
Animation et migration : la mémoire autobiographique diasporique dans les documentaires animés

Guglielmo Scafirimuto



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/3006>
DOI : 10.4000/doublejeu.3006
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 17 février 2023
Pagination : 81-92
ISBN : 978-2-38185-193-8
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Guglielmo Scafirimuto, « Animation et migration : la mémoire autobiographique diasporique dans les documentaires animés », *Double jeu* [En ligne], 19 | 2023, mis en ligne le 30 janvier 2023, consulté le 17 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/3006> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.3006>



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ANIMATION ET MIGRATION : LA MÉMOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE DIASPORIQUE DANS LES DOCUMENTAIRES ANIMÉS

Il y a des mémoires intimes et subjectives liées aux récits migratoires qui s'échappent le plus souvent du regard du cinéma en prise de vue réelle. Des mémoires qui traduisent des vides et des sensations difficilement accessibles à travers le pouvoir mimétique et indexical de l'image photographique. Là où la puissance du cinéma en prise de vue réelle peut rencontrer des limites possibles, malgré l'inventivité indéniable de ses dispositifs et de ses stratégies de mise en scène, d'autres voies de représentations peuvent tout de même s'ouvrir. Il aurait été d'ailleurs impossible, et sûrement dommage, que l'un des médiums les plus en vogue des dernières années – l'animation – ne se soit pas emparé de l'un des thèmes les plus discutés et représentés de l'actualité – la migration. Les deux champs d'études – animation et migration – étant très fertiles, leur croisement nous paraît d'ailleurs un chemin prometteur à suivre. Dans ce texte, nous entamerons ce chemin encore peu suivi. Dans la première partie, cet article introduira ce nouveau lien qui se consolide dans le monde audiovisuel entre animation et migration, en nous focalisant spécifiquement sur le genre hybride du documentaire animé. Dans la deuxième partie, nous allons analyser pour quelles raisons le choix de l'animation permet de manière unique d'accéder à l'inaccessible, de sonder et de vivifier ce que nous allons appeler la mémoire autobiographique diasporique. Quels nouveaux enjeux les documentaires animés à la première personne mettent-ils en place afin de jouer avec la matière des souvenirs, des corps et des émotions, de redessiner les routes familiales et d'offrir une vitalité plus fraîche aux récits mémoriels migratoires ? Pour esquisser une réponse à cette question, nous prendrons en exemple un corpus représentatif de documentaires animés

francophones qui nous semblent particulièrement riches dans leurs choix de dispositifs et de stratégies créatives aptes à mettre à l'écran ces enjeux mémoriels et identitaires : *Irinka et Sandrinka* (Sandrine Stoianov, 2007), *Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007), *DeyrOUTH* (Chloé Mazlo, 2010), *Couleur de peau : miel* (Jung Sik-jun, Laurent Boileau, 2012), *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013). Par le biais de ces exemples, nous allons ainsi présenter les fonctions principales de l'animation associées à la capacité de cette dernière à représenter la mémoire autobiographique diasporique et que nous nommerons : l'hybridation de la forme, l'exaltation de l'imagination subjective, la juxtaposition et la reconstruction de l'absence.

ANIMATION ET MIGRATION, UN LIEN DE PLUS EN PLUS ÉTROIT

Dans une période récente qui embrasse notamment les vingt dernières années, l'animation a été fréquemment choisie comme médium adapté à la représentation du phénomène migratoire. Cela est dû, certes, au fait que nous avons assisté dans cette même période à la fois à une diffusion fulgurante de l'animation et à un besoin croissant de reformuler sans cesse la question migratoire, mais aussi à certaines caractéristiques propres à ce médium audiovisuel que nous essayerons d'introduire ici.

L'animation est, en première instance, appréciée, au sein des représentations audiovisuelles de ce thème, du fait de son esthétique différente et originale, en tant qu'alternative plus fraîche et créative aux images en prise de vue réelle. C'est une manière d'observer et comprendre le phénomène migratoire sans avoir affaire, pour l'énième fois, aux images tragiquement connotées provenant des médias, ou à celles du cinéma documentaire et de fiction en prise de vue réelle, qui, bien qu'avec des distinctions évidentes, leur ressemblent tout de même pour leur qualité indexicale. Ensuite, comme nous le verrons dans l'analyse, à cause de son langage historiquement et principalement attaché à l'enfance et adressé au grand public, l'animation emploie un ton souvent plus humoristique et plus léger. Cela, uni à une dimension surréelle et imaginative indéniable et omniprésente, fait de l'animation un médium efficace pour rendre plus accessible à un plus grand public un sujet épineux comme la migration. Les caractéristiques susmentionnées permettent en effet, de manière à chaque fois singulière, de déjouer ou réduire le ton du drame qui traverse toujours les récits migratoires. Cette considération est valable également pour le discours politique inévitablement impliqué par ce thème, qui est transformé et déguisé, grâce aux différentes techniques d'animation, en

élément beaucoup moins frontal. Sous nos yeux, nous avons, non pas les vrais corps marqués par la « diversité » des réfugiés, qui dans la perception commune et médiatique sont des corps politiques associés aux reportages sur les tragédies et les crises actuelles, mais des corps animés qui glissent automatiquement vers une autre sphère de l'imagerie collective, liée à une dimension plus innocente et inoffensive. L'apparence des figures animées – moins proche du référent que l'image en prise de vue réelle – facilite en outre une universalité de l'identification, ce qui emphatise l'aspect humain des récits migratoires. Les critiques ont d'ailleurs souligné à quel point l'animation pouvait constituer aujourd'hui une « expression politique » à cause de sa façon kaléidoscopique d'incorporer « la transformation, l'action hétérogène et l'agentivité distribuée »¹.

Le monde audiovisuel dans son entièreté a alors bien compris la potentialité de l'animation dans le traitement d'un sujet si central et actuel que la migration. Du côté de la communication médiatique, par exemple, dans les dernières années, un grand nombre d'institutions clés de la solidarité (Unicef, Caritas Canada, United Nations Network on Migration, etc.) a choisi de diffuser en ligne des vidéos animées pour présenter ses actions et objectifs, et impliquer les internautes dans l'éducation, la sensibilisation et l'action en faveur des migrants. De son côté, la fiction audiovisuelle a naturellement exploité sa liberté narrative et la qualité métamorphique de l'animation, en accentuant sa dimension politique, identificatrice et universelle grâce à des métaphores qui ont souvent transformé le corps migrant en une altérité non humaine. Dans *Migration* (Fluorescent Hill, 2014), un court-métrage d'animation reproduisant l'esthétique d'un vieux film Super 8, le migrant est une étrange créature provenant d'un autre monde et essayant de quitter le nôtre pour suivre ses pairs. Dans l'épisode « Les gluants » de la fameuse série satirique *South Park*, les migrants endossent les traits d'extraterrestres, fruits d'un métissage global, car leur aspect est le mélange de toutes les races et leur langue est la combinaison de toutes les langues. Ils viennent d'un futur surpeuplé où il n'y a plus de travail en Amérique et voyagent dans le passé (le présent de *South Park*) pour s'offrir comme main-d'œuvre à bon marché. La métaphore la plus commune employée dans les fictions animées est, cependant, la métaphore animalière. Il suffit de regarder *Paddington* (Paul King, 2014), un blockbuster de l'animation anglaise à destination d'enfants et de familles où un petit ours-migrant, né dans les forêts du « Pérou le plus sombre » mais invraisemblablement éduqué à la culture britannique, arrive à se

1. Eric Herhuth, « The politics of animation and the animation of politics », *Animation: an interdisciplinary journal*, vol. 11, n° 1, mars 2016, p. 4. Toutes les citations en langue anglaise sont traduites en français par moi.

faire adopter par une famille londonienne – d’humains, pas d’ours ! – en démontrant une intégration rocambolesque mais positive, malgré les préjugés liés à son origine.

LE DOCUMENTAIRE ANIMÉ, UN GENRE HYBRIDE

La migration de l’animation vers tous les médias et les genres audiovisuels a également atteint le territoire où on l’attendrait le moins, celui du documentaire. C’est une véritable double identité, entre-deux, comme pour les migrants, qui s’est façonnée ainsi dans le panorama cinématographique : celle du « documentaire animé »², un genre ambivalent qui, comme l’explique Pascal Lefèvre, « représente dans la plupart des cas un sujet plutôt “factuel” à travers l’artificialité visible des techniques d’animation »³.

Le documentaire a, certes, constamment et délibérément flirté avec l’artificialité et la fiction. Il suffit de mentionner les débuts spectaculaires du cinéma ethnographique, ainsi que la docufiction, le *mockumentary* et tout ce qu’Annabelle Honess Roe appelle de manière générale le « documentaire non mimétique »⁴, en faisant référence à la tendance de tous les documentaires hybrides qui s’éloignent de l’exigence de *mimesis* traditionnellement attribuée au documentaire. Cette tendance n’a fait que s’aiguiser à travers l’expansion médiatique audiovisuelle des dernières années, où les limites, même conventionnelles et spéculatives, entre fiction et factualité, manipulation et information, performance et communication, mise en scène et témoignage, sont, de fait, brouillées en permanence. La créativité, entendue comme intervention transformative, originale et personnelle, non seulement dans ses choix esthétiques, méthodologiques et discursifs, mais aussi dans ses jeux de travestissement et déguisement (de *morphing*), est de manière de plus en plus implicite, légitime et généralisée mise au service du récit documentaire. Dans un équilibre à chaque fois différent entre éléments fictionnels et stratégies d’explicitation de la « garantie documentaire »⁵, les techniques hétéro-

-
2. Depuis 2018, il existe un festival consacré à ce genre hybride, le Rising of Lusitania – AnimaDoc Film Festival, basé à Lodz, en Pologne.
 3. Pascal Lefèvre, « From contextualisation to categorisation of animated documentaries », in *Drawn from life. Issues and themes in animated documentary cinema*, Jonathan Murray et Nea Ehrlich (éd.), Édimbourg, Edinburgh university press, 2018, p. 15.
 4. Annabelle Honess Roe, *Animated documentary*, Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 26.
 5. Tess Takahashi, « Experiments in documentary animation : anxious borders, speculative media », *Animation : an interdisciplinary journal*, vol. 6, n° 3, novembre 2011, p. 231.

gènes d'animation permettent d'aller au-delà des conventions du documentaire en prise de vue réelle, en rajoutant à la narration « des formes de commentaire ou de perspective » et une expérience « émotionnelle, esthétique et corporelle »⁶ spécifique.

Ces qualités propres au documentaire animé sont d'autant plus performantes lorsqu'il s'agit de mettre en avant la subjectivité des récits et donc d'emphatiser les stratégies des documentaires autobiographiques dont nous allons parler ici. En effet, ces films ont besoin de se nourrir d'une certaine distance réflexive – alimentée par ces formes de commentaire ou de perspective offertes par l'animation – afin de construire un discours personnel autour de la mémoire et de l'identité.

ANIMER LA MÉMOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE DIASPORIQUE

Ce que nous voulons montrer ici est alors comment ce genre hybride, le documentaire animé, se prête de manière efficace et inédite à représenter ce que nous appelons la mémoire autobiographique diasporique. Dans son livre dédié à la mémoire collective, Maurice Halbwachs est le premier à distinguer une « mémoire autobiographique » – interne, personnelle, continue, dense – d'une « mémoire historique » – externe, sociale, plus étendue, résumée, schématique⁷. Ensuite, un volume dirigé par le psychologue David C. Rubin a été entièrement consacré en 1996 aux « études sur la mémoire autobiographique »⁸, où plusieurs spécialistes s'interrogent sur la dimension subjective de cette mémoire. Martin A. Conway, par exemple, conclut en excluant l'existence d'une mémoire autobiographique holistique et unitaire : les mémoires autobiographiques sont conçues comme des représentations mentales construites et temporaires, assurées par une série de processus de connaissance et de médiation⁹. Dans cet article sur l'animation, nous soulignons exactement ce besoin de médiation et de construction temporaire, en élargissant ce cadre théorique vers la théorie culturelle anglo-saxonne liée au concept de diaspora, afin de prendre en compte ce que nous appelons la « mémoire autobiographique diasporique ». Étant donné que les récits des réalisateurs et réalisatrices de notre corpus

6. Pascal Lefèvre, « From contextualisation to categorisation... », p. 18-19.

7. Voir Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* [1950], 2^e éd., Paris, PUF, 1968, p. 37.

8. *Remembering our past. Studies in autobiographical memory*, David C. Rubin (éd.), Cambridge, Cambridge university press, 1996.

9. Voir Martin A. Conway, « Autobiographical knowledge and autobiographical memories », in *Remembering our past...*, p. 67.

ne concernent pas forcément une migration à la première personne, nous allons en effet utiliser le terme « diasporique » dans le sens donné par l'anthropologue Ghassan Hage :

Un milieu diasporique interpelle tous les sujets qui y sont nés comme étant toujours déjà des sujets diasporiques – des sujets dont l'être même et la viabilité sociale ne peuvent être compris sans comprendre leur enchevêtrement avec la question de la migration et du transnationalisme¹⁰.

Pourquoi ces sujets diasporiques, migrants ou descendants de migrants, choisissent-ils d'employer le documentaire animé pour essayer de représenter leur mémoire autobiographique diasporique ? À la base de la mémoire autobiographique réside, outre la narration et les émotions, ce que Rubin définit comme « imagerie »¹¹, un concept indiquant un répertoire changeant d'images qui mélange inévitablement nos souvenirs du passé aux sensations et à l'imagination associées à ceux-ci. Le documentaire en prise de vue réelle a, certes, la possibilité de convoquer les souvenirs à travers le pouvoir évocateur de la parole (le témoignage), les supports visuels déjà existants mais rares (photographies du passé, films de famille) ou alors le *reenactment*. Cependant, ces moyens peuvent s'avérer limités si l'intention des cinéastes est de transférer dans un film les caprices et les oscillations subjectives de leur mémoire, notamment dans le cadre d'un « milieu diasporique », qui rajoute des non-dits traumatiques et une stratification spatiale encore plus complexe. Quel meilleur instrument alors qu'un médium comme l'animation, capable directement, à travers sa plasticité, de donner corps et mouvement aux souvenirs pour faire vivre cette « imagerie » à l'écran ? Comme l'a remarqué Sébastien Fevry :

l'animation est une forme (ou une multiforme) particulièrement adéquate pour révéler l'état d'une mémoire parfois lacunaire et fragile, traumatisée par le choc du déplacement et de l'exil¹².

D'autres chercheurs, tels que Maarten van Gageldonk, László Munteán et Ali Shobeiri, dans un volume dédié à la question du rapport entre animation et mémoire, ont également défini l'animation comme un « médium mnémonique » :

10. Ghassan Hage, « Diaspora and migration », in *A companion to critical and cultural theory*, Imre Szeman *et al.* (éd.), Oxford, John Wiley & Sons, 2017, p. 195.

11. David C. Rubin, « Introduction », in *Remembering our past...*, p. 2-3.

12. Sébastien Fevry, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », in *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXI^e siècle*, Marianne Bessy et Carole Salmon (dir.), Leiden – Boston, Brill – Rodopi, 2016, p. 9.

C'est cette plasticité, associée à la liberté que l'animation offre pour s'échapper des qualités indexicales inhérentes au film, qui rend [l'animation] un médium mnémonique particulièrement productif¹³.

Pour ces raisons et pour d'autres que nous allons exposer ci-dessous, à partir des années 2000¹⁴ il y a eu une assez riche production de courts et de longs documentaires animés, traitant des récits personnels des sujets diasporiques et de leurs mémoires autobiographiques diasporiques.

ANALYSE DES FONCTIONS PRINCIPALES

Sans vouloir du tout être exhaustif dans cet article, nous pouvons tout de même introduire ici un petit corpus se limitant à certains documentaires animés francophones qui, selon nous, illustrent de manière créative et originale ce rapport croissant entre animation et migration : *Irinka et Sandrinka* (Sandrine Stoianov, 2007), *Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007), *Deyrouth* (Chloé Mazlo, 2010), *Couleur de peau : miel* (Jung Sik-jun, Laurent Boileau, 2012) et *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013). Dans cette partie consacrée à l'analyse, nous allons ainsi utiliser ces exemples afin de mieux délinéer les fonctions principales de l'animation associées à la capacité de cette dernière à représenter de manière particulièrement efficace la mémoire autobiographique diasporique : l'hybridation de la forme, l'exaltation de l'imagination subjective, la juxtaposition et la reconstruction de l'absence.

HYBRIDATION DE LA FORME

Le documentaire animé étant un genre hybride, mêlant des éléments de mise en scène fictionnelle, des dispositifs documentaires et des techniques hétérogènes d'animation, sa forme reflète bien sa vocation expérimentale, en multipliant notamment les sources et les types d'image, ainsi que leurs possibles combinaisons. Ces patchworks formels innovateurs

-
13. Maarten van Gageldonk, László Munteán et Ali Shobeiri, « Introduction », in *Animation and memory*, Maarten van Gageldonk et al. (éd.), Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan, 2020, p. 2.
 14. Au-delà de rares exemples pionniers internationaux tels que *Anatomy of a Springroll* (Paul Kwan, 1994), *Papapapá* (Alex Rivera, 1995), liés plutôt à l'influence de l'animation 3D de l'art vidéo des années 1990, les documentaires animés qui touchent la mémoire autobiographique diasporique s'insèrent dans le cadre plus large de l'affirmation, dans les vingt dernières années, des documentaires autobiographiques diasporiques, que nous avons analysée dans Guglielmo Scafirimuto, *Français-e d'origine étrangère ? Les documentaires autobiographiques diasporiques en France*, Paris, L'Harmattan, 2021.

peuvent restituer davantage, selon nous, la stratification mémorielle des sujets diasporiques, l'articulation des routes migratoires et la complexité du rapport à l'origine. En premier lieu, nous trouvons la cohabitation entre images en prise de vue réelle et images animées, identifiable par exemple dans *Couleur de peau : miel*. La grande majorité de cette œuvre est constituée par une animation 2D représentant l'enfance de l'auteur-protagoniste, Jung, abandonné en Corée du Sud et adopté par une famille belge dans les années 1980. Le film attribue, cependant, une légitimité documentaire à cette animation à travers, non seulement une voix off qui ponctue à la première personne la narration autobiographique, mais aussi l'insertion d'images en prise de vue réelle tirées d'un tournage au présent lors du premier retour de Jung dans les lieux de son orphelinat coréen. Quelques autres plans en prise de vue réelle viennent également mettre en avant la mise en abyme du dispositif : lorsque l'auteur affirme, dans la partie animée, qu'il oubliait sa langue maternelle au fur et à mesure qu'il apprenait le français, la caméra s'arrête sur ses mains (réelles) en train de dessiner le portrait du petit Jung avec des tiroirs sortant de sa tête, ce qui renforce la qualité réflexive de cette représentation animée de la mémoire autobiographique. Dispositif similaire à celui de *L'Image manquante*, dans lequel il y a plusieurs plans de mains en train de fabriquer les petites figures en argile qui serviront pour l'animation 3D en *stop motion* du passé du réalisateur au Cambodge. Ces plans révèlent le processus de construction artisanale à la base même du film, qui entend justement faire acte de (re)création d'images historiques inexistantes et/ou détruites. Dans ce film, par ailleurs, des images d'archives de l'époque Khmer sont aussi projetées sur le décor reconstruit du village en argile, ce qui rappelle au spectateur le cadre bien réel de l'histoire où ces figurines sont mises en scène. D'autres hybridations formelles interviennent ensuite dans le reste de la filmographie. Nous pouvons par exemple mentionner la coprésence, dans un même plan, de l'animation en noir et blanc et en couleur dans une scène de *Persepolis* afin de mettre en relation directe les deux Moi – enfant et adulte – de l'autrice qui se confronte aux étapes différentes de son histoire de migration. Ou la manière expérimentale et ludique de Chloé Mazlo de combiner dans *Deyrouth* une variété folle d'éléments esthétiques – objets faits à la main, scénographies minimalistes, photographies de famille, images d'archives, dessins recoupés, costumes bricolés, cartons écrits – pour remettre en scène (en *stop motion* 3D) et refaçonner la matière d'un rapport compliqué avec une origine qui lui échappe, un Liban où elle va pour la première fois lorsqu'il y a encore la guerre.

EXALTATION DE L'IMAGINATION SUBJECTIVE

Le choix de l'animation aide également à représenter tout ce qui serait plus difficile, inefficace, voire impossible à tourner en prises de vues réelles, comme par exemple tous les moments où les cinéastes souhaitent mettre en avant leur remémoration subjective du souvenir. Ce qui, dans le cadre d'un documentaire autobiographique diasporique, facilite la reformulation personnelle de l'histoire et l'empathie du spectateur. Avec son pouvoir de métamorphose, l'animation donne forme au mouvement élastique et fluide de la mémoire, et intervient de façon unique, selon Sébastien Fevry, là « où l'imaginaire prend le pas sur le souvenir »¹⁵. Dans *Persepolis*, cela se traduit par exemple dans tous les passages où la mémoire autobiographique de la réalisatrice s'enrichit d'éléments évoquant de manière figurative sa perception de l'autorité en Iran. Dans une séquence concernant son adolescence rebelle à Téhéran, l'animation déforme les corps longs, noirs et menaçant d'un groupe de femmes voilées iraniennes plus âgées voulant jouer aux maîtres de la tradition qui accusent la jeune réalisatrice aux vêtements « inappropriés » de n'être qu'une punk rebelle. De la même façon, dans *Couleur de peau : miel*, le sentiment de ne pas être à sa place est figuré par une séquence animée cauchemardesque et hallucinatoire représentant un souvenir d'école lorsque, un jour, la mère adoptive du réalisateur est mise au courant que ce dernier a volé des tickets repas à un camarade de classe. Furieuse, elle lui dit qu'il n'est qu'une pomme pourrie qui fait pourrir toutes les autres et qu'il doit être loin de « ses » enfants (non adoptés, natifs belges) : à ce moment, par conséquent, l'animation nous plonge dans l'imagination épouvantée du petit, qui, dans la séquence successive, se transforme littéralement en pomme pourrie et tombe dans une poubelle. La séquence continue avec le petit Jung, à nouveau sous forme d'enfant, en train de courir derrière une femme au parapluie oriental, qui ne se retourne qu'au moment final, en révélant un visage complètement obscuré. Ce dernier détail, encore une fois permis par la plasticité et la dimension onirique de l'animation, rajoute une autre couche interprétative à la narration mémorielle : cette femme mystérieuse et rêvée, qui ne veut pas se faire reconnaître, est-elle la mère biologique inconnue ou la mère adoptive déçue ? Dans *Irinka et Sandrinka*, de manière plus harmonieuse, l'appartenance à une famille noble de la Russie tsariste amène la réalisatrice à raconter une sorte de fable enrichie de moments surréels où elle (petite) commence à entrer dans les pages d'un livre (son histoire familiale diasporique) et valser avec ses ancêtres sortis d'une galerie de portraits, comme dans l'enchantement d'une mémoire moins connue que rêvée.

15. Sébastien Fevry, « Les mémoires animées de l'immigration... », p. 24.

JUXTAPOSITION

La mémoire autobiographique diasporique essaie de construire du sens à partir d'éléments souvent distants et plus ou moins contradictoires qui peuvent être plus aisément reliés par l'animation, grâce à la capacité de cette dernière de tisser des liens inédits par des juxtapositions. Il peut s'agir par exemple de juxtapositions de ton : la plupart des films de ce corpus (*Persepolis*, *Deyrouth*, *Couleur de peau : miel*, *Irinka et Sandrinka*) joue sur l'équilibre délicat entre drame et humour. Dans ces exemples, l'animation introduit, même au milieu des souvenirs les plus douloureux et traumatiques, des éléments de légèreté et d'humour, que ce soit par le biais des séquences plus fantastiques et surréelles ou tout simplement par le brio et la gaieté de son côté plus enfantin, hérité par son rôle traditionnel et principal de langage s'adressant davantage aux enfants. Il y a aussi, très importantes, des juxtapositions temporelles : la scène déjà citée de *Persepolis* où l'autrice-enfant se rapproche de l'autrice-adulte assise à l'aéroport, ainsi que, par exemple, celle de *Couleur de peau : miel* où le cinéaste, amené – dans le passé – chez le coiffeur pour avoir la tête rasée en guise de punition, se rappelle soudainement – à travers un flash-back d'un passé encore plus passé – de quand il a été rasé dans le centre coréen pour orphelins. Sans oublier les juxtapositions spatiales, comme les sauts exceptionnels de la protagoniste d'*Irinka et Sandrinka* qui, pour retracer une cartographie diasporique bien fluide, passe rapidement et légèrement d'un lieu à un autre, de sa chambre à un champ russe, d'un château du passé à la cuisine du présent, avec une continuité et une cohérence esthétique que seule l'animation peut assurer. En revanche, l'originalité de Chloé Mazlo dans *Deyrouth* est celle d'éviter tout saut spatial : elle nous présente les péripéties de son voyage tout en restant sur place, dans son décor fictif réalisé dans un studio français, grâce à la juxtaposition d'un ensemble d'éléments (photos, costumes, maquettes) évoquant les différents lieux de ses déplacements.

RECONSTRUCTION DE L'ABSENCE

L'animation est un moyen excellent, enfin, pour figurer et reconstruire l'absence, à cause, encore une fois, de sa qualité illustrative et évocatrice, libre du référent réel, et de son pouvoir de récupération et de transformation de toute matière. L'absence d'images peut dériver d'une contrainte éthique. Pensons par exemple à tout ce qui ne serait pas facilement acceptable en tant qu'image en prise de vue réelle, telle que la mort, la maladie, l'accident ou la violence. Cet effet frontal et explicite de l'indexicalité est déjoué souvent dans le cas de la représentation des naufrages, très présente dans les documentaires animés sur la migration. Dans le cas des autobiographies,

nous trouvons moins ce genre de scènes que d'autres types de tragédies: *Deyrouth* utilise les techniques d'animation pour tisser une narration alternative, riche en humour noir, comme quand la réalisatrice, qui affirme vouloir aller visiter ses grands-parents au Liban, se retrouve penchée sur deux tombes postiches suivies par un carton « Trop tard ». En remplaçant les véritables images (manquantes) de la guerre, de la destruction, des cimetières, la pantomime animée de Mazlo, très inventive et décalée, marque davantage la réappropriation subjective de cette expérience, en l'occurrence bien résumée par ce sentiment tragicomique de se sentir en « retard » sur tout, y compris sur la compréhension de la mémoire de la famille et du pays d'origine. La reconstruction de l'absence opérée par l'animation peut concerner plus simplement ce qui n'a pas pu être filmé. Les images du passé et de l'enfance, filtrées par la mémoire autobiographique diasporique, se réaniment à l'écran grâce à cette qualité magique, épiphannique et omnipotente de l'animation, qui s'adapte parfaitement à l'une des exigences classiques des sujets diasporiques, celle de reformuler l'Histoire officielle et collective à travers les mémoires privées et intimes des individus ou des familles. Pour cela, la plupart des cinéastes puisent dans le passé autobiographique et représentent les souvenirs afin de comprendre, non seulement ce qui serait un parcours identitaire et mémoriel, mais aussi des enjeux liés à la (ré)écriture de l'Histoire. *L'Image manquante* prolonge cette fonction de l'animation jusqu'à en faire son prétexte : le cinéma peut remplacer une absence concrète d'images (celles du génocide cambodgien de la part des Khmers rouges dans les années 1970) en fabriquant littéralement des nouvelles images (des figurines d'argile) et en les restituant au public comme témoignage à la fois autobiographique et historique, basé sur un devoir de mémoire.

Avec cet article, nous espérons avoir jeté des bases de réflexion concernant un binôme – animation et migration – encore peu approfondi dans les études audiovisuelles. En introduisant des caractéristiques essentielles liées à l'usage de l'animation dans la représentation de la migration et en particulier de la mémoire autobiographique diasporique, nous avons aidé à définir l'animation comme « nouvel agent de mémoire », pour se tenir à la formule exprimée par Ory Bartal dans son article sur la culture populaire au Japon¹⁶. Grâce à l'animation, et aux documentaires animés, les sujets diasporiques ouvrent des espaces inédits, à la fois fantastiques et bien ancrés dans le réel, aptes à interroger leur histoire et, donc, dans une perspective

16. Ory Bartal, « From Hiroshima to Fukushima : comics and animation as subversive agents of memory in Japan », in *Interdisciplinary handbook of trauma and culture*, Yochoi Ataria et al. (éd.), New York, Springer, 2016, p. 101-115.

élargie et contemporaine de société plurielle, notre histoire. L'exceptionnelle puissance créative de l'animation, unie au déploiement de toutes les fonctions principales que nous avons présentées ici, permet d'élargir l'imagination et la compréhension du phénomène migratoire de la part des spectateurs. C'est un langage, en définitive, approprié au contexte interculturel, qui permet plus aisément de communiquer, synthétiser, caricaturer, accumuler, présenter et confronter les signes de différence, comme nous l'avons vu à travers les préoccupations identitaires des documentaristes, mais comme il est également visible dans les vidéos d'animation en ligne, dans un cadre éducatif, informatif ou promotionnel. C'est pour cela que nous croyons que l'animation aura une place de plus en plus importante dans la communication et dans la médiation interculturelle en expansion dans les nouveaux médias.

Guglielmo SCAFIRIMUTO
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, DICEN-IdF (EA 7339)