, d'être sensibles à cette question, afin de faciliter l'intégration de transclasse-racisé dans leurs milieux.

Comme Stanley Février, artiste plasticien interviewé dans mon film, la plus grande difficulté pour moi aura été mon intégration dans le milieu universitaire. Le parcours de Stanley et ses différentes expériences ont en effet résonné avec mon propre parcours. Je suis arrivé à la maîtrise avec un bagage cinématographique davantage orienté vers la technique que l'aspect théorique alors dominant à l'université. L'adaptation au milieu académique a donc demandé des efforts relativement grands de ma part quant au travail théorique à mener. Néanmoins la recherche création m'a appris d'aller chercher les outils nécessaires, pertinents et pragmatiques à la réalisation de mes projets. Désormais – et grâce à ce cursus – j'ai réalisé que la théorie et les références académiques sont importantes mais ne demeurent pas toujours la clé de résolution de problématiques ; le cursus de recherche-crédation, et ses professeurs rencontrés lors de mes séminaires, sont les voies qui m'ont permis d'acquérir une méthodologie originale et adaptée à l'exploration des angles différents dans la recherche afin d'aboutir à des résultats plus complets. En effet, je considère ma création comme une partie intégrante de mes travaux et comme éléments de réponses dans ma recherche qui je l'espère, me permettra d'aller plus loin, notamment dans la réalisation d'une fiction ou d'un autre documentaire, qui porterait sur l'intégration d'étudiants racisés dans le milieu universitaire. Je pense également que ce sujet, pourrait être un objet de recherche à part entière dans les études sociologiques.

Bibliographie

Ouvrages scientifiques

(1991). « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and violence against Women of Color » in *Stanford law Review*. Hill, P. et Bilge, S (2016). *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press. p. 81.

Bourdieu. P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Minuit.

Bourdieu, P. et Passeron, J-C. (1964). *Les Héritiers*, Paris : Minuit.

Charef Medhi, C. (2019). *Rue des Pâquerettes*, Edition Hors d'Atteinte.

Danasségarane, S. (2018). « Immigration et transclasse : langues et identités ». Dans *La fabrique des transclasse*, sous la direction de Chantal Jaquet et Gérard Bras. Paris: Presse universitaire de France.

Eribon. D. (2010). *Retour à Reims*. Paris : Fayard.

Ernaux, A. (2003). *L'écriture comme un couteau*. Paris : Stock, p. 20. Cité dans Jaquet, C. (2014). *Les transclasse ou la non-reproduction*. Paris : Presses Universitaire de France.

Fanon. F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.

Hargreaves, A. (2007). « Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvements*, vol. 51, no.3.

Hill, P. et Bilge, S (2016). *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press.

Hoggart. R. (1991). *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaire anglaise*. Paris : Seuil.

Jaquet, C. (2014). *Les transclasse ou la non-reproduction*. Paris : Presses Universitaire de France.

Jaquet, C. et Bras, G. (2018). *La fabrique des transclasses*. Paris : Presses Universitaire de France.

Jaunait, A. & Chauvin, S. (2013). Intersectionnalité. Dans : Catherine Achin éd., *Dictionnaire. Genre et science politique : Concepts, objets, problèmes* (pp. 286-297). Paris : Presses de Sciences Po.

Maazouzi, D. (2015). *Le Partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*. Paris : Classiques Garnier.

Moulier Boutang. Y. (2005). *La Révolte des banlieues ou les habits nus de la République*. Paris : Amsterdam.

Noiriel, G. (2018). *Une histoire populaire de la France. De la guerre des cent ans jusqu'à nos jours*, Marseille : Agone

Pasquali, P. (2010). « Les déplacés de l'« ouverture sociale ». Sociologie d'une expérimentation scolaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 183, no. 3, P. 86-105.

Pasquali, P. (2018). « Déplacements ou déracinement ? Du « boursier » hoggartien aux migrants de classe contemporains ». Dans : Jaquet, C. et Bras, G. (2018). *La fabrique des transclasses*. Paris : Presses Universitaire de France.

Santelli, E. (2001). *La mobilité sociale dans l'immigration – Itinéraires de réussite des enfants d'origine algérienne*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Soubattra Danasségarane. (2018). « Immigration et transclasse : langues et identités ». Dans *La fabrique des transclasses*, sous la direction de Chantal Jaquet et Gérard Bras. Paris: Presse universitaire de France.

Stora, B. (2007). « La mémoire coloniale de l'Algérie : quand le passé rattrape le présent », Hédi Saïdi (éd), *Les étrangers en France et l'héritage colonial. Processus historiques et identitaires*. Paris : L'Harmattan.

Tévanian. P. (2008). *La mécanique raciste*. Paris : Dilecta.

Articles

Articles scientifiques

(2018). *Le « décolonialisme », une stratégie hégémonique : l'appelle de 80 intellectuels*. [En ligne] https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appelle-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php. Consulté le 27 mai 2019.

Alt. J. (2018). Miss Mona, un film de Mehdi CHaref (1996). *Culture et questions qui font débat – Contribution subjective à une mémoire gaie : Littérature, cinéma, art, histoire ...* [En ligne], <http://culture-et-debats.over-blog.com/article-895003.html> . Consulté le 29 mars 2020.

Beaud, S. (2014). « Les trois sœurs et le sociologue. Notes ethnographiques sur la mobilité sociale dans une fratrie d'enfants d'immigrés algériens », *Idées économiques et sociales*, vol. 175, no. 1, p. 36-48.

Célestine. A, Hajjat. A et Zevounou. L. (2019). *Rôle des intellectuel-les, universitaire 'minoritaire', et des porte-parole des minorités*. [En ligne], http://mouvements.info/role-des-intellectuel%c2%b7les-minoritaires/#_ftn3. Consulté le 27 mai 2019.

Chekkat. R. (2015). *Ce que le mot « racisé-e » exprime et ce qu'il masque*. [En ligne], <http://www.etatdexception.net/ce-que-le-mot-racise-e-exprime-et-ce-quil-masque/> . Consulté le 24 mai 2019.

Coavoux, S. « Habitus », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/36-habitus>. Consultée le 11 juin 2019.

Douin. J.L. (2007). « La graine et le Mulet » : l'ode au verbe autour d'un couscous. *Le Monde*. [En ligne], https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/la-graine-et-le-mulet-ode-au-verbe-autour-d-un-couscous_988360_3476.html . Consulté le 25 mars 2020.

Hajjat. A. et Larcher. S. (2019). *Intersectionnalité*. [En ligne], <http://mouvements.info/intersectionnalite/>. Consulté le 27 mai 2019

L'Appel des indigène, NOUS SOMMES LES INDIGENES DE LA REPUBLIQUE ! [En ligne], <http://indigenes-republique.fr/le-p-i-r/appele-des-indigenes-de-la-republique/>. Signé par des milliers de personnes (2005). Consulté le 3 septembre 2019.

Noriel, G. (2004). « Histoire, mémoire, engagement civique », *Hommes et migrations*, numéro 1247, p. 25. Cité dans Célestine. A, Hajjat. A et Zevounou. L. (2019). *Rôle des intellectuel-les, universitaire 'minoritaire', et des porte-parole des minorités*. [En ligne], http://mouvements.info/role-des-intellectuel%20les-minoritaires/#_ftn3. Consulté le 27 mai 2019.

Pierre. A. (2017). « Mots choisis pour réfléchir au racisme et à l'anti-racisme », in *Revue Droits et liberté*, Vol 35, numéro 2, automne 2016. [En ligne], http://liguedesdroits.ca/?p=4119#_ftn4. Consulté le 22 mai 2019.

Ronan de Calan. (2018). « L'aristocratie du bon dieu - Portrait du pur littéraire en déclassé volontaire ». Dans *La fabrique des transclasses*, sous la direction de Chantal Jaquet et Gérard Bras. Paris: Presse universitaire de France.

Saint-Amand, D. « Réflexivité », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/163-reflexivite>. Consultée le 29 mai 2019.

Serroy, J. (2017). *Teddy Lussi-Modeste : « Le succès se paie toujours au prix fort ... »*, [En ligne], <https://www.ledauphine.com/isere-sud/2017/08/27/le-succes-se-paie-toujours-au-prix-fort-phix>. Consulté le 10 mai 2019.

Terskel. S. (2010) *Race, Histoire Orale d'une obsession américaine*, Editions Amsterdam, p. 28. Cité dans Chekkat. R, *op. cit.*

Articles de journaux

Barlet, O. (2008). *La Graine et le mulet* d'Adbellatif Kechiche. *Africultures*. [En ligne], http://africultures.com/la-graine-et-le-mulet-7125/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=463#xd_co_f=Y2JlMmIyNWYtMmMwYy00MjE5LWJlZTMtNGI3ODQxMmY2MTBl~. Consultée le 24 mars 2020.

Bihan, J. (2014). *Kim Chapiron : « Avec Romain, on met sur papier des projets de long métrage. »*, [En ligne], <https://yard.media/interview-kim-chapiron-avec-romain-on-met-sur-papier-des-projets-de-long-metrage/> . Consultée le 24 mars 2020.

Gombeaud. A. (2014). « La crème de la crème », *Positif*, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1543762441?accountid=12543>.

Kaganski. S. (2007). *La Graine et le Mulet. Les inrockuptibles*, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-graine-et-le-mulet/>. Consulté le 25 mars 2020.

Li-Goyette. M. (2011). *Travailler plus pour gagner plus. Panorama-cinéma*. [En ligne], <http://www.panorama-cinema.com/V2/critique.php?id=516> . Consulté le 25 mars 2020.

Moinereau. L. (1994). « Paysages de cinéma : les figures emblématiques d'une banlieue imaginaire ». Dans *Cahiers de la cinémathèque*. N°59/60. p. 127. Institut Jean Vigo : Presses du Languedoc.

Movies. M. (2014). « « La Crème de la crème » de Kim Chapiron : outrageusement sexiste et bourré de clichés ». *L'Obs*. [En ligne], <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1186309-la-creme-de-la-creme-de-kim-chapiron-outrageusement-sexiste-et-bourre-de-cliches.html> . Consulté le 4 avril 2020.

Mémoire de recherches universitaires

Sassi, F. (2008) *Le personnage arabe dans le cinéma français*, Mémoire de Maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

Textes de loi

Article 4 de : *Loi n° 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés*. [En ligne], <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000444898>.

Consulté le 3 septembre 2019.

Texte intégral de la Constitution du 4 octobre 1958 en vigueur. [En ligne], <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/texte-integral-de-la-constitution-du-4-octobre-1958-en-vigueur>. Consulté le 27 mai 2019.

Filmographie

Fatima (2015). Réalisation Philippe, Faucon, France : Istiqlal Films.

La crème de la crème (2014). Réalisation Kim, Chapiron, France: Wild Bunch.

La graine et le Mulet (2007). Réalisation Abdellatif, Kechiche, France : Pathé

L'Esquive (2004). Réalisation Abdellatif, Kechiche, France : Lola Films

Le plafond de verre – les défricheurs (2004). Réalisation Yasmina, Benguigui, France : Bandits

Le prix du succès (2017). Réalisation Teddy Lucie-Modeste, France : Kazak Productions.

Le Thé au harem d'Archimède (2002). Réalisation Mehdi, Charef, France : AAA

Miss Mona (1987). Réalisation Mehdi, Charef, France : K.G Productions

Tayeb fait son Ramadan (2018), Réalisation Tayeb, Hadji, France : Unsh Pirate Production

