

**Conversations familiales** / Petite conversation cinématographique, à propos de *Petite Conversation familiale* d'Hélène Lapiower, par Carole Desbarats / « Ecrivons de nouvelles choses », à propos de *Entre père et fils* de Ara Sahiner, par Serge Meurant / « La vie n'est qu'une illusion, Ara... » à propos de *Entre père et fils* de Ara Sahiner, par Alex Szalat / « Regarder au plus sombre de soi-même », à propos d'*Exil à Sedan* de Michaël Gaumnitz, par Anne Brunswic /



A propos de *Histoire d'un secret* de Mariana Otero, par Anne Brunswic / La « photo-thérapie » d'Alan Berliner, par Annick Peigné-Giuly / Le cinéma, une maison de famille (journal de travail), par Laurent Roth / *Une maison de famille* de Laurent Roth (synopsis) / **Filmographie** / **Parti Pris** « La puissance de la vie », entretien avec Catherine Dolto à propos du film *De guerre lasses* de Laurent Bécue-Renard / **Index** des films analysés dans la revue (2002-2003)

**Conversations  
familiales**

## Introduction

C'est la découverte du film de Ara Sahiner, *Entre père et fils*, lors de sa projection au festival Cinéma du réel en mars 2003, qui a été déterminante dans le désir de publier ce numéro d'*Images documentaires* autour des liens familiaux. Le titre « Conversations familiales » n'a été trouvé que plus tard, lorsqu'on a saisi ce qui distinguait (et rapprochait) ce film d'autres œuvres qui mettent en scène l'échange de paroles et de regards, dans une intimité qui n'exclut pas le spectateur, bien au contraire.

*Entre père et fils*. Comment ce film, alors qu'il filme une réalité a priori dramatique – la perte de la mémoire d'un père – peut-il être à ce point exempt de douleur, de souffrance ? Quel est la nature de ce lien qui « jamais ne se brise », comme l'écrit Serge Meurant, même lorsque les souvenirs se brouillent au point que Shahnour, le père, confond son fils Ara avec son propre frère ? Cette « compréhension bien plus forte que les mots », comment le réalisateur s'y est-il pris pour nous y introduire ? Des images simples et calmes chargées d'un passé familial dans un appartement vieillot d'Istanbul, quelques films « de famille » sûrement pas tournés dans l'esprit d'en faire un « vrai » film plus tard, une caméra attentive qui dans le visage aimé jamais ne scrute les traces du vieillissement... L'émotion créée par ce film, évoqué ici par Serge Meurant et par Alex Szalat, est inépuisable.

Plus souvent, le film sur sa famille est le moyen choisi par un cinéaste pour régler des comptes, s'acquitter

d'une dette, oser enfin parler de « ce qui fâche », se donner le courage de poser les questions interdites...

Autour du lien père/fils, nous sont alors revenus en mémoire principalement deux films : celui de Michaël Gaumnitz, *Exil à Sedan*, et celui, plus ancien, d'Alan Berliner, *Nobody's Business*. Deux films où les rapports père/fils sont au contraire douloureux ou conflictuels. Dans *Nobody's Business*, le réalisateur semblait vouloir contraindre son père à répondre à ses questions devant la caméra « à son corps défendant » : ce n'est pas la mémoire qui faisait alors défaut, mais la volonté de coopérer, l'« entente » elle-même : Oscar Berliner prétendait d'ailleurs ne rien entendre – en réalité, il débranchait son appareil auditif ! Tandis qu'Alan s'évertuait à retisser le lien familial déchiré par le divorce de ses parents, Oscar résistait pour s'épargner des souvenirs douloureux. Annick Peigné-Giuly montre le travail effectué par le réalisateur pour sortir de ce « dialogue de sourds », tout en situant ce film dans l'ensemble de l'œuvre autobiographique d'Alan Berliner.

Le film de Michaël Gaumnitz, *Exil à Sedan*, appartient au courant des films qui trouvent leur origine dans un secret de famille, ici brûlant et honteux. Anne Brunswic souligne le courage qu'il a fallu au réalisateur pour affronter « la corne du taureau », afin d'en finir avec un double cauchemar, celui vécu par son père et celui de son enfance.

Tout récemment, mais juste à temps pour figurer dans ce numéro, s'achevait le film de Mariana Otero, *Histoire d'un secret*. Ce film met remarquablement en scène la parole d'un père et d'une sœur autour du dévoilement d'un secret de famille. Il puise en partie sa force du fait que cette expérience d'un deuil interdit, celui d'une mère, a été partagée par les enfants qui ont perdu leur mère dans les mêmes circonstances, par ceux en tout cas à qui on a omis – pour les protéger ? – de dire la vérité.

Dans beaucoup de ces films, la question de la transmission est centrale. On sent que les cinéastes se veulent un pont entre la génération de leurs parents et celle de leurs propres enfants. Norvan, le fils d'Ara, est présent

dans *Entre père et fils* : il n'a vraisemblablement pas pu avoir de lien avec son grand-père. *Petite Conversation familiale*, évoque le lien entre Hélène, la réalisatrice, sa famille dispersée et son enfant à naître. On pense aussi à la présence du fils de Pascal Kané dans *La Théorie du fantôme*, celui justement qu'il faut délivrer des fantômes.

*Petite Conversation familiale*, le beau film d'Hélène Lapiower, disparue l'année dernière à l'âge de 46 ans, se retrouve ainsi au centre de ce numéro, car il concerne très précisément ce sujet de la transmission. La réalisatrice avait filmé quelques années auparavant sa famille éclatée pour « conserver les images de son propre monde, un petit monde juif en voie de disparition », et c'est seulement une fois le film terminé qu'elle dit avoir compris ce qu'elle filmait : l'identité juive et son devenir dans l'intégration. « On sent bien, écrivait-elle, que parfois la caméra tremble, que c'est moi qui suis derrière. Mais jamais avec une équipe de cinéma, je n'aurais obtenu cette force de l'intimité. » Et aussi : « Je pouvais parler du monde en parlant de ma famille comme on peut parler du plus grand en parlant du plus petit. Et si je n'avais pas eu ce sentiment, jamais je ne me serais permis de toucher à quelque chose de si privé. » Carole Desbarats analyse ici avec finesse le montage de ce film tissé de nombreuses conversations familiales.

Pour finir, Laurent Roth nous a confié des notes tirées du journal qu'il tenait pendant la préparation du film qu'il achève de monter sur sa maison de vacances familiale, aujourd'hui vendue. L'évocation des lieux, dans un dispositif fonctionnant comme un « piège à mémoire », a notamment pour objectif d'analyser la place que chacun tient ou croit tenir dans la famille.

Bien d'autres films autour des liens de famille auraient pu être abordés dans ce numéro. Ils ont été rassemblés dans une esquisse de filmographie. Ce sont souvent des premiers films réalisés dans l'urgence de se libérer pour passer à d'autres sujets. D'autres cinéastes ont besoin de parcourir un long détour avant de pouvoir aborder le secret ou l'interdit. Et achever ainsi un parcours réparateur.

**C.B.**

## Petite conversation cinématographique

par Carole Desbarats

« *Il y a de la fécondité dans la conversation simple, naturel (sic), mettant les gens à leur aise* »  
(Voltaire, à Madame d'Argental, le 18 avril 1766)

Art de la légèreté, la conversation s'exerce plutôt dans le cercle de la convivialité que dans celui de famille : converser suppose l'acceptation tacite de rituels qui, par leur complexité, protègent de la violence frontale du débat. On n'aborde pas, enfin, pas tout de suite, certains sujets qui fâchent, on se permet des digressions pour revenir au thème central, on cherche à éviter l'embarras de son interlocuteur, bref, on s'organise dans le respect de certains codes qui ne doivent surtout pas être énoncés, au risque de détruire par la trivialité d'une telle profération l'édifice éphémère qui se construit sous nos yeux, toujours fragile.

En revanche, prendre un sujet et chercher à en venir à bout est le propre des conversations qualifiées de « sérieuses » que l'on peut, elles, mener aussi bien avec des étrangers qu'en famille. *Petite Conversation familiale*, le film d'Hélène Lapiower, appartient à ce genre-là. S'attaquer à la question de l'origine, à celle de la transmission d'une tradition communautaire ou au refus de la perpétuer, est, s'agissant d'une minorité, un sujet brûlant qui anime les conversations non plus senties comme un art mais bien comme un moyen d'asepsie : il faut savoir parler de ce qui fâche dans une famille pour faire que la vie y reste tenable et n'y nourrisse pas ces secrets (de famille donc) qui corrodent le lien et parasitent les rapports au sein du groupe.

Il faut donc être capable – dans une famille juive qui compte dans son sein d’anciens rescapés d’Auschwitz – de constater que les enfants peuvent, soit devenir bouddhistes, soit épouser une femme de culture musulmane et se convertir à l’Islam, soit circoncire les garçons mais pour des raisons hygiénistes... bref, prendre acte qu’une nouvelle génération rejette activement le devoir de perpétuation du clan quand ce n’est pas la philosophie qui le sous-tend.

Pour le dire autrement, on imagine volontiers que les sujets abordés dans ce film peuvent, par leur acuité, par le danger qu’ils font courir à la tribu, faire naître plutôt tension et violence que conversation respectueuse à propos de la place de l’autre. Mais le principe du film est tel que le dialogue reste possible : les interlocuteurs ne parlent pas entre eux in praesentia puisqu’ils sont interrogés en différents moments et lieux, qui aux Etats-Unis, qui en Belgique.

En fait, tous parlent du même sujet mais pas ensemble : ils ont comme seule interlocutrice la réalisatrice et, si conversation il y a, ce n’est même pas celle qu’Hélène Lapiower entretient avec chacun d’entre eux mais bien plutôt celle que bâtit le montage du film, reconstruisant avec science, élégance et discrétion les contradictions, les digressions, les répétitions d’une conversation, inventant un dialogue qui n’a pas eu lieu, une petite conversation cinématographique.

Pour autant, aucune sensation de trahison : certes, les propos sont découpés et choisis, or, la juxtaposition d’une réplique prononcée à Des Moines avec une réaction qui a eu lieu à Bruxelles ou à New York ne donne pas la sensation que ces personnes se répondent entre elles mais bien plutôt qu’elles conversent avec la réalisatrice et le spectateur. Et cela suppose une grande rigueur de montage, renoirienne disons. Chacun a ses raisons, mais sans lâcheté de la part d’Hélène Lapiower : elle est à la fois impliquée par sa voix hors champ lorsqu’elle garde les questions posées, par sa présence que l’on devine derrière la caméra à la tendresse qui marque les propos qui lui sont

adressés, parfois comme un don de ses interlocuteurs, et par le fait que, à la fin du film, elle montre – toujours hors du champ de la caméra – son ventre de femme enceinte à sa grand-mère, sur demande de sa mère. La question de la transmission reprend alors, à quelques minutes de la fin, toute son acuité.

« Chacun a ses raisons » suppose donc une vigilance, celle de la réalisatrice et des deux autres monteuses, puisque Hélène Lapiower a monté le film avec elles, Anita Fernandez et Anne Weil. Comment un père et une mère qui souffrent du fait que leur fille a épousé un Noir bouddhiste peuvent-ils en parler avec calme ? Il aurait été facile, au nom de la nécessaire tolérance, de leur demander des comptes. Or, ce couple n’est jamais ridiculisé, son chagrin est donné à écouter, l’argumentation respectée, et, du coup, le bien-entendu qui pouvait naître par facilité (« Mais, Bon Dieu, un peu d’ouverture d’esprit, un homme reste un homme quelle que soit la couleur de sa peau », etc), le bien-entendu s’effrite, non parce qu’il est démenti mais plutôt parce qu’il est interrogé. Et c’est la force de ce film : le spectateur reste maître de son opinion, mais la voit évoluer au fur et à mesure que progresse la conversation menée dans le film.

Pendant un peu plus d’une heure, avec délicatesse, le spectateur est guidé à travers les embûches d’un sujet difficile : tous, nous avons à faire à la question de la transmission, de l’héritage, l’acceptons-nous ? Le refusons-nous ? S’il est déjà difficile de tourner le dos aux valeurs qui sont celles de ses parents, il est encore plus délicat de le faire lorsque l’on est né dans un groupe minoritaire en butte au racisme, en l’espèce, l’antisémitisme. Le nœud gordien est alors particulièrement serré. Sur un plan cinématographique, il offre l’avantage de présenter une situation tellement extrême qu’elle permet différents degrés de projection selon que l’on est plus ou moins proche du problème. Cela étant, l’identification pourrait se révéler impossible si nous n’étions pas guidés à travers la complexité de ces ramifications : ainsi, pour prendre le cas de Ly-

nette, fille de l'oncle Jacques, c'est progressivement que nous apprenons qu'elle vit avec un goy, noir, bouddhiste, dont elle a un enfant – que l'on voit traverser l'écran, craquant de charme potelé, avant que de se voir coller une étiquette par les adultes. Bien sûr, on perçoit au fur et à mesure comment Lynette est systématiquement et délibérément allée chercher ce qui pouvait l'éloigner de la demande communautaire. L'élégance de la progression dans le montage nous conduit à intégrer les informations les unes après les autres, ce qui nous aide à les prendre en considération sans simplifier, ni la révolte de la jeune femme, ni la souffrance de ces grands-parents qui s'inquiètent de voir un petit enfant métis arriver dans la société américaine – sans pour autant s'interroger plus avant sur les rapports des communautés noire et juive aux USA, rapports violents et générateurs de racisme comme on sait. Au spectateur de le faire.

La fluidité du montage nous laisse donc le temps de l'adaptation, comme dans une conversation où une digression de bon aloi permet de ne pas aborder tout de suite frontalement le sujet épineux. Cette organisation des conditions nécessaires à l'éclosion du sens, de l'émotion, s'appelle aussi mise en scène, non pas celle qui construit la place de chacun à la prise de vues (encore que... nous aurons à y revenir), mais bien celle qui, dans l'agencement du montage prépare la réception du film, distillant les éléments un à un pour faire comme le disait Hitchcock, « de la direction de spectateurs ». Sinon, pourquoi faire apparaître la seule personne ostensiblement tendue, celle qui est en minorité absolue parce que musulmane en ces temps de guerre entre Israël et les pays arabes, Zohra, à la fin du film ? J'en reparlerai.

Pour en revenir à la tonalité du dialogue et au pilotage du spectateur, si ce qui est affirmé dans cette petite conversation familiale est brutal, l'énonciation en est retenue, mesurée, parfois triste comme lorsque parlent les grands-mères ou la génération des parents, parfois pris dans le rire comme dans le cas des cou-

sines (l'universalité des fous rires de filles dans une salle de bains...) ou simplement le sourire comme celui qu'arbore Peggy, la cousine new-yorkaise qui affirme avec fougue : « Notre génération <sup>1</sup>/devait se libérer du côté incestueux et ouvrir les rivières génétiques pour que le sang coule autrement », pour ajouter illico : « Mais, paradoxalement, je crois au père juif ! » L'ambivalence est assumée, revendiquée avec alacrité. Cette aisance ne va pas de soi dans la situation : après tout, il s'agit de s'engager sur des sujets intimes devant une caméra. Et, en tant que spectatrice, je la reçois comme une marque de respect envers la convive muette que je suis : l'hystérie m'étant évitée, seules me restent les conclusions assumées par les personnages et celles que je dois me construire.

En fait, ce qui est donné à voir dans *Petite Conversation familiale* est une générosité faite d'ouverture dans les échanges : chacun donne à la réalisatrice ce que, dans la vie, nous peinons à obtenir, des éclats de sincérité, de vérité intime. Cela se manifeste différemment, dans le rire et la métaphore pour Peggy et ses « rivières génétiques », dans la mélancolie du frère, qui livre à la fois son besoin d'une femme qui soit forte « et ne porte pas le poids de la mort » et propose l'analyse la plus concise de tout le film : « La génération qui a vécu sa jeunesse avant la guerre a vécu plus heureuse alors que celle qui a vécu sa jeunesse pendant la guerre ne peut plus savoir rire. » Plusieurs facteurs expliquent probablement cette fluidité : non seulement comme on l'a vu la facture du montage mais aussi, dans les plans, la complicité entre filles qui, on le sait, permet un échange express d'informations dans les cuisines, les toilettes où l'on se remaquille..., et surtout la confiance qui règne entre ceux qui parlent et celle qui filme. Peut-être cet abandon n'a-t-il été que partiel et isolé dans les rushes ; ce n'est pas le problème puisqu'il s'agit moins ici de la réalité de la relation entre Peggy et Hélène Lapiower que de la réalité... de ce qui est représenté. C'est précisément ce passage d'une femme à l'autre, ces interventions sur le

même sujet, mais dans des tonalités différentes – souvent plus graves pour les hommes – qui constituent le tissu de la conversation inventée pour ce film.

En ce sens, les raccords d'un lieu à l'autre, en général des intérieurs, contribuent aussi à inventer l'espace cinématographique de la conversation filmée. Qui plus est, chambres d'enfant, salon, cuisine, salle de bain ne semblent pas avoir été parés, accessoirisés pour le tournage : le désordre de la vie y règne, en tous cas dans les appartements des plus jeunes. Les plus âgés, eux, vivent et posent dans un cadre plus structuré et pas seulement pour le film, ou peut-être a-t-il été ordonné par ses occupants en fonction de l'idée qu'ils se font de l'importance du message à transmettre, là où frère, cousins, cousines s'adressent sans précaution particulière à une des leurs, de leur génération. Les positions corporelles redoublent cet effet : à salon bien rangé correspond souvent la position assise sur un canapé, les oncle et tante du début par exemple, ou une chaise, à la profusion d'objets ou de vêtements, celle de jeunes femmes installées sur le rebord d'une baignoire. On pense alors à certaines scènes où des héroïnes de fiction ont marqué parce que des déclarations ou réactions essentielles se manifestent dans un décor ou un décorum inattendus : en 1959, l'aveu d'une grossesse au détour d'une phrase par Jean Seberg, assise elle aussi sur un rebord de baignoire, les pieds dans un bidet dans *A Bout de souffle*, ou la Monika de Bergman penchée, en 1952, sur le lit de l'enfant qu'elle va abandonner, la jupe à moitié relevée, la fermeture éclair à moitié défaite par négligence... Dans *Petite Conversation familiale*, ce « naturel » est à la fois lié au mode de vie de ces jeunes cousines américaines mais peut-être aussi à l'héritage des représentations de jeunes femmes modernes dans la culture de la cinéaste européenne qui a, si ce n'est choisi, au moins accepté le cadre où elle tourne.

L'alternance entre ces cadres de vie est bien sûr travaillée au montage pour recréer l'apparent désordre de la conversation, cinématographique cette fois. En

effet, si l'on recherche parfois pour les entretiens filmés des lieux sobres où rien n'accroche le regard, c'est souvent parce que le cinéaste cherche à reproduire les conditions de la conversation courante où tout est centré sur le verbe.

Le cinéma peut travailler autrement et parfois, il œuvre a contrario de ce que le sociologue Ervin Goffman décrit comme dispositif interactif de conversation, c'est à dire une organisation dans laquelle une « information supplémentaire » entraîne « une concurrence des stimuli (qui) risque de distraire l'auditeur dont l'attention est alors accaparée par la personne qui parle aux dépens de ce qu'elle dit. Les causes de ce phénomène sont bien connues : le locuteur est ou bien très laid ou bien très beau ; il a un défaut d'élocution, il zézaie ou il bégaie (...) ». Et Goffman, en spécialiste des rites d'interaction, de poursuivre une longue liste d'éléments perturbateurs qui, précisément au cinéma... peuvent ne pas en être <sup>2</sup>/, comme le démontre le visionnement de n'importe quel film de Rohmer : au cinéma, c'est bien le corps traversé par la voix et inscrit dans un cadre qui contribue à donner, à travers défauts et beautés, le sens de la réplique. A preuve, le plan – extraordinaire dans sa fixité et sa durée de plus d'une minute – où le cousin n'arrive pas à répondre à une question frontale qu'il reprend à son compte : « Pourquoi je n'ai pas appris le yiddish ? » On ne s'étonne pas du fait que Claude ait besoin de réfléchir avant de s'affronter à une réponse qui l'impliquera forcément, lui qui s'est tourné vers l'Islam, ce que le film nous dévoile peu à peu. Non, le malaise qui se dégage de ce plan vient plutôt du fait que, pendant qu'il réfléchit, il continue de se passer de la mousse à raser sur le visage, en rajoute là où il n'y a plus besoin jusqu'à ce que ses traits disparaissent derrière un épais masque blanc qui forme presque carapace : pour le spectateur, le geste répétitif prend alors une forte valeur métaphorique dont le personnage ne saurait être conscient. Coupe, noir et l'on retrouve Claude, rasé, plus à l'aise.



Il est intéressant de rester un instant de plus sur le parallèle entre les théories de Goffman et le film qui nous occupe. Le sociologue décrit avec précision un cas de figure que la cinéaste travaille, elle, de manière très investie : il s'agit de la place du père dans les rites conversationnels. Goffman étudie en effet le fait que la conversation peut se dérouler pendant des tâches matérielles précises (dans le film, langer un enfant, faire la vaisselle, la cuisine...) ou non. « Dans d'autres cas, le rôle et le statut d'un des participants transparaissent précisément dans le droit qu'il a de traiter la conversation avec légèreté, d'y prendre part ou non selon son humeur du moment. Un père a parfois ce privilège, non réciproque vis-à-vis des propos qu'échangent autour de la table familiale les membres subalternes. »<sup>3/</sup>. Ce que pointe Goffman éclaire sur la place du père dans *Petite Conversation familiale*. En effet, Ignace, qui, comme la mère, Janine, arrive dans la dernière partie du film, est le seul à ouvertement jouer avec la caméra<sup>4/</sup>. D'autres personnages l'eussent-ils fait, cela reviendrait au même puisqu'ils n'ont pas été retenus par le montage. Le père arrive non seulement tard dans le film mais surtout il travaille les données mises en place auparavant, par exemple en théorisant la question de l'héritage qu'il l'inscrit dans une lecture marxiste déjà abordée à propos du mythique grand-père Zaza, celui qui portait fièrement le drapeau rouge. Dans un premier temps, comme les autres hommes du film, Ignace est montré sans activité particulière face à la caméra (encore qu'il y choisisse ses vêtements en ne tenant pas compte de l'avis de sa fille), pour s'en distinguer ensuite puisque, d'une part, il ne fait pas que parler (il fait la vaisselle) et ensuite, il dialogue avec Héléne en montrant de manière délibérée son savoir-faire professionnel de tailleur. Mais surtout, en tant que père, il décide, toujours avec séduction et douceur, de modifier le dispositif de mise en scène : « Maintenant, ma chère Héléne, si tu veux, je vais me rasseoir parce que j'ai à faire à la main ». Ce ne serait qu'anecdotique si le film ne se terminait sur

la suite de cette conversation père-fille où Ignace pose la question de fond à sa réalisatrice de fille : le regard des enfants (celui de ses enfants) sur les parents a-t-il changé depuis qu'ils étaient petits ? Et le film se clôt sur cet échange, Héléne Lapiower disant que, oui, bien sûr, la même, réalisatrice, rajoutant à ce moment-là un carton où elle dédicace le film à sa fille. La chaîne de transmission s'affirme, et pas forcément sur la judéité.

Il est intéressant de remonter le film à l'envers depuis la fin : Héléne Lapiower a choisi de terminer sur deux extraits de dialogue liés aux questions essentielles, et qui mettent en jeu ses deux parents. Car, avant qu'Ignace n'intervienne pour replacer le terrain sur la filiation en général, c'est Janine qui faisait une très belle déclaration dont on aurait pu penser qu'elle pouvait clore le film : « On (les Juifs) ne va pas s'enfermer dans un ghetto. On a assez lutté pour être ouverts au monde. »

Et sa fille de reprendre en écho :

- « Voilà l'ouverture...

- (la mère) Voilà l'ouverture... ça se paie ».

Mais terminer sur ce constat lucide aurait un air presque pacificateur, la perspective plus large apportée par le père permet de construire une conclusion plus complexe que l'on est en droit de supposer être celle d'Héléne Lapiower, non seulement parce que ces deux échanges forment épilogue mais surtout parce que le père et la mère sont, dans ce film, les deux seuls personnages à bénéficier de très beaux plans rapprochés qui contrastent avec la distance discrète qui marque les autres valeurs de plan.

Enfin, il faut, pour terminer l'hommage à ce film, faire place à un épisode aussi bref qu'essentiel, celui qui, avant l'intervention de Janine, met en jeu Zohra, la femme de Claude.

C'est la séquence par laquelle le film échappe à l'idéalisation, à l'angélisme : ce qui s'y passe est anodin dans un cadre de vie courant mais brutal dans la tonalité policée de la conversation imaginée par Hé-

lène Lapiower. On s'en souvient, Zohra est musulmane et son mari Claude s'est converti à l'Islam. On pourrait supposer que l'épisode qui lui est consacré soit de la même eau que celui centré autour de Lynette devenue bouddhiste. Sauf que là, le politique fait retour : à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le clan accepte mieux la conversion d'une de ses filles à une religion asiatique que celle d'un de ses garçons à la religion qui est, entre autres, celle des pays arabes en guerre avec Israël.

Zohra tient le même discours que celui des autres personnages du film (positivement ou pour le contre) : « Pour que la tribu subsiste, dit-elle, il fallait qu'il y ait des mariages entre cousins », sauf que sa position est tout sauf sereine, pour des raisons que l'on devine aisément ; elle est la seule à parler de « conflit politique » à propos de ces questions de transmission, mais surtout, elle occupe le terrain avec la violence de qui est en minorité : au moment où son mari explique à sa réalisatrice de cousine qu'il essaie de faire que ses enfants, inscrits de son propre chef à l'école musulmane, connaissent et les Juifs et les Musulmans, Zohra, sortie du cadre de la caméra met de la musique arabe depuis le hors-champ. Claude se tait. La réalisatrice laisse tourner, les monteuses gardent la durée qui inscrit le malaise.

C'est peu de chose, mais suffisant pour ne pas laisser penser que tout est réglé, le différent restant cantonné entre générations différentes, ayant vécu la deuxième guerre et les camps ou pas. La séquence autour de Claude et Zohra introduit en fait, narrative-ment, une tension dont brusquement, à la clôture du film, nous réalisons que, si elle n'avait été contenue, elle aurait pu tout aussi bien hanter toute la conversation. Du coup, en montrant que la situation des deux couples convertis ne donne pas lieu à la même intensité de réaction, cette légère agression sonore finale recolore d'inquiétude la *petite* conversation familiale. Par là-même, en lézardant le cocon douillet dans lequel le film risquait de s'enfermer, Hélène Lapiower

le rend plus fort parce que plus clivé, plus complexe, plus juste encore.

Ce faisant, elle nous rappelle que bien des crispations identitaires se jouent sur une petite différence qui trouble la ressemblance : ce qui est lointain s'accepte plus facilement que ce qui, proche du Même, est pourtant Autre.

**Carole Desbarats**

<sup>1/</sup> Celle qui a à peu près 30 ans en 2000, date de sortie du film, donc née dans les années soixante-dix, voire soixante si son entretien est plus ancien.

<sup>2/</sup> In *Les Rites d'interaction*. Ervin Goffman. Les Editions de Minuit. 1974. p.109

<sup>3/</sup> Ibid., p.115

<sup>4/</sup> Avec une exception pour une vieille dame qui reporte sur la réalisatrice sa mauvaise humeur devant le fait que le goy italien trouve ses pâtes trop cuites : « Encore, tu as remis cette caméra sur ton épaule ! » ou l'art de tirer dans les coins.