UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Des mères, des filles et des soeurs : films (documentaires) de famille et femmes derrière la caméra

Célia LEBRUMENT

École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)
Mémoire de Master 2
Cinéma et Audiovisuel
Parcours : Cinéma, Esthétique, Création

Sous la direction de Moure José
Année universitaire 2025/2026
Juin 2026

SOMMAIRE

Introduction 3-10

I. Du « nous » patriarcal au « je » féminin : redéfinir le récit familial……11-35

a) Un autre regard sur le foyer : mères, sœurs, filles à l'image……11-23

1. Recentrer le récit : des femmes sujettes et non plus objets du regard.....11
2. Familles en mouvement : vers des configurations moins conventionnelles.....17
3. Injonctions et résistances : filmer la femme dans la famille et dans la société……..21

b) Loi du silence…….24-35

1. L'omerta familiale et sa mise en scène……24
2. Libérer la parole……..30

II. Archéologie de l'intime : chercher, détourner, réparer……...36-60

1. Les archives photos et vidéos : miroirs et outils d'analyse du passé 36
2. Archives comme fictions familiales 44
3. Les archives pour une mémoire, transmission et réparation 48

III. Reconquérir l'intimité féminine…….61-104

a) La caméra comme (re)prise de pouvoir sur l'intime……61-89

1. Autofiction familiale : mise en scène du réel 61
2. Le dispositif dévoilé 74
3. Représentation de l'intime féminin 81

b) Extimité……90-104

1. Usage public……90
2. Voyeurisme et pudeur : les limites de l'extimité……..94

Conclusion.....105-109

Bibliographie.....110-116

Filmographie.....117-118

INTRODUCTION

Dès les premières prises de vues, les toutes premières matières filmiques de ce qui est aujourd'hui appelé cinéma, le thème de la famille y est central. En effet, dès l'apparition du cinématographe des frères Lumière, au début du XXème siècle, des films comme *Le repas de bébé*[1] ou encore *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*[2] ont pour personnages principaux, les membres de leur famille[3].

Plus tard, alors que l'art cinématographique se déploie et que de nombreux films émergent - notamment à travers les films d'explorateurs - Robert Faherty se distingue par son film *Nanouk l'esquimau* (1921)[4]. L'explorateur y partage les joies et les peines de la rude vie du chasseur Nanouk et de sa famille dans le Grand Nord canadien des années 1920. Considéré comme "le père du documentaire (ce mot aurait été consacré à la sortie de ce film en France)"[5], il se différencie des films d'explorateurs qui le précède car ici la caméra n'est pas simple outil d'observation mais appelle à la scénarisation et à la mise en scène du réel. Les scènes de vie et d'amour, l'humour et la tendresse de la maman envers ses enfants esquimaux, la poésie des images, la beauté des grands déserts glacés, traversent toute l'œuvre. Il est alors possible d'affirmer que le premier film considéré comme "documentaire" avait pour sujet principal la famille.

L'invention du cinématographe des frères Lumière a enclenché l'apparition de nombreuses caméras aux multiples formats, proposées par Pathé, sur le marché amateur. En 1922, le projecteur *Baby Pathé* est commercialisé, permettant aux particuliers de disposer du cinéma chez soi[6]. Ces événements ont abouti à la naissance du film de famille. Le film de famille, *homemovie,* est précisément « un film (ou une vidéo) réalisé par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets

[1] LUMIÈRE (Auguste et Louis) (réal.), *Le Repas de bébé*, 1895, 1 min.

[2] LUMIÈRE (Auguste et Louis) (réal.), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896, 1 min.

[3] HELYE Laurent, *Films de famille : de l'archive privée aux souvenirs partagés*, Paris, Eureka and Cie, 2019, p.18.

[4] FLAHERTY (Robert) (réal.), *Nanouk l'Esquimau*, Revillon Frères, 1922, 79 min.

[5] « Histoire du cinéma documentaire », *UPOPI — Université populaire des images*, CICLIC, consulté en mars 2026 : https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire

[6] HELYE Laurent, *Films de famille : de l'archive privée aux souvenirs partagés*, Paris, Eureka and Cie, 2019, p.21.

liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de la famille[7]. », comme le définit Roger Odin dans son ouvrage *Le film de famille : usage privé, usage public*. Une différence est alors notable entre ces films dits "films de famille" et les premières prises de vues des frères Lumière puisque ces dernières ont toujours eu pour visée de conquérir un public et n'étaient pas réservées à des projections dans un cadre uniquement familial.

Jusqu'au milieu du XXème siècle, la production des films de famille est un loisir réservé à la classe sociale aisée puisque les coûts du matériel de prise de vues et de projection étaient conséquents.

L'esthétique de ces premiers films de famille est régie par le grain de la pellicule, des "brouillages de perceptions[8]", des flous, des ratés qui participent au paradigme de ces œuvres. Aussi, la disposition de la famille dans ces films est majoritairement pyramidale, avec le père en figure d'autorité. Le groupe y apparaît soudé et il n'y a pas de place à l'improvisation. Mais encore, les films ont généralement pour décor la maison principale, la maison de vacances et les lieux de voyages de la famille. Le film de famille est souvent caractérisé par l'adresse à la caméra de la part des sujets filmés, geste récurrent que Roger Odin qualifie même de geste le plus banal du film de famille[9]. Le film de famille est principalement composé de gros plans, avec peu ou pas de paysage, puisque toutes personnes susceptibles de visionner le film en a déjà la connaissance[10]. Les personnages ne sortent pas du plan, et c'est une manière inconsciente de les réduire à leur fonction d'objets filmés.

Par ailleurs, l'achat de la caméra s'effectuait souvent l'année de la naissance du premier enfant et servait inconsciemment à inscrire le nouveau membre au sein du groupe à travers l'image[11]. Les films de famille donnent généralement à voir des fragments de vie liés à la notion de bonheur, ce sont les évènements comme les mariages, les baptêmes, etc, qui sont au centre du film. Les moments de douleurs et les disputes en sont exclus.

---

[7] ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p.13.

[8] *Ibib*., p.27.

[9] *Ibib*.

[10] *Ibib*., p.28.

[11] *Ibib*., p.18.

Ordinairement, le groupe y est montré sous son meilleur profil et y fait bonne figure. Lors de la prise de vue, les sujets filmés mettent automatiquement en scène la façon dont ils seront vus avec notamment des sourires à la caméra, des grimaces et des poses. Il y a une volonté à condenser une image "satisfaisante" de la famille[12]. Roger Odin affirme :

> "Le problème est que les contraintes de l'institution familiale conduisent à une sélection drastique des événements filmés. D'une façon générale seuls les événements heureux sont filmés : mariages, naissances, repas familiaux, anniversaires, vacances, etc. La conséquence est que les images du quotidien véhiculées par les films de famille sont souvent fortement répétitives et stéréotypées (il n'y a rien qui ressemble tant à un film de famille qu'un autre film de famille)[13]."

Roger Odin admet une forme esthétique semblable à tous les films de famille. Mais aussi, il relève qu'une dominante patriarcale s'impose, le père est toujours derrière la caméra : "Dans l'espace familial, filmer tient du jeu collectif, un jeu qui d'ailleurs est loin d'être aussi innocent qu'on a tendance à le penser. C'est que celui qui se trouve derrière la caméra n'est pas un opérateur quelconque, mais en général le père[14]."
Tout cela porte une influence sur la place donnée aux fils et aux filles dans les films de famille : ils n'y sont pas traités de la même manière. En effet, le fils est privilégié dans l'image. Cette subjectivité imposée par le père construit une certaine représentation de la famille, des femmes qui la compose et de leur intimité.
Ces films et leur esthétique tels qu'ils sont dépeints ici constitueront dans ce mémoire "les films de famille des origines" ou encore "les films de famille des premiers temps". Dans ce mémoire, ces deux expressions désigneront donc les productions domestiques du début du XX^{e} siècle, majoritairement issues de milieux bourgeois et inscrites dans

[12] TYR (Alain) (réal.), *Films de famille*, 2016, 80 min.

[13] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

[14] *Ibib*.

une représentation patriarcale de la cellule familiale, telle que l'analyse Roger Odin. Dans les années 1980, les caméscopes VHS prennent place dans les foyers . Et avec l'essor du numérique, la pratique amateur se transforme : les vidéos intègrent le son, peuvent être effacées puis réenregistrées. La captation familiale est entièrement repensée :

> "[…] un nouveau monde de production de sens intervient, [...] le mode du témoignage. Par mode de témoignage j'entends un sujet, un JE qui, à travers la production d'un texte (écrit, oral, image et/ou son) donne son point de vue sur ce qu'il voit ou sur ce qu'il a vu ; ici, la vie de la famille[15]."

La prise de vue amatrice est démocratisée. Le film de famille qui était à l'origine réservé aux familles aisées se voit être introduit dans de nombreux foyers.

> "On constate même dans les années 80, 90, la captation audiovisuelle qu'offre la bande magnétique n'était plus uniquement l'apanage du père mais la mère et les enfants pouvaient prendre possession de la vidéo et des rituels de diffusion […][16]."

Alors, le film de famille adopte un nouveau point de vue, moins patriarcal que dans les films de famille des origines. Mais aussi, l'accès à un matériel moins sophistiqué fait éclore la captation de scènes plus banales et quotidiennes. Les films familiaux gagnent en spontanéité et la représentation de la famille tend vers moins de paraître et de perfection.

À partir des années 2000 et surtout dans les années 2010, l'essor des smartphones et de plateformes comme *YouTube* bouleverse les usages de l'image. Le téléphone devient une caméra permanente, toujours à portée de main, qui simplifie l'enregistrement, le montage basique et la diffusion instantanée. Avec le selfie et l'auto-filmage, le visage et

---

[15] ODIN Roger, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, p.34.

[16] HELYE Laurent, *Films de famille : de l'archive privée aux souvenirs partagés*, Paris, Eureka and Cie, 2019, p.35.

le corps de l'utilisateur deviennent sujets centraux : on se met en scène, on se raconte, on archive son quotidien. Cette accessibilité technique, combinée à des interfaces sociales fondées sur la réaction immédiate (likes, commentaires, vues), normalise le partage de soi. L'intimité, autrefois réservée au cercle privé, migre vers des espaces semi-publics ou publics, où elle est consommée, évaluée, parfois monétisée.

> "La beauté de l'instant, d'un bonheur passé, valorisé très répandue dans le film de famille sur bobine, est désormais perdue dans un flot d'instants digitalisés constamment filmés. […] Depuis l'apparition du téléphone portable, pouvant capter de manière instantanée tout instant ayant quelconque intérêt pour celui qui filme, ce phénomène empire. Nos vies deviennent filmées quotidiennement. Les instants, qu'ils soient de bonheur ou non, sont désormais filmés constamment et partagés dans le monde entier[17]."

Alors, depuis l'avènement du numérique, la forme du film de famille est bouleversée et en mouvement. Les films du corpus de ce mémoire - *Little Girl Blue* (Mona Achache, 2023)*, No home Movie* (Chantal Akerman, 2015)*, Une famille* (Christine Angot, 2024)*, Pauline s'arrache* Emilie Brisavoine, 2015)*, La mère de tous les mensonges* (El Moudir Asmae, 2024)*, Les années Super 8* (Annie Ernaux, David Ernaux-Briot, 2022)*, Bye Bye Tibériade* (Lina Soualem, 2024) et *Soeurs* (Julia Zahar, 2025) - sont aussi des films sur la famille, tournés en famille. Ce sont des films documentaires, uniquement réalisés par des femmes à l'exception d'un, celui de Annie Ernaux, *Les années super 8,* fait en collaboration avec son fils. Ces films convoquent tour à tour les codes des films de famille des premiers temps mais se distinguent par bien des égards. D'abord, ce sont des documentaires, non des films amateurs, avec donc une qualité de production autre et surtout l'intention des cinéastes que cette production soit montrée à un public. Roger Odin, qui nomme ces films des "films-documents", précise :

> "Au niveau communicationnel, le film-document est volontiers un film discursif, car le cinéaste amateur qui tourne un document est animé par le désir de démontrer ou de prouver quelque chose. Pour ce faire, le réalisateur de ces films met souvent en œuvre un authentique travail cinématographique :

[17] *Ibid*., p.37-38.

> recherche de cadrages, travail sur le montage, rédaction d'un titre servant de consigne de lecture, insertion d'intertitres, addition d'un commentaire voire d'une sonorisation comprenant bruits et musique. Avec les productions en vidéo, on recourt même de plus en plus aux interviews. La rupture avec le film de famille (non pensé, non construit, non monté, non sonorisé) est radicale.
>
> De tels films apparaissent, en général, dans des contextes spécifiques : crises collectives (guerre, occupation, marginalisation de communautés), crises familiales (maladie ou décès d'une personne chère) ou personnelles (désir de retrouver son identité). […] Ces productions documentaires ne constituent pas un ensemble homogène, mais relèvent de différentes catégories pragmatiques[18]."

Roger Odin distingue quatre types de "films-documents". D'abord, "*le document :* il s'agit d'un nombre limité de plans (parfois un seul) retenus pour ce qu'ils montrent (ex. : l'assassinat du président Kennedy, le tabassage de Rodney King)[19]". Le document repose sur la monstration, avec l'accent mis sur le « j'y étais » : un individu ordinaire a vu un événement, qui s'en trouve dès lors authentifié. L'événement est indiscutable, le document ne « dit » rien de plus, il n'interprète pas, n'explique pas. À noter que, dans le document, l'intention n'est pas forcément antérieure à la prise de vues : elle peut émerger après coup, au moment de sélectionner l'extrait dans la matière tournée. Le deuxième type de film-document est "l*e reportage* : il repose sur une intention préalable (le « j'y étais » est ici revendiqué comme un acte prémédité)". Il se présente comme un ensemble de plans plus ou moins organisés, parfois accompagné d'un commentaire, de manière à former un véritable discours. Odin donne l'exemple d'un "reportage sur une course cycliste, sur la fabrication du foie gras, sur une fête de village, sur la marée noire en Bretagne ou les inondations dans le midi de la France…[20]". Puis le troisième type que Roger Odin nomme *"le témoignage",* est une forme de production qui marque un pas de plus dans l'engagement du sujet qui filme : "il ne dit

---

[18] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

[19] *Ibid*.

[20] *Ibid*.

plus seulement « j'y étais », mais « je l'ai vécu », et signe une volonté de faire reconnaître le fait ou l'événement par l'espace public : « tirez-en leçon »[21]". Enfin, Odin distingue un quatrième et dernier type de film-document :

> *"Les documents EGO centrés* (les EGO productions) : il s'agit de documents directement centrés sur la propre vie du réalisateur (autobiographies, auto-portraits). On assiste aujourd'hui à une incroyable prolifération de ces productions en particulier de la part d'individus ou de groupes sociaux qui se sentent plus ou moins marginalisés par la société (cela va des femmes aux homosexuels, des chômeurs aux malades du sida, des artistes aux émigrés de toute origine)[22]."

Les films du corpus s'entremêlent dans chaque type des films-documents définis par Roger Odin. Ces films documentaires sont en quelque sorte des descendants des films de famille des premiers temps.
Ce mémoire interroge la manière dont les réalisatrices de ces documentaires contemporains repensent et représentent la famille à l'écran. Comment leur regard transforme-t-il les codes hérités des films de famille des origines, marqués par une vision patriarcale ? Et en quoi ce geste de création leur permet-il de se réapproprier leur place, leur récit et leur intimité en tant que femme - au sein de la famille, mais aussi, plus largement, au sein de la société ?

Pour répondre à ces questions - interrogeant à la fois la représentation de la famille, le déplacement du regard et la réappropriation du récit et de l'intime par les femmes - ce mémoire se déploiera en trois temps complémentaires, suivant le mouvement même de ces œuvres : de la reconfiguration du regard familial à la réécriture du passé, jusqu'à la reconquête de l'intimité filmée.
Dans une première partie, *Du "nous" patriarcal au "je" féminin : redéfinir le récit familial*, il s'agira de comprendre comment ces réalisatrices déplacent le centre de gravité du récit intime en se réappropriant la représentation de la famille. En replaçant mères, sœurs et filles au cœur de l'image, elles défont le modèle du foyer patriarcal et

[21] *Ibid*., p.41-53.

[22] *Ibid*., p.41-53.

proposent de nouvelles configurations familiales où s'expriment résistances, désirs et injonctions sociales. Il s'agira aussi d'examiner comment cette prise de parole se construit contre une loi du silence - l'omerta familiale héritée des rapports de pouvoir patriarcaux - que les cinéastes affrontent, contournent ou brisent par le geste filmique. La deuxième partie, *Archéologie de l'intime : chercher, détourner, réparer*, interrogera le travail de fouille et de réécriture que les cinéastes opèrent à partir de matériaux d'archives (photos, films Super 8 ou VHS, correspondances). Les archives deviennent ici à la fois preuve, trace et matière de création, permettant une réappropriation de la mémoire familiale et la transmission d'une histoire au féminin.
Enfin, la troisième partie, *Reconquérir l'intimité féminine*, explorera la façon dont ces films investissent le terrain de l'intime pour construire un *female gaze* singulier. À travers l'autofiction, la mise en scène de soi et la notion d'« extimité », ces réalisatrices questionnent la limite entre le privé et le public, entre le dévoilement et la pudeur, prolongeant par le geste filmique un véritable acte de reprise de pouvoir sur leur propre histoire.

I. Du “nous” patriarcal au “je” féminin : redéfinir le récit familial

a) L’autre regard sur le foyer : mères, sœurs, filles à l’image

1. Recentrer le récit : des femmes sujettes et non plus objets du regard

Les réalisatrices de ce corpus, Annie Ernaux (accompagnée de David Ernaux-Briot), Emilie Brisavoine, Chantal Akerman, Asmae El Moudir, Christine Angot, Julia Zahar et Mona Achache, à travers leurs films renversent - consciemment ou inconsciemment - les codes des films de famille des premiers temps.
Comme mentionné en introduction, dans les films de famille des origines, c’est presque toujours le père qui se trouve derrière la caméra et qui donc, quelque part, donne le ton du récit familial qui s’y raconte, à partir de sa place d’autorité au sien de la famille :

> “Dans l’espace familial, filmer tient du jeu collectif, un jeu qui d’ailleurs est loin d’être aussi innocent qu’on a tendance à le penser. C’est que celui qui se trouve derrière la caméra n’est pas un opérateur quelconque, mais en général le père possède l’autorité symbolique sur le récit[23].”

Or dans les films de ce corpus, ce sont les femmes qui tiennent la caméra. Alors, comment la réappropriation du regard par les femmes documentaristes bouleverse le cinéma familial hérité de la bourgeoisie patriarcale du début du XX^{e} siècle tel que défini par Roger Odin.
Selon lui, il est évident que la place des garçons dans les films de famille originels n’est pas la même que celle des filles. Le patriarche derrière la caméra privilégie toujours le fils dans l’image. Alain Tyr lorsqu’il visionne ses archives familiales pour son

[23] *Ibid*., p.41-53.

documentaire *Films de famille* (2016)[24], se rend compte que sa sœur est toujours au bord du cadre, dans toutes les archives.



(*Films de famille*, Alain Tyr, 2016,19 min)

Chez Roger Odin, le père filme pour la continuité familiale et patrimoniale, le film est un acte d'intégration symbolique dans le lignage. Jean-Louis Comolli, dans son essai *Voir et pouvoir : l'innocence perdue — cinéma, télévision, fiction, documentaire*[25], élabore une théorie du cinéma documentaire fondée sur une affirmation centrale : filmer, c'est toujours exercer un pouvoir. La caméra n'est pas un outil neutre d'enregistrement du réel - elle est un dispositif de visibilité qui implique des choix, des exclusions, des rapports de force entre celui qui regarde, celui qui est regardé et celui qui verra ensuite. Comolli écrit que tout plan contient un rapport de force entre celui qui regarde, celui qui est regardé et celui qui verra ensuite[26]. Cette formule, appliquée aux films de famille des origines, tels que les analyse Roger Odin, prend une résonance particulière : dans ces films, le père derrière la caméra exerce son pouvoir non par la

[24] TYR (Alain) (réal.), *Films de famille*, 2016, 80 min.

[25] COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue — cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

[26] *Ibid*.

violence mais par la sélection : il choisit ce qui est montré, ce qui est cadré et ce qui est exclu. Le rapport de force est d'autant plus efficace qu'il est invisible, recouvert par l'apparence du bonheur familial partagé. Les réalisatrices de ce corpus renversent ce rapport de force : filmer devient un acte d'émancipation, de rupture. Cela passe d'abord par le simple acte de filmer et d'avoir pour personnage principal les femmes de la famille.

En effet, dans *Une famille* (2024), Christine Angot s'approprie le geste d'auto-filmage et incarne le passage du "je" montré au "je" pensant ; elle ne se réduit plus à une fonction d'objet filmé en se mettant elle-même en scène à l'image. Dans ce film, l'écrivaine est invitée pour des raisons professionnelles à Strasbourg, où son père a vécu jusqu'à sa mort en 1999. C'est la ville où elle l'a rencontré pour la première fois à treize ans, et où il a commencé à la violer. Sa femme et ses enfants y vivent toujours. Angot prend une caméra, et frappe aux portes de la famille.
Annie Ernaux dans *Les années Super 8* (2022), qu'elle réalise avec son fils David Ernaux Briot, pose sa voix sur des bribes d'images muettes provenant de leurs films de famille des années 1970. Elle y fait la chronique d'une époque tout autant qu'un puissant récit d'émancipation féminine. Ici, le père, son mari, est généralement derrière la caméra et donc majoritairement absent des images. Annie Ernaux y déplace le regard conjugal qui lui était porté en se réappropriant le récit familial à l'aide de la voix *off :* « *La femme à l'image semble toujours se demander ce qu'elle fait la* ».



(*Les années Super 8*, Annie Ernaux et David Ernaux-Briot, 2022, 21 min)

Comme dans son livre *Mémoire de fille*[27], pour ne citer que lui parmis tous ses romans autobiographiques, Annie Ernaux s'évoque à la troisième personne et fait une réelle distinction entre cette femme à l'image et la femme qu'elle est lorsqu'elle rédige ce texte récité par la voix *off*. Annie Ernaux fait alors la distinction entre la femme filmée par son mari et qui elle était réellement à l'époque. À travers la voix *off*, elle pose un autre regard rétrospectif féminin qui, en déplaçant le point de vue, déplace le sens des images.

Pour Asmae El Moudir dans son documentaire *La Mère de tous les mensonges* sorti en 2024 - dans lequel elle oscille entre histoire nationale et histoire personnelle pour raconter les émeutes du pain de 1981 au Maroc et chercher la vérité à travers un tissu de



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae el Moudir, 2024, 2 min)

mensonges familiaux - le désir d'être dans le cadre, dans la photographie devient le fil conducteur du film. En effet, sa grand-mère, qui est le personnage principal du documentaire, a interdit toutes formes de photographies depuis les émeutes ; "*La nuit où j'ai gommé les mensonges de ma mère et où j'ai pris ma première photo*".

[27] ERNAUX (Annie), *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae el Moudir, 2024, 2 min)

L'interdiction de photographie est un moyen pour sa grand-mère d'occulter la vérité autour des émeutes du pain. Ici, Asmae El Moudir, en la filmant et en recréant les évènements par le biais de figurines, apporte son regard et celui de ses proches sur cette partie de l'Histoire marocaine et dissipent les mensonges.
Parallèlement, *Bye Bye Tibériade* (2024), est un documentaire dans lequel sa réalisatrice, Lina Soualem, fait le portrait de sa mère, la comédienne Hiam Abbass. Il y a environ trente ans, Hiam a quitté son village palestinien Deir Hanna, en Galilée, où elle a grandit avec son arrière grand-mère Um Ali, sa mère Neemat et ses sept soeurs, pour poursuivre son rêve de devenir actrice, en France, à Paris. Lina Soualem choisit d'avoir principalement les femmes de sa famille à l'image et a même pour unique but d'éclairer l'histoire de ces femmes.
Puis, dans *Pauline s'arrache* (2015) d'Emilie Brisavoine, la réalisatrice campe le personnage de sa petite sœur, Pauline, 15 ans, qui vit dans une famille d'apparence ordinaire où règnent disputes incessantes et coups de gueule en séries. Emilie Brisavoine y montre une adolescence féminine, brute et sans filtre.
D'autre part, chez Mona Achache dans *Little Girl Blue* (2023), le regard est porté sur sa mère. À sa mort, elle découvre des milliers de photos, de lettres et d'enregistrements, mais ces secrets enfouis résistent à l'énigme de sa disparition. Alors, par la puissance du cinéma et la grâce de l'incarnation de l'actrice Marion Cotillard, elle décide de la ressusciter pour rejouer sa vie et la comprendre. Mona Achache va aussi décrypter la

vie de sa grand-mère maternelle. Son père, lui, n'est jamais à l'image. Même si la réalisatrice étudie tout autant les hommes de la vie de sa mère, ils sont toujours, par plusieurs moyens, en quelque sorte absents de l'image. Par exemple, la présence de son père dans le documentaire est remplacée par un vestige sonore et un cintre vide. La mise en scène matérialise alors l'absence masculine et redonne corps et voix à la mère par la médiation d'une actrice, geste de réincarnation symbolique.
Chantal Akerman, elle, dans *No Home Movie* sorti en 2015, fait apparaître son personnage principal, objet et sujet de son film au bout de sept minutes de film. Elle filme sa mère dans la banalité du quotidien, avec une lenteur presque rituelle :

> "Parce que ce film est avant tout un film sur ma mère, ma mère qui n'est plus. Sur cette femme arrivée en Belgique en 1938 fuyant la Pologne, les pogroms et les exactions. Cette femme qu'on ne voit que dans son appartement. Un appartement à Bruxelles. Un film sur le monde qui bouge et que ma mère ne voit pas[28]."

Ici, très peu de personnages apparaissent à l'image mais ce sont toutes des femmes : sa mère, sa soeur, la femme de ménage. L'absence du père, décédé, renforce cet entre femmes. Il est évoqué mais n'apparaît jamais à l'image même par le biais d'une photographie.
Enfin, dans le film *Soeurs* (2025), Julia Zahar brosse le portrait de sa sœur, Elena, dont la vie bascule brutalement en 2020 alors qu'elle tombe dans une profonde dépression. Face à sa tristesse et à ce mal-être invisible et grandissant, Julia Zahar fait ce qu'elle a toujours fait : la filmer. Pendant quatre ans, elle documente sa reconstruction, ses moments de luttes, de repli, mais aussi ses victoires. Ce film est une exploration intime de la santé mentale, mais aussi un récit de résilience porté par l'amour entre sœurs. Julia Zahar a recours à l'auto filmage que ce soit le sien ou celui de sa sœur lorsqu'elle est en Inde en retraite de Yoga peu avant l'évènement qui va bouleverser sa vie. La réalisatrice se met elle-même au cœur du récit et de l'image.

[28] Akerman (Chantal), "No Home Movie", *Film-Doc*, consulté en mars 2026 : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/46687_0

Toutes ces réalisatrices mettent en scène les femmes de leur famille et sont toutes elles-mêmes à l'image d'une manière ou d'une autre, à l'exception d'Emilie Brisavoine dans *Pauline s'arrache*. Les femmes sont donc au centre de la narration des films, qu'elles en soit le sujet ou les metteuses en scène. Par ce geste, elles se placent au centre du récit familial, contrairement aux films de famille originels tels que l'entendent Roger Odin[29] dans son ouvrage et Alain Tyr[30] dans son film. Les réalisatrices vont au-delà de la représentation et la présence des femmes de leur famille à l'image mais elles vont même jusqu'à marquer une absence masculine à l'écran. Et pour cause, les familles de ces femmes sont principalement matriarcales ou diverge des familles patriarcales traditionelles ou hétéro-normées.

2. Familles en mouvement : vers des configurations moins conventionnelles

En effet, les familles représentées dans les films du corpus sont des familles aux configurations moins conventionnelles que dans les films de famille des premiers temps.
Laurent Helye dans son ouvrage *Film de famille, De l'archive privée aux souvenirs partagés*, sur ces mêmes films, fait savoir que :

> "Sur le vif on filme la vie telle qu'elle est ou du moins telle qu'on aimerait la voir (...) sans véritable début ni fin, sans narration précise. Elles expriment une idée du bonheur poétisé qui n'est pas dans l'obligation d'être narré, puisque celui-ci est un état d'âme[31]."

En effet, les films de famille originels donnent souvent à voir une représentation d'une famille qui se rapproche de la perfection, comme cela a déjà pu être évoqué plus tôt.

---

[29] ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

[30] TYR (Alain) (réal.), *Films de famille*, 2016, 80 min.

[31] HELYE Laurent, *Films de famille : de l'archive privée aux souvenirs partagés*, Paris, Eureka and Cie, 2019, p. 25-26.

Et cela n'a rien d'un hasard, il poursuit :

> "Aux origines, le film de famille provient d'une longue tradition qui trouve sa genèse dans le domaine pictural. Le portrait de famille, attesté comme une scène de genre en suivant les règles du portrait individuel remonte au XVe siècle. Il revêt une connotation sacrée, en représentant la sainte famille en guise d'exemple dans les églises. L'idée de famille idéale est transmise picturalement[32]."

Lorsque Roger Odin dans son chapitre « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique » dans l'ouvrage *Le film de famille* émet la distinction entre films de famille et documentaire sur la famille, il affirme que malgré son héritage bourgeois et plutôt conventionnel, l'usage de ce dernier a permi, plus récemment, une ouverture sur d'autres communautés marginalisés :

> "D'autre part, il y a des pans entiers de la société qui n'ont quasiment jamais été documentés par les reportages professionnels. Les films de famille, même s'ils ne racontent pas toute l'histoire de ces espaces oubliés, même s'ils n'en donnent à voir que des « morceaux choisis » (ceux que la communauté a accepté de filmer), sont alors la seule façon de faire exister en mémoire, ces communautés (raciales, ethniques, culturelles, sociales) qui ont été marginalisées par la version officielle de l'histoire[33]."

Les documentaires de ce corpus proposent des formes familliales qui échappent aux modèles normatifs : les familles sont recomposées, queer, diasporiques, etc. Le foyer bourgeois des films de famille des origines cède alors la place à des constellations affectives mouvantes et des familles moins conformistes.

---

[32] HELYE Laurent, *Films de famille : de l'archive privée aux souvenirs partagés*, Paris, Eureka and Cie, 2019, p.18.

[33] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

Par exemple, *Pauline s'arrache* dépeint une famille dont la mère, ex-reine de la nuit est plus âgée que son mari, lui même transformiste et queer, ainsi qu'une fraterie qui est disloquée. Pauline, dans une archive où elle est bien plus jeune dit : *"Si je fais la femme c'est parce que mon père il fait la femme tout le temps »*, tandis que son père est travesti en Marilyn Monroe pour une fête d'anniversaire.



(*Pauline s'arrache,* Emilie Brisavoine, 2015, 20 min)

Dans la narration, cela semble relever de la banalité pour les membres de la famille. La réalisatrice en fait une banalité et une norme à son tour en abordant ce sujet frontalement que bien plus tard dans le film, laissant le spectateur dans une confusion mais aussi une forme de tendresse face aux images. De plus, la direction artistique plutôt *rock and roll* telle que la musique et les plans d'animations traduisent le chaos familial. Le film bouleverse la définition d'une famille modèle.
De son côté, Lina Soualem dans *Bye Bye Tibériade* présente quatre générations de femmes fortes entre la Palestine et la France. La famille s'étend dans l'exil ce qui leur donne une identité double. Le patriarcat est relégué à l'arrière-plan puisque les femmes deviennent les dépositaires de la transmission orale et émotionnelle, mais aussi ce sont elles qui sont actrices de leur vie, elles prennent les décisions au sein de la famille.

Parallèlement, Mona Achache et Chantal Akerman, affichent toutes les deux des familles monoparentales ou matrilinéaires. De fait, les pères sont absents, morts ou effacés. Apparaît alors un modèle symbolique du matriarcat affectif, où le lien mère-fille structure la narration.
Dans *Les années Super 8*, Annie Ernaux dit :*" la cellule familiale a éclaté l'année suivante"*. Dans ce film, elle y assume un mariage dysfonctionnel qui mène au divorce et balaye les faux semblants plus habituels de l'époque, assumant aussi une émancipation féminine.
Aussi, une forme de matriarcat est très présente dans *La mère de tous les mensonges,* puisque la famille est sous l'autorité, et la terreur même, de la grand-mère de la réalisatrice Asmae El Moudir.
Pour Julia Zahar, sa famille est plutôt dans les carcans hétéro-normés, elle a bien un père et une mère, mais ici le film montre qu'à l'inverse, la dépression nerveuse touche tout le monde, l'identification du spectateur est peut être plus forte, puisqu'elle gangrène une famille aux apparences banales. La sororité prend tout l'espace dans le film et devient ici une cellule de survie émotionnelle.
Enfin, dans son film *Une famille*, Christine Angot évoque sans détour la tare de sa famille, l'inceste (« *Les viols avaient lieu le week-end et pendant les vacances* »), levant le voile sur un sujet lourd qui concerne un enfant toutes les trois minutes en France[34] (entre autres avec les agressions sexuelles et viols) et qui pourtant reste toujours l'un des plus gros tabous de la société française.

Ainsi, les réalisatrices mettent en lumière des familles dysfonctionnelles, des tabous de la société, des émotions crues, avec une forme de matriarcat tout au long du corpus, faisant l'impasse sur la représentation parfaite de la famille autrefois recherchée dans les films de famille originels. Ces différences qui font de ces familles des familles moins conventionnelles, vont être au cœur du facteur émotionnel et narratif de chaque film.

[34] "Violences et agressions sexuelles des enfants", *Unicef*, consulté en avril 2026 : https://www.unicef.fr/convention-droits-enfants/protection/violences-et-agressions-sexuelles/

3. Injonctions et résistances : filmer la femme dans la famille et dans la société

Ces films, en mettant en scène les femmes, en les capturant dans leur quotidien, mettent alors inévitablement en scène les injonctions sociales auxquelles elles sont confrontées au sein de leur famille et de la société, en tant que mère, épouse et fille.

Dans le film *Les années Super 8*, la voix *off* d'Annie Ernaux réécrit le passé d'une femme prise dans les injonctions d'une époque ; elle relit les gestes domestiques avec ironie et lucidité. Elle explique, par exemple, qu'elle ne touche pas à la caméra par peur de l'abimé : "*une séparation sexuée de nos domaines respect instaurée à l'entrée de notre vie commune*". Elle y déconstruit son rôle de femme-épouse bougoise car derrière la mère aux apparences lisses qu'elle dépeint, il y a une femme qui écrit un livre, en cachette, chose que les images, filmées par son mari qui l'ignore, ne montrent pas. Ce film autiobiographique qui, comme elle le décrit, parle de cette "*femme assignée depuis son mariage à son rôle de nourricière, de gestionnaire de l'intendance*" alors qu'elle avait été élévée dans la liberté et l'égalité avec les hommes. Tout au long du film, Annie Ernaux examine sa place dans le foyer et même dans sa belle famille, elle qui est la seule femme qui travaille. Tout cela, à l'époque, sous le regard désapprobateur de sa mère, très présente dans sa vie et donc dans les images, témoin de son "*couple qui va mal*".

Chez Emilie Brisavoine, sa mère témoigne de ce que c'est d'être une femme mariée à un homme plus jeune et efféminé dans cette société patriarcale. Elle précise les jugements, ou combien de fois elle a été prise pour sa mère, par exemple, et pourquoi c'était dur pour le couple. Dans ce film, la place de la mère dans la société est évoquée à travers cette problématique du couple qui sort du carcan traditionnel. Mais elle est aussi traduite par l'épiphanie de Pauline, personnage principal, fille du couple, qui dit avoir compris à une heure et quelques du film sa place dans la famille. En effet, elle comprend avoir été le médiateur pour ses parents depuis toujours, ce qui expliquerait pourquoi elle n'arrive pas à quitter le foyer et qu'elle est la dernière de la fratrie à ne pas l'avoir fait. Indirectement cela questionne aussi la place d'Emilie qui est derrière la caméra, au sein de cette famille, sa place en tant que sœur, en tant que fille. Elle raconte dans une interview :

> “La famille est un sujet politique. On y débarque comme une page blanche, et on se construit sous l’influence de ces personnes qu’on n’a pas choisies. Il faut savoir ce qui se joue dans ces relations pour comprendre son identité. On peut souffrir de choses sans réussir à les identifier, et, quand on commence à essayer de comprendre, on découvre des histoires qui nous structurent, mais qui ne nous appartiennent pas[35].”

Elle poursuit en évoquant ses inspirations pour son dernier film qui porte entièrement sur sa mère, *Maman déchire* (2023)[36] :

> “Ces trois films [*Little Girl Blue*, Mona Achache, 2023 ; *Le Jour où j’ai découvert que Jane Fonda était brune,* Anna Salzberg, 2023 ; *Les Filles d’Olfa,* Kaouther Ben Hania, 2023] abordent la figure encore taboue des mères, sur lesquelles pèse une pression énorme, et les montrent dans toute leur ambivalence. On nous les donne à voir non pas comme des icônes qui devraient être jugées parce qu’elles ont dévié de la perfection, mais comme des personnes humaines. Pouvoir explorer les mères comme des personnages complexes, c’est aussi leur rendre hommage[37].”

Dans *La Mère de tous les mensonges*, la grand-mère qui a une place autoritaire très forte dans la famille refuse d’affirmer que sa petite fille, Asmae El Moudir est réalisatrice. Le spectateur assiste à une séquence à trente minutes du film où cette dernière affirme que sa petite fille est journaliste : “*Arrête de dire que tu es réalisatrice. C’est un métier de dépravé. Tu nous fais honte*”. Ces mots forts révèlent les injonctions dont sont victimes

---

[35] Zoppé (Timé), « “Les Années Super 8” : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/

[36] BRISAVOINE (Émilie) (réal.), *Maman déchire*, 2023, 80 min.

[37] Blanckaert (Chloé), “ÉMILIE BRISAVOINE : « JE CHERCHE À FAIRE UNE ARCHÉOLOGIE DES IMAGES DOMESTIQUES »”, *Trois couleurs*, mis en ligne le 20 février 2025, consulté en mars 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-emilie-brisavoine/

les femmes, à travers toutes les cultures, que ce soit de la part des hommes ou parfois même - comme ici - de femme à femme, sous le dogme de cette société patriarcale.
Ce rapport femme à femme est aussi complexe dans *Une famille*. Christine Angot confronte sa belle mère et sa mère sur l'inceste dont elle a été victime et comment celles ci se sont placé par rapport à ces évenements. Ces séquences traduisent le malaise que cette confrontation crée. Il est attendu d'une fille qu'elle se taise.

Dans un appel à contribution d'un colloque sur les films de famille réalisé par les femmes, la médiatrice Giuseppina Sapio affirme que "les films de famille remplissent des fonctions essentielles au travers desquelles se trouvent mis en jeu la famille et ses membres, leur rôle et leur identité[38]". Ici, les femmes réécrivent leur identité et redéfinissent leur rôle au sein de la famille et de la société.

[38] SAPIO (Giuseppina) et RODOVALHO (Beatriz) (org.) [colloque], « Tuer les pères : femmes derrière la caméra dans les films de famille », journée d'études, IRCAV — Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (EA 185), Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Maison de la Recherche, Paris, 9 décembre 2019, consulté en avril 2026 : https://www.sorbonne-nouvelle.fr/tuer-les-peres-femmes-derriere-la-camera-dans-les-films-de-famille-886460.kjsp

b) Loi du silence

1. L'omerta familiale et sa mise en scène

Parallèlement à la représentation des injonctions d'une épouse, d'une mère, d'une fille dans leurs films, intimement liée aux enjeux patriarcaux, les réalisatrices présentent une autre conséquence de ces enjeux, la loi du silence. En effet, dans tous les films du corpus se manifeste un contexte d'omerta lié aux problématiques de chacune des œuvres, présentées dans les parties précédentes. Non pas que l'omerta soit uniquement la conséquence d'une société patriarcale, elle y est favorisée :

> « J'appelle valence différentielle des sexes cette disposition spontanée et quasi universelle qui accorde au masculin une valeur supérieure au féminin. Elle s'exprime, selon les sociétés, dans les systèmes de parenté, les règles de filiation, l'organisation de l'autorité et la distribution des rôles[39].»

Françoise Héritier montre ici que cette hiérarchie symbolique et sociale structure les règles de filiation et d'autorité, ce qui tend à invisibiliser ou minimiser les violences intrafamiliales en protégeant la figure masculine d'autorité et en disqualifiant la parole des victimes. L'omerta est donc largement corrélée par la société patriarcale. Dans *Les années Super 8*, le silence est imposé par les images muettes de la pellicule. Elles traduisent le silence du passé. Un silence qui est inévitablement constitutif des films de famille des premiers temps où le père filme et les autres existent à l'image, ces mêmes films de famille qui composent tout le long métrage de Annie Ernaux et de son fils. Il y a alors tout un travail autour de la reconstitution sonore des images, lorsqu'ils sont à la plage, le bruit des vagues intervient, lorsqu'ils sont à la montagne le vent se fait entendre, mais toujours discrètement, comme pour insérer le spectateur sensoriellement dans les images mais sans que cela prenne le dessus et serve une quelconque autre interprétation esthétique. Tout comme la musique qui n'y est pas omniprésente. Parfois, il n'y a que la voix d'Annie Ernaux, ainsi que le crépitement de la bobine qui défile remplit la bande sonore, donnant paradoxalement une sensation de

[39] HÉRITIER Françoise, *Masculin / Féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 24.

vide, d'absence. L'absence de l'espace sonore dans la diégèse des images originales accentue l'absence de communication à l'époque, entre Annie Ernaux et son mari. Puis, chez Chantal Akerman dans *No Home Movie*, l'omerta se manifeste par de longs plans dénués de quelconque paroles entre la mère et la fille. Le silence entre les deux personnages est dense et pesant, hérité du traumatisme de la Shoah. Il intervient aussi lors de longs plans du désert. Ici, pas de voix *off,* pas de dialogue, seulement le son plutôt violent et fort du vent. Akerman capture l'absence de voix humaines dans ce désert. Par ce silence, cette absence de parole, Chantal Akerman met en exergue cette tension, cette difficulté à parler de la Shoah, même soixante-dix ans plus tard. La caméra s'empare de l'absence de communication et l'inévitable distance qu'elle crée entre sa mère et elle. Akerman met en scène un silence qui dit tout - il n'est plus soumission, mais mémoire du non dit transgénérationnel : « Le silence au cinéma est toujours plein : il est traversé par la mémoire des sons manquants, des voix absentes[40] ». Pour *La mère de tous les mensonges*, l'omerta familiale (et nationale) structure le film : l'événement politique (les émeutes du pain en 1981) demeure tu et refoulé. Asmae El Moudir adopte un dispositif de figurines modelées par son père afin de reconstituer les faits. Cette reconstitution miniature matérialise l'impossibilité de parler directement : elle met à distance le réel pour pouvoir l'aborder. De plus, l'interdiction ordonnée par sa grand-mère de toute prise de vue depuis l'émeute transforme la photographie en une sorte de parole matérialisée. La grand-mère a brûlé et enterré chacune des photos existantes de la famille afin de taire toutes les vérités sur l'horreur de cet événement que ces dernières pouvaient transmettre. Dans le décor, des panneaux "*No photograph*" interviennent plusieurs fois subtilement, comme pour rappeler qu'il est toujours interdit de parler.

[40] CHION Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 49 min)

Le décor a son importance dans la traduction à l'image de l'omerta puisque même si la maison de la famille est reconstituée grâce à la maquette, les personnages sont dans un studio pour le tournage, un lieu où l'autorité de la grand-mère est insignifiante. En effet, à quarante cinq minutes du film, suite à une dispute, la voix *off* de la réalisatrice dit « *mamie, ici ce n'est pas la maison, tu ne décides pas de qui reste et qui part* ». Il y a donc des espaces où l'omerta exerce encore son pouvoir et d'autres non, ce qui justifie d'autant plus le choix de la cinéaste de faire témoigner sa famille et ses voisins dans un lieu neutre, celui du



studio. D'ailleurs, Asmae El Moudir confirme l'omerta que détenait leur maison lorsque, à la fin du film, elle met en scène un déménagement dans la maquette, avec les meubles qui disparaissent et les biblios qui s'empilent dans de miniatures cartons et qu'elle fait le lien grâce au montage vers leur réel appartement qui est vide.





(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 72 min)

La grand-mère dit "*les nouveaux murs n'ont pas d'oreilles*" et la réalisatrice évoque l'idée de détruire cette maquette de leur appartement afin que "*les murs n'aient plus d'oreilles*". Enfin, la voix *off* de la réalisatrice est basse tout au long du film et même souvent chuchotée, comme si elle cherchait à dire au spectateur, un secret. Ici, la réalisatrice dévoile la culture du mensonge protecteur : la grand-mère ment pour préserver, la petite fille filme pour comprendre et exhumer les vérités enfouies. Dans son ouvrage *Le champ aveugle : Essais sur le réalisme au cinéma*[41], Pascal Bonitzer dit du silence que, au cinéma, il n'est jamais absence de parole, mais tension entre ce qui est dit et ce qui ne peut être dit. De leurs côtés, pour Mona Achache et Julia Zahar, le silence des personnages qu'elles mettent en scène est plus intérieur puisqu'il concerne la maladie mentale. Dans *Soeurs*, Elena est souvent muette, filmée dans l'attente, dans la lenteur de son quotidien. Ces moments de silence traduisent le vide dans l'attente de la guérison et la caméra devient même un outil d'écoute et lui donne quelque part l'espace d'un témoignage sans qu'elle ait à l'énoncer à voix haute. Dans *Little Girl Blue*, le non dit familial, le suicide de la mère et de la grand mère, résistent à la parole. Alors, Mona Achache donne corps à la voix absente à travers la comédienne Marion Cotillard, qui lit les lettres, le journal de sa mère, re-joue les interviews, performe la présence manquante. Ce dispositif de réincarnation est une mise en scène du silence, un moyen de le combler sans le nier. Ici le silence n'est pas filmé, au contraire, l'omerta est révélée par les écrits de la mère, qui traduisent eux même cet état de non-dit. D'abord lorsqu'elle parle de son état de dépression dans lequel elle se trouve, sentiments et questionnements qu'elle écrit mais qu'elle ne partagera jamais à voix haute avec d'autres membres de la famille, mais aussi lorsque la mère, apprend que Mona a été violée par l'amant de son grand père adoptif. Ces écrits, plus précisément cette lettre que Mona Achache refait jouer à Marion Cotillard dans lequelle sa mère dit être restée "*aphone*" face à la situation met en lumière l'omerta autour de l'inceste. La réalisatrice met alors en place deux temporalités dans une seule séquence, celle dans laquelle sa mère, toujours jouée par Marion Cotillard, se relit à voix haute

[41] BONITZER Pascal, *Le champ aveugle : Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Gallimard, 1982.

après avoir écrit la lettre, ainsi qu'une autre temporalité où mère et fille sont face à face. Le son intradiégétique de la première temporalité va se poser en *lip sync* sur la deuxième. Jusqu'à ce que petit à petit un bruit sourd vienne remplacer les mots et obstruer la voix de l'actrice qui devient sourde à son tour. C'est par ce travail du son que Mona Achache traduit l'omerta familiale. Cette même omerta autour de l'inceste est aussi traité dans *Une famille*. Mais ici, il est moins question de la filmer que de la briser. Pour Christine Angot, dans ce film, l'omerta éclos par le fait que sa belle mère et la famille de son père ne veulent pas "être vu", vu par la caméra qui l'accompagnait le jour où elle a décidé de la confronter et de frapper à sa porte lors d'une des premières scènes du film. La cinéaste filme la porte de sa belle mère qui se referme comme la lumière sur ce lourd secret qui se referme, alors oui, elle décide de mettre le pied pour l'arrêter et la confronter[42].

Selon Jean-Louis Comolli, mettre en scène le silence, c'est montrer le pouvoir : celui de qui peut parler, et celui de qui se tait[43]. Toutes les omertas représentées dans ces films semblent être un héritage direct de la loi du silence régie par les rapports hiérarchiques familiaux et la société patriarcale. La théorie de Comolli permet d'éclairer d'une façon plus précise ce que ce mémoire désigne sous le terme d'omerta. Pour Comolli, le silence dans le documentaire n'est jamais neutre : il est toujours le produit d'un rapport de force. Dans les films du corpus, les silences - celui de la mère d'Akerman face à la Shoah, celui de la belle-mère d'Angot face à l'inceste, celui de la grand-mère d'El Moudir face aux émeutes - ne sont pas des absences de parole : ce sont des manifestations du pouvoir de ceux qui ont décidé que ces choses ne se diraient pas. En filmant ces silences, en les cadrant, en les laissant s'étirer ou en les rompant par une question, les réalisatrices

---

[42] Duhamel (Benjamin), « "Les personnes qui subissent un inceste ressentent de la honte", témoigne Christine Angot », *L'Invité de 8h20, le grand entretien*, Radio France, mis en ligne le 14 mars 2024, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-du-jeudi-14-mars-2024-5357640

[43] COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue — cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

font exactement ce que Comolli recommande : elles rendent visible le pouvoir qui les a produits, et ce faisant, elles commencent à le démonter.

2. Libérer la parole

Alors, pour ce faire, la voix *off* et la parole directe deviennent les outils d'une restitution, mais aussi d'une relecture dans ces films. Les cinéastes reprennent le pouvoir narratif par la voix, là où, autrefois, l'image muette et généralement subjectivement masculine des films de famille des premiers temps suffisait à imposer un récit. Dans chacun des films, plusieurs registres de langage interviennent afin de libérer la parole et les non dits.
Chez Christine Angot, il y a la voix *off* d'abord, dans laquelle elle décrit sa rencontre avec son père, son enfance, parfois elle lit des extraits de son premier livre *L'inceste*[44], qui est sorti en 1999, vingt-cinq ans plus tôt, et qui était déjà une prise de parole forte et inattendue au regard de la société française à l'époque. La voix *off* de Christine intervient souvent pour ajouter des précisions, mettant en place plusieurs narrations à la fois : celle de la voix *off* qui décrit, détail par détail et qui intervient parfois pour corriger, informer, puis les interactions directes avec les membres de sa famille, les questions qu'elle pose lors d'entretiens avec eux. Mais il y a aussi la voix diégétique, la parole directe de sa mère, par exemple lorsqu'elle lit un extrait de son journal intime, racontant son ressenti sur toute la situation. Tout au long du film, la voix de la réalisatrice, que ce soit lorsqu'elle est diégétique ou *off*, est affirmée, souvent même empreinte de colère. Christine Angot à travers ces confrontations et les rectifications des événements ou les commentaires qu'elle emploie dans cette voix *off* ne laisse aucune place aux autres personnages pour les non dits. Ici, elle n'a pas peur d'être virulente. Et la parole leur est littéralement extraite, parfois contre leur gré. Isabelle Vidal, dans l'ouvrage *Screening Voices : Women Filmmakers in French Documentary*[45] explique que dans le cinéma documentaire féminin français

[44] ANGOT (Christine), *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999.

[45] LEAHY Sarah et VIDAL Isabelle, *Screening Voices : Women Filmmakers in French Documentary*, Berne, Peter Lang, 2013.

contemporain, la voix devient un territoire : elle permet de nommer ce qui fut tu et de se réinscrire dans la chronique familiale. Christine Angot met tout en place à travers les dispositifs filmiques mais aussi à travers sa poigne lors des entretiens afin d'en extraire les réponses, elle ne lâche jamais l'affaire. Tout ce qu'elle cherche c'est que l'inceste soit reconnue au sein de cette famille. Alors, chaque mot, chaque parole, devient un acte de justice symbolique.

Ce mode opératoire est similaire à celui de Chantal Akerman, bien que les interactions avec sa mère soient plus douces que dans le film de Angot, Akerman impose aussi le dialogue. Le dispositif filmique qui est fixe, parfois même via *webcam*, capture les bribes de conversation entre mère et fille. La cinéaste filme le parler ordinaire, elle conserve les silences, la parole est minimale. Le spectateur assiste simplement au conversation, par la caméra posée dans un coin de la cuisine ou du salon. Ici, aucune voix *off*, Chantal Akerman laisse le spectateur se contenter des informations qui lui sont données, ne développant aucune sorte de narrateur omniscient qui a réponse à tout. Tout comme elle, le spectateur n'a pas réponse à tout et devra se contenter du récit que donne sa mère sur son histoire intime dans l'Histoire collective, dans le contexte de la Shoah. L'absence progressive de la mère fait du film un tombeau sonore : la parole filmée devient vestige, la parole s'éteint petit à petit avec elle au cours du film.

De plus, c'est aussi par des bribes de dialogues intergénérationnels que Lina Soualem libère la parole. En effet, ces dialogues entre elle et les femmes de sa famille, cadrés dans des espaces domestiques, est recueillie dans la douceur. La voix *off* sert la narration de l'histoire collective et précise le récit familial. Ici plusieurs paroles se libèrent, il y a ces poèmes écrits par ses grands parents que la cinéaste découvre au moment du tournage, il y a le témoignage direct de sa mère et il y a la voix *off* de la réalisatrice. Alors, plusieurs narrateurs racontent tour à tour un bout de leur histoire. Ces changements de narrateurs permettent d'ailleurs de resserrer petit à petit l'entonnoir, passant de l'Histoire collective à celle de sa mère et les femmes de sa famille pour enfin se concentrer, à la fin, sur celle de la réalisatrice. Un zoom narratif s'opère alors tout au long du film, par ces changements de registres de langage. Et comme certains événements étaient trop douloureux pour les évoquer face caméra dans un dispositif

d'*interview*, Lina Soualem a décidé d'user des talents de comédienne de sa mère afin de lui faire rejouer des scènes de son passé. Ainsi la parole s'est libérée plus spontanément et moins douloureusement[46]. Par le dispositif du retour au lieu d'origine, Soualem relance le récit collectif : parler, c'est se situer dans la lignée.
Ce travail de reconstitution pour raconter les événements douloureux de l'Histoire, c'est aussi une recherche qui a été adoptée par Asmae El Moudir dans son film, *La mère de tous les mensonges*. Ici, la réalisatrice à un objectif très clair tout au long de l'œuvre : *« J'espérais raviver les souvenirs, libérer les paroles étouffées depuis des années »*. Grâce à la reconstitution de son quartier et de l'émeute de la grève du pain survenue en 1981 à l'aide de figurines confectionnées par le père de la réalisatrice, cette dernière confronte sa grand-mère, la mettant face aux événements, aux faits historiques, eux aussi niés et cachés par l'État Marocain. Ce dispositif permet une mise à distance du réel, libérant plus facilement la parole pour les membres de sa famille et ses voisins l'ayant vécus. Malgré cela, l'émotion lorsqu'ils rejouent leur récit à travers les figurines est palpable.



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 55 min)

[46] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, Arte Radio, mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

Alors, la réalisatrice reconstitue les scènes tues et la création plastique devient acte de vérité et de libération de la parole.
Mais aussi, dans *Little Girl Blue*, Mona Achache rejoue aussi les scènes. Or, de son côté, ce sont des scènes post-mortem qui n'ont pour la plupart jamais eu lieu dans la vraie vie. Mona Achache redonne la parole aux nombreuses archives qui lui ont été laissées à la mort de sa mère. Marion Cotillard, qui va jusqu'à mimer la voix de Carole Achache, rejoue mot pour mot, intonation pour intonation, respiration pour respiration des *interviews* de l'écrivaine. L'usage de l'actrice comme une sorte de corps-porte-parole remplace la parole matérielle de la mère défunte. La mise en scène de lettres lues, notes murmurées, voix modifiée, invente une parole par procuration. *"Mais quelle histoire se racontait ici dans le défilement des images sans autre bruit que le grésillement du projecteur. Il fallait des mots pour donner sens à ce temps muet"* : la libération de la parole chez Annie Ernaux passe exclusivement par la voix *off*. Ici, les images tournées par son mari sont relues rétrospectivement, la voix *off* féminine corrige la mémoire visuelle, annote le passé. Le montage entre images d'époque et voix présente, les coupes et silences créent un décalage qui devient un commentaire implicite. La parole se libère mais cela n'est possible qu'avec le recul d'Annie Ernaux, sortie du carcan familial bourgeois, des années après la captation de ces images. En redonnant un espace sonore et une voix à ces images muettes, Annie Ernaux donne la parole à la femme qu'elle était il y a plus de quarente ans, celle qui commençait tout juste à écrire ses livres et s'appretait tout juste à s'emparer de cette parole. La voix *off* devient cet espace de prise de parole et de réappropriation de son récit, autrefois narré par les images subjectives de son mari. Elle donne au spectateur un commentaire intérieur : pour Michel Chion, entendre une voix qui ne correspond pas à une bouche, c'est entendre l'invisible : le domaine du souvenir, du rêve, du commentaire intérieur[47].
La caméra devient un outil de vérité relationnelle : un espace où le dire peut advenir, sous des formes multiples - cri, conversation ou silence. L'acte documentaire se situe alors à la frontière du thérapeutique et du politique : filmer, c'est créer la possibilité même de parler et même d'être écouté. Bill Nicholas affirme dans son ouvrage que le dispositif documentaire est une relation sociale enregistrée : il transforme le tournage en

[47] CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.

acte d'écoute[48].

Emilie Brisavoine dans une interview pour le magazine *Trois Couleurs*, réalisée pour la sortie de son dernier film *Maman déchire* (2023) dans lequel elle fait plus amplement le portrait documentaire de sa mère, souligne que cette libération de la parole est possible aussi dans un contexte post *#metoo* dans lequel la plupart des films de ce corpus ont vu le jour. *Me too* étant un mouvement féministe qui désigne une vague mondiale de libération de la parole sur les violences sexuelles et le harcèlement. Le hashtag *#MeToo* explose en octobre 2017 après les révélations visant le producteur Harvey Weinstein, quand l'actrice Alyssa Milano invite sur *Twitter/X* les victimes à témoigner. En France, l'équivalent #BalanceTonPorc apparaît aussi cette même année. Ce mouvement qui naît au sein de l'industrie cinématographique met en lumière l'ampleur systémique des violences sexistes, interroge les mécanismes d'omerta (dans le travail, la culture, la politique, la famille) et stimule des évolutions juridiques, médiatiques et organisationnelles autour du consentement, des procédures de signalement et de la responsabilisation des auteurs. Elle y dit :

> "Aujourd'hui, tout le monde peut publier du contenu en ligne, des récits plus ou moins fantaisistes pour domestiquer sa souffrance. Et puis, depuis 2017, il y a une libération de la parole qui m'a beaucoup interpellée, notamment celle des enfants. (...) Jusqu'à présent, l'adulte avait le récit hégémonique. Pouvoir dire « je fais le récit de ce que j'ai vécu en tant qu'enfant », c'est nouveau[49]."

[48] NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2017 [2001].
[49] Blanckaert (Chloé), "ÉMILIE BRISAVOINE : « JE CHERCHE À FAIRE UNE ARCHÉOLOGIE DES IMAGES DOMESTIQUES »", *Trois couleurs*, mis en ligne le 20 février 2025, consulté en mars 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-emilie-brisavoine/

En réalisant ces documentaires, les réalisatrices du corpus déplacent le centre de gravité du film de famille originel : du « nous » patriarcal qui consacre l'autorité paternelle vers un « je » féminin qui observe, interroge et décide. Elles transforment l'outil d'intégration symbolique des premiers films de famille en instrument d'émancipation, recentrent les femmes comme sujets et rendent visibles des configurations familiales mouvantes : matrilinéaires, diasporiques, queer, monoparentales. Cette bascule n'est pas qu'un changement de sujet ; c'est une transformation esthétique (travail autour du son, temporalités, dispositifs) et politique (visibilisation des dominations patriarcale, brisure de l'omerta, redéfinition de l'autorité narrative). Il dévoile aussi les injonctions qui pèsent sur les mères, les filles et les sœurs, et affronte la loi du silence qui impose le secret. De film en film, le foyer cesse d'être vitrine de perfection pour devenir espace de vérité relationnelle, où le conflit peut être représenté. Cette refondation du regard inaugure une nouvelle grammaire de l'intime, où parler, c'est déjà réparer l'asymétrie du pouvoir au sein de la famille et plus largement au sein de la société.

Les cinéastes vont même jusqu'à se servir de leurs archives familiales, leurs photographies et films de famille afin d'en faire des preuves sensibles : elles permettent de chercher la vérité derrière les récits hérités, de tisser une mémoire plurielle et, par un travail esthétique, d'entreprendre une réparation du passé.

II. Archéologie de l'intime : chercher, détourner, réparer

1. Les archives photos et vidéos : miroirs et outils d'analyse du passé

Dans les films de ce corpus, *Little Girl Blue, No Home Movie, Soeurs, Une famille, Bye Bye Tibériade, Pauline s'arrache, La mère de tous les mensonges et Les années Super 8,* les réalisatrices disposent de plusieurs sources d'archives familiales. Parfois la nature de l'archive change puisqu'elle passe de document familial, c'est-à-dire que la cinéaste n'avait pas encore pour but de la sortir du cadre privé, à matière du film documentaire qui sera présenté à un public. Alors certaines images plus récentes seront tout de même considérées comme des archives ici. Les archives familiales sont ce qui se rapprochent le plus des films de famille originels puisqu'elles sont dans certaines œuvres des images capturées par le père (*Bye Bye Tibériade, Les années Super 8*).

Tous les films du corpus, sans exception, font l'usage d'images d'archives et de photographies familiales afin d'illustrer et structurer leur narration. L'archive véhicule parfois une sorte de fiction familiale, parfois elle sert de transmission et de réparation, mais avant tout cela, elle est un réel outil d'analyse du passé pour les réalisatrices. Dans tous les films du corpus, les cinéastes mènent l'enquête, elles cherchent une vérité. Et dans cette quête d'un récit familial plus transparent, elles intègrent à leur documentaire les archives de la famille. Pour mener l'enquête, les cinéastes s'adonnent à la confection d'un mur de photographies familiales, qui devient alors un motif récurrent dans le décor de ces films.



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 86 min)



(*Bye Bye Tibériade*, Lina Soualem, 2024,10 min)



(*Little Girl Blue*, Mona Achache, 2023, 17 min)

Les vidéos et les photographies familiales sont des miroirs de l'époque et du contexte dans lequel elles ont été capturées. Cela, Annie Ernaux le souligne à mainte reprises dans son long métrage mais aussi lors d'une interview dans laquelle elle aborde le processus d'écriture du texte de la voix *off* qui intervient tout au long de son film :

> "C'est un travail assez différent, de faire ce récit à partir des images, par rapport à l'écriture de manière générale. Il n'y avait pas tellement d'émotions au départ, mais le désir de décrypter ces images. Les décrypter de deux façons : sur le plan de l'histoire personnelle, de mon « moi » au cours de ce temps, et d'une manière collective par rapport aux idéaux de l'époque et à la façon de voir le monde dans ces années-là. Si je n'avais pas fait de décryptage sociologique de ces images en Super 8, je pense que les spectateurs auraient senti, mais d'une façon trop subjective. Je voulais plutôt que l'on voit objectivement que le monde a changé[50]."

[50] Zoppé (Timé), « "Les Années Super 8" : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/

Au premier abord, Annie Ernaux raconte sa famille, commente les images. Mais en fait, elle va bien au-delà de son cercle familial et raconte même la société patriarcale et bourgeoise française dans laquelle elle a évolué pendant cette période de sa vie, capturée par son mari Philippe Ernaux. Au fil des années, au fil de leurs voyages, les changements de la société française s'opèrent et cela se traduit sur les images :
« *Caméra objet désirable par excellence, bien plus que le lave vaisselle ou la télé en couleur » ; « le film représentait une saisie véritable de la vie et du monde, même si les films étaient muets.* ». La réalisatrice y dépeint ici l'essence même des films de famille des premiers temps et seule son analyse en voix *off* permet de déplacer le regard du mari filmeur. Elle poursuit dans l'interview :

> "Je voulais resituer comment j'étais dans l'époque et aussi comment était l'époque. À travers le décor et le choix de ce qui est filmé, on peut ressentir cette période, en alternance entre ce qu'il peut y avoir d'intime et de familial et l'époque, cette époque tout à fait particulière des années 70. Il y a alors une grande espérance générale de la population française, on attend énormément. On attend la gauche, pour une partie de la population. Avec ce film, je voulais faire revivre l'époque, donner une couleur de l'époque[51]."

Alors, les images d'archives familiales font sans cesse le lien entre le contexte de l'époque, c'est-à-dire l'Histoire collective et l'histoire individuelle. D'ailleurs, dans le film *La mère de tous les mensonges*, la négation de cette même Histoire collective passe par la destruction de toutes photographies existantes au sein de la famille. *« La meilleure façon de comprendre ce qui s'était passé c'était de fouiller en moi" :* Asmae El Moudir, pallie au manque d'archives familiales par le thème du souvenir. Ce thème, elle le travaille grâce aux figurines modelées par son père mais aussi par le biais du décor. En effet, à plusieurs moments du film intervient dans le décor un fond dit "hawaien", ce même fond sur lequel elle raconte avoir pris en cachette la toute première

[51] Zoppé (Timé), « "Les Années Super 8" : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/

photographie dans laquelle elle apparaît.



(*La mère de tous les mensonges,* Asmae El Moudir, 2024, 32 min)

Elle le dit dans son film, pour les familles marocaines, ce fond de studio photo représente le souvenir. Ici, l'absence d'archives familiales fait écho à l'absence de ces miroirs que sont les photographies et donc l'absence de preuves de ce qu'il s'est passé au moment des émeutes.

Aussi, l'archive de télévision permet dans *Une famille*, de mettre en lumière un contexte pré *#metoo*. En effet, lors de cet extrait de l'émission de Thierry Ardisson :

> "une jeune auteure vient présenter son livre à la télévision, un projet de transmission littéraire en tête, mais le jeu est pipé car de place pour le sujet de l'invité il n'y en a guère, le malaise s'installe, à son esprit et son corps défendant elle produit des efforts pour surnager, mais le rapport est trop inégal, elle quitte le plateau sous les ricanements et les humiliations d'une assemblée qui ne comprend rien à son discours et qui ne cherche qu'à blesser pour dominer. (...) Cette séquence audiovisuelle est devenue culte en ce qu'elle témoigne au plus juste de l'incommunicabilité d'un thème qui ne peut s'entendre dans ce qu'il a de plus cru : la réalité brute des faits. Culte pour le désaveu causé à la victime

sommée de s'expliquer, de se justifier quand bien même elle se serait au préalable exposée dans un récit[52]."

Dans cet article, François Thomas confirme que Christine Angot est la plus critiquée de la littérature contemporaine, elle est moquée, or depuis que le livre de Camille Kouchner, La Familia Grande[53], est paru, Christine Angot est amplement plus écoutée. Or d'après lui, ce n'est pas elle qui a changé, c'est la société. Ces archives contribuent à la compréhension d'une époque pour le spectateur. Une époque pré *#metoo* qui n'était pas prête à recevoir une telle libération de la parole sur l'inceste. Ces archives de télévision rappellent ou informe le spectateur, l'accueil médiatique que la réalisatrice a reçu à la sortie de son premier livre sur le sujet, ainsi elle dépeint son chemin traversé à travers les époques et l'évolution d'une société française pré et post *#metoo*. Dans le film *Soeurs*, les vidéos familiales dans lesquelles les deux sœurs se mettent en scène permettent de révéler les dynamiques de filmeuse/filmées entre les deux membres de la famille, déjà à l'époque. Mais ici, elles servent aussi d'outil d'analyse, plutôt pour le spectateur. En effet, ces images permettent de conscientiser à quel point la dépression à modifié le caractère d'Elena. Elles servent aussi de point d'identification pour le spectateur, comme Elena, le spectateur a été lui aussi un enfant pour qui tout peut encore changer :

"Au terme de cette rapide analyse, il est clair que les films amateurs (films documentaires ou films de famille utilisés comme documents) ont une qualité informationnelle particulière : ils nous montrent des choses que les autres productions ne montrent pas. Mais leur spécificité est encore plus nette au niveau communicationnel : ils tissent avec leur spectateurs une relation affective privilégiée. C'est que ces images ont été filmées par des gens ordinaires (« comme moi ») ; c'est moi qui aurais pu les filmer ; ces images sont donc aussi un peu les miennes. Je m'y retrouve. Les images d'amateur me touchent ainsi

[52] Thomas (François), « Inceste, Réel, et Vérité. *Une famille* de Christine Angot (2024) », *Perspectives Psy*, vol. 64, n° 1, 2026, p. 120.

[53] KOUCHNER (Camille), *La Familia Grande*, Paris, Seuil, 2021.

bien davantage que toute image de reportage ou de documentaire ayant une autre provenance. Est-ce à dire que ce sont de « merveilleux documents » ?[54]"

Les archives familiales présentes dans *Little Girl Blue* font aussi office de preuves d'une existence marquée par la dépression. Comme cela est mentionné précédemment, Mona Achache fait revivre les archives afin de comprendre le geste de sa mère. Grâce aux archives, la cinéaste remonte le cours de son histoire familiale afin d'analyser quels évènements ont mené au suicide. Tout le film repose sur ce principe et les vidéos, interviews et photographies sont d'ailleurs l'origine même du projet :

"La forme de *Little Girl Blue* a été directement induite par un travail sur une matière intime. À l'origine, il y avait une quête documentaire : une enquête autour des 26 caisses en plastique que ma mère Carole Achache avait laissées après son suicide, en 2016, et qui contenaient des lettres, des agendas annotés, des photos – ma mère avait énormément été photographiée – ainsi que des enregistrements de sa voix[55]."

Les archives deviennent une matière à part entière et participent à la grammaire du film : "La masse d'archive est là pour dire, mon dieu que c'est compliqué, mais que c'est passionnant[56]". À travers les archives, Mona Achache explore et donne à voir la complexité de sa mère et de sa grand-mère avant elle.

---

[54] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

[55] Achache (Mona), « Little Girl Blue invente une forme hybride entre documentaire et fiction », *CNC*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mai 2026 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/mona-achache-little-girl-blue-invente-une-forme-hybride-entre-documentaire-et-fiction_2066571

[56] Misset (Marie), « Mona Achache pour *Little Girl Blue* : "Dans la joie et dans les larmes, mon film a été un exutoire" », *Jusqu'ici tout va bien*, *Radio France*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mars 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/jusqu-ici-tout-va-bien/jusqu-ici-tout-va-bien-du-mercredi-15-novembre-2023-3736999

Parallèlement, Lina Soualem dans *Bye Bye Tibériade,* rassemble aussi les photographies familiales afin de recomposer le puzzle de son récit dans le contexte de la guerre en Palestine. Cette histoire continent beaucoup de fragments, beaucoup d'absents qui ne sont pas là pour raconter, grâce à l'archive, la réalisatrice replace les femmes dans les lieux qu'elles ont connus, ces mêmes lieux qui ont beaucoup changé avec la guerre. Pour ce faire, elle a cherché des visages de femme dans les archives historiques. Selon elle, ces images, qu'elles soient intimes ou collectives, permettent d'inscrire les femmes dans cette histoire, tout comme son père qui lorsqu'il l'a filmé petite à Tibériade, l'a inscrite dans cette histoire[57]. L'histoire de sa famille et l'Histoire de ce pays.
Dans son film, Lina Soualem expose elle aussi son image, d'abord par le biais de ces vidéos VHS évoquées à l'instant qui la montrent toute petite dans les réunions de famille et auprès de sa mère :

> "La réalisatrice essaye donc de concilier l'image d'une enfant entourée de ses aïeux et bercée par leur langue à celle d'une jeune femme qui voit disparaître sa grand-mère et la maison familiale alors qu'elle a été élevée à Paris, loin de ses racines. Là encore, les portraits de sa grand-mère et de sa mère lui servent d'appui ou de contrepoint. Soulignant la force des femmes de sa famille, elle montre aussi que sa mère, à son âge, ne lui ressemblait pas : elle n'avait pas les cheveux bouclés, et son regard était profond, cerné par le sentiment d'étouffement et le désir ardent de liberté[58]."

Ainsi, les archives sont des traducteurs direct de l'ère dans lesquelles elles ont été capturées, permettant à chaque réalisatrices de ce corpus de raconter leur famille, aussi dans l'Histoire collective.

---

[57] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio*, mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

[58] Auvinet (Valentine), « Cléo Cohen et Lina Soualem : deux petites-filles en quête de mémoires enfouies et de pays perdus », *Écrire l'histoire*, mis en ligne le 01 septembre 2025, consulté le 03 juin 2026 : http://journals.openedition.org/elh/4832

2. Archives comme fictions familiales

Parallèlement à cette fonction de miroir sur une époque et d'outils d'analyse, les archives composent aussi des bribes de vie de la famille, inévitablement elles deviennent des fictions sur la famille. Annie Ernaux dit dans son film : « *Ainsi nous cherchions inconsciemment à donner de l'avenir au présent et à construire, image après image, scène après scène, quelque chose comme une fiction familiale où chacun apporterait plus tard le sous texte* ».
Odin explique que le film de famille n'a jamais une valeur purement documentaire : il s'inscrit dans un "contrat de lecture familial" où les images sont tournées pour raconter une histoire idéalisée du groupe, assurer une cohésion symbolique et produire un "discours de l'unité" : le film de famille n'est pas un enregistrement du réel, mais la mise en scène d'un réel destiné à être lu dans le cadre d'une lecture familiale[59].
Dans une interview Julia Zahar révèle même que même si à l'époque elle ne savait pas qu'elle utiliserait ces images, elle savait déjà qu'elle filmait quelque chose qui était de l'ordre de la fiction :

> "Du plus loin qu'elle s'en souvienne, Julia Zahar a toujours eu une caméra à la main. Petite, elle volait celle de son père pour filmer des courts-métrages et réaliser de fausses émissions télévisées. Avec, en personnage principal, sa sœur cadette Elena. « Ce sont des rôles qui nous correspondaient : elle aimait créer des spectacles, je préférais être derrière la caméra »[60]."

Ainsi, selon Odin, toute image familiale est déjà une fiction performative, puisqu'elle met en scène la famille pour la faire exister[61]. Lorsqu'une réalisatrice comme Ernaux, Brisavoine ou Achache reprend ces images, elle déstabilise ce contrat de lecture :

---

[59] ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

[60] Basset Feriot (Perrine) « Filmer ma sœur m'a aidée face à sa dépression » [entretien avec Julia Zahar], *CIDJ*, mis en ligne le 28 octobre 2025, consulté en mai 2026 : https://www.cidj.com/bien-vivre/sa-sante/filmer-ma-soeur-m-a-aidee-face-a-sa-depression-un-temoignage-de-resilience-et-de-sororite

[61] ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

l'archive perd son statut "familial" et devient matériau de cinéma, une "fiction de la fiction", en quelque sorte.

Chez Roger Odin, le père, derrière la caméra, ne filme pas ce qui arrive : il filme ce qui doit arriver, c'est-à-dire un récit de la famille heureuse[62]. Dans *Les années super 8*, il ne le savait pas au moment de les capturer, mais ici les films amateurs de Philippe Ernaux deviendront la matière d'un film autobiographique critique, renversant le récit de la famille heureuse qu'il avait construit.

De plus, les réalisatrices de ce corpus s'approprient l'archive non comme un simple document du passé, mais comme matière fictionnelle, émotionnelle et performative pour dire leur vérité. Elles revisitent l'archive familiale en la détournant de sa fonction initiale de souvenir pour en faire un outil de récit.

Chez Emilie Brisavoine, les archives domestiques servent de matériau pour transformer l'histoire familiale chaotique en récit initiatique : Pauline devient "princesse moderne". Le recours au conte permet de symboliser la douleur sans la figer dans le réel : "Le film de famille est ici redoublé par son propre désir de fiction, de projection imaginaire[63]."

Dans une interview qu'elle donne pour *Radio France*, la cinéaste explique qu'elle voit les archives comme un espace qu'elle qualifie de "l'âge d'or des utopies où on peut inventer notre famille[64]". Une sorte d'utopie fictive qu'elle souhaite opposer avec les images d'aujourd'hui "où Pauline adolescente doit se confronter aux attentes normatives de la société", elle dit même avoir aimé travailler sur le choix des deux périodes. Les images d'archive qui relèvent parfois de la fiction familiale permettent alors un contraste entre le récit et la réalité d'une famille. Emilie Brisavoine se réapproprient ces images d'archives et en fait un moyen d'expression :

---

[62] Odin (Roger), « Rhétorique du film de famille », *Revue d'Esthétique*, 1979.

[63] Zabunyan (Dork), « Documentaire et narration », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille, 2018.

[64] Buisson (Jean-Christophe) et Pascaud (Fabienne), « *A peine j'ouvre les yeux* & *Pauline s'arrache* » [ciné-débat], *Radio France*, mis en ligne le 27 décembre 2015, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cine-debat/a-peine-j-ouvre-les-yeux-pauline-s-arrache-2917246

> “Avec mes films, je cherche à faire une archéologie des images domestiques. À utiliser toutes ces images qui ne sont pas censées être intégrées au cinéma, mais plutôt être des images d’amateurs. Les films de famille, les VHS, Skype et YouTube [...] aujourd’hui, tout le monde peut publier du contenu en ligne, des récits plus ou moins fantaisistes pour domestiquer sa souffrance[65].”

Alors, les images « innocentes » - qui ne sont finalement pas si innocemment pensées au regard de la théorie de Roger Odin - capturée par le mari d’Annie Ernaux sont redéployées par la voix féminine qui les recontextualise.
« La nature originelle de l’archive devient seconde dès lors qu’elle est insérée dans un nouveau contexte de sens : elle fait dire autre chose, car elle est utilisée autrement[66]. »
Ici, François Niney signifie que l’archive fait dire autre chose car elle est utilisée autrement. Les cinéastes transforment ainsi les “preuves du passé” en “matières de fiction”, c'est à-dire en instruments d’une réinvention du réel. C’est tout à fait le cas dans *Une famille*, film dans lequel Christine Angot utilise non pas les images d’archives de son enfance à elle mais celles de sa fille, opérant un contraste fort entre ces images “heureuses” et la voix *off* qui relate des violences passées. Les archives ne servent alors plus à représenter la famille idéalisée, mais à révéler son envers. L’archive n’est plus preuve : elle devient mensonge dévoilé.
Lorsque Mona Achache dans *Little Girl Blue*, met en scène Marion Cotillard pour incarner sa mère disparue à partir des archives léguées par cette dernière, les archives ne sont plus seulement des supports de mémoire, des traces du passé, mais le scénario pour son film :

> “J’ai une fascination pour Marion Cotillard, pour son intensité, son talent et sa capacité de métamorphose d’un film à l’autre. Quand je découvre les photos de ma mère si jeune, si belle, si loin de la femme un peu détruite que j’ai connue, je trouve qu’elle ressemble à Marion Cotillard. Pour cette raison-là, entre autres,

---

[65] Blanckaert (Chloé), “ÉMILIE BRISAVOINE : « JE CHERCHE À FAIRE UNE ARCHÉOLOGIE DES IMAGES DOMESTIQUES »”, *Trois couleurs*, mis en ligne le 20 février 2025, consulté en mars 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-emilie-brisavoine/

[66] NINEY François, *L’épreuve du réel à l’écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p.141.

> j'ai eu envie de la puissance et de la lumière de Marion. Au cœur de ce film, il y a le fantasme impossible de faire revivre une femme suicidée pour qu'elle explique son geste. Je voulais que le choix de la comédienne souligne l'immensité de ce fantasme. Il m'était indispensable que, dans cette histoire peuplée de femmes qui se sont éteintes, alors que les hommes étaient dans la toute-puissance, une actrice iconique vienne faire front et réponde à cette histoire. Qu'elle vienne avec sa puissance et sa lumière s'emparer de Carole, si fragile et si ténébreuse. J'avais envie que le fantasme cinématographique soit à la hauteur du fantasme intime qui était le mien. Trois éléments combinés – le travail de Marion, sa morphologie et son histoire de femme – ont rendu évidente et possible sa métamorphose en ma mère[67].»

Contrairement à Annie Ernaux et sa famille qui font bonne figure devant la caméra du mari, du père, ici Mona Achache cherchait consciemment " […] *à donner de l'avenir au présent et à construire, image après image*, […] *une fiction familiale*[68]." Auprès de Lina Soualem, l'archive comme fiction familiale se manifeste par un travail esthétique :

> "Dans la deuxième partie du film, les images d'archives sont en couleur, et servent cette fois-ci à imaginer l'enfance de Hiam Abbas et la vie de sa tante, réfugiée dans un camp à la frontière syrienne. Le passage à cette nouvelle génération de femmes, incarnée donc par la mère de la cinéaste, est marqué par la transformation de l'énonciation : c'est maintenant Lina Soualem qui prend en charge la narration en lisant elle-même en voix-off le récit qu'elle a écrit[69]."

---

[67] Achache (Mona), « Little Girl Blue invente une forme hybride entre documentaire et fiction », *CNC*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mai 2026 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/mona-achache-little-girl-blue-invente-une-forme-hybride-entre-documentaire-et-fiction_2066571

[68] ERNAUX Annie (réalisatrice), ERNAUX BRIOT David (réalisateur), *Les années super 8*. Les Films Pelléas, 2022, 61 minutes.

[69] Auvinet (Valentine), « Cléo Cohen et Lina Soualem : deux petites-filles en quête de mémoires enfouies et de pays perdus », *Écrire l'histoire*, mis en ligne le 01 septembre 2025, consulté le 03 juin 2026 : http://journals.openedition.org/elh/4832

Les images d'archives structurent donc aussi la narration de manière esthétique.

Ces œuvres démontrent que toute archive familiale contient une fiction latente, construite par les regards, les oublis et les désirs de ceux qui filment. En se les réappropriant, les réalisatrices déconstruisent ces fictions patriarcales pour en composer d'autres, conscientes, sensibles, assumées. Ces fictions patriarcales elles s'en servent pour réécrire leur récit familial.

3. Les archives pour une mémoire, transmission et réparation

Mais encore, les archives servent dans chacun de ces films, de mémoire, de transmission et de réparation. En effet, les réalisatrices ne se contentent pas d'exhumer les traces, elles travaillent la mémoire, pour comprendre leur histoire ou celle de leurs lignées. C'est alors aussi un cinéma de l'archéologie intime, qui prend racine dans le manque et dans la nécessité de (se)reconstruire.
Dans ces films, il est tout d'abord question de transmission. La mémoire familiale s'élargit à une mémoire des femmes, des peuples, ou des générations. Cette transmission s'opère principalement de femme à femme, de mère en fille ou de soeur à soeur. Par exemple, dans *Little Girl Blue*, Mona Achache évoque la "malédiction" qui se transmet entre les femmes de sa famille : sa grand-mère à été violée et sa mère s'est faite violée. Alors, elle énonce qu'elle savait, comme une fatalité, que ça lui arriverait aussi, et autour de cela, elle crée un mythe. Le mythe passe par des archives historiques, par exemple avec des images de corrida, mais aussi par des tableaux, faisant passer les archives présentes dans le film de l'échelle individuelle aux tableaux, donc à l'échelle du mythe. A travers ces différentes images d'archives elle effectue un montage symbolique pour traduire le mythe. Elle le dit, ces images, elle avait besoin d'en faire quelque chose pour comprendre d'abord, puis pour transmettre à ses enfants quelque

chose de qui était leur grand-mère et leur léguer son héritage[70]. C'est aussi le cas pour Annie Ernaux, pour qui à l'origine les films ont été visionnés simplement pour les montrer à ses petits enfants. Toute la famille les a redécouvert dans ce contexte de transmission. La transmission a été poussée bien plus loin lorsqu'ils ont élaboré ce film avec son fils David Ernaux Briot puisque chaque image est choisie pour transmettre quelque chose de la famille qu'ils étaient. C'est aussi une transmission féminine de la parole autobiographique, de la littérature au cinéma, comme Ernaux le qualifie elle-même : " *un fragment d'autobiographie familiale, l'occasion aussi pour moi d'évoquer des années déterminantes dans ma vie*". Le récit est au féminin et tout est vu par le prisme de la mère, sa place dans la famille, sa place dans la société, alors cette transmission est féminine. C'est le récit d'une mère de famille mais c'est avant tout le récit d'une femme et l'envie de le garder en mémoire. Dans un entretien avec le magazine *Trois Couleurs*, le journaliste lui demande : "Dans votre livre *Les Années,* vous avez cette phrase : "Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais". C'est une forme de définition de votre vision de la littérature. Cela vaut aussi pour votre film ?". Annie Ernaux rétorque : "Absolument. C'est une période que je sauve de l'oubli[71]".

Lina Soualem dans *Bye Bye Tibériade* fait des archives un lien entre quatre générations de femme dans une même image et lorsqu'elle rejoint elle même la photographie à la fin du film, elle s'inscrit elle même dans la mémoire de la famille, la mémoire collective des femmes palestiniennes et créé ainsi ce qui sera plus tard, une archive familiale.

[70] Misset (Marie), « Mona Achache pour *Little Girl Blue* : "Dans la joie et dans les larmes, mon film a été un exutoire" », *Jusqu'ici tout va bien*, *Radio France*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mars 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/jusqu-ici-tout-va-bien/jusqu-ici-tout-va-bien-du-mercredi-15-novembre-2023-3736999

[71] Zoppé (Timé), « "Les Années Super 8" : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/



(*Bye, Bye Tibériade*, Lina Soualem, 2024, 75 min)

La photographie devient un objet de transmission, elle l'atteste : "C'est vraiment une histoire de transmission, de capturer cette histoire pour la rendre présente[72]." Ce récit à la fois intime et collectif qui oscille entre mémoire familiale et mémoire nationale fait aussi écho au film *La Mère de tous les mensonges* d'Asmae El Moudir, dans lequel elle recrée un événement collectif (les émeutes du pain de 1981) à partir du silence familial et où le travail d'archive devient un acte politique de réappropriation de l'histoire nationale par les femmes. Chez Lina Soualem dans *Bye Bye Tibériade*, la lacune prend une dimension collective et politique. Les archives de la famille palestinienne sont fragmentaires non par hasard ou par négligence, mais parce que la guerre, le déplacement et la dépossession ont physiquement détruit une grande partie des traces matérielles de cette existence. Ce manque d'archives est lui-même une trace, la trace d'une violence exercée sur une mémoire. Didi-Huberman, dans ses travaux sur les images de la Shoah mais aussi dans *Peuples exposés, peuples figurants*[73] insiste sur

[72] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio,* mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

[73] DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

le fait que les peuples qui ont subi des effacements historiques ont un rapport particulier aux images : chaque photographie survivante est à la fois une preuve et le signe de tout ce qui a été perdu. Lina Soualem, en rassemblant les fragments disponibles - photographies de famille, archives historiques, images tournées par son père - et en les mêlant à des scènes rejouées par sa mère et ses tantes, opère exactement ce que Didi-Huberman préconise : regarder les images malgré tout, c'est-à-dire malgré leur insuffisance, malgré leur mutisme, malgré ce qu'elles ne peuvent pas dire. Les archives constituent donc une mémoire pour une transmission et dans le cadre de ce corpus et l'usage qu'elles en font dans les films, la mémoire est féminine et politique. Asmae El Moudir, dans la même mouvance dit :

> "Les cinéastes marocains osent de plus en plus aborder le passé douloureux de notre pays, un passé avec lequel nous cherchons à nous réconcilier. Nous sommes en train de réclamer notre héritage, réintégrant des éléments effacés de nos mémoires. Il incombe à notre génération de créer nos propres archives pour construire notre cinéma. J'ai une confiance grandissante dans l'évolution de notre pays[74]."

Cette mémoire grâce aux archives permet cette réconciliation pour Asmae El Moudir et plus largement une réparation pour les cinéastes de ce corpus.

> "Venons en maintenant au film réalisé. Le film de famille se caractérise par le fait que les destinataires ont déjà vécu les événements auxquels il réfère. Dans ces conditions, le rôle d'un film de famille n'est pas de documenter la vie de la famille, mais de permettre à chacun de faire retour sur le passé vécu. Du coup, les images du film de famille fonctionnent moins comme des représentations que comme des index. Le film de famille ne s'inscrit pas dans un processus de communication, mais dans un double processus de remémoration. Remémoration collective : voir un film de famille en famille, c'est travailler à reconstruire ensemble (on parle beaucoup lors de la projection d'un film de famille) l'histoire (mythique)

[74] *Ibib.*

de la famille. Remémoration individuelle : en voyant un film de famille, je mets en œuvre un « processus de discours intérieur » qui me conduit à revisiter certains moments de mon vécu. Fait remarquable, ces moments que je convoque ne correspondent souvent pas à ce que les images montrent ; elles résultent d'un jeu d'associations mémorielles extrêmement complexe qui peut conduire à des résultats étonnants : voyant des plans de mon fils de trois ans jouer dans le sable de la plage du Lavandou, je revois mon père à l'hôpital de Saint-Étienne où il avait été conduit pour un problème cardiaque près de six ans après le tournage de ces plans. Des représentations tout à fait banales peuvent ainsi renvoyer à des images qui sont loin de l'être[75]."

Roger Odin dans cet extrait, évoque ce même besoin de remémoration que Asmae El Moudir, une remémoration qui permet une réparation, qu'elle opère d'abord ici dans le cadre familial avant de le partager au monde. L'usage de l'archive dans ces films en fait donc un outil thérapeutique.
Christine Angot dans *Une Famille*, comme il est déjà analysé précédemment, n'utilise pas ses archives familiales à elle, mais celle de sa fille pour faire le lien en image avec la voix *off* dans laquelle elle narre de manière très détaillée, son enfance. Alors ces images deviennent son discours intérieur, faisant aussi le pont entre ces images qualifiées de "banales" pour Roger Odin, qui finalement renvoie à l'enfance d'apparence banale de Christine Angot qui subissait en fait de grandes violences. L'emploi de ces archives accentuent le paraître des films de famille originels comme dans *Pauline s'arrache* où elle parle d'utopie familiale. Et ce geste de filmer sa famille, Christine Angot l'explique dès les dix premières minutes du film où son compagnon lui dit « *t'as pas l'impression de figer les choses ? Vivre dans la mémoire seulement* », à quoi elle répond « *non dans la conscience plutôt* » ; il questionne encore « *pourquoi t'es*

[75] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

plus consciente la ? », elle poursuit « *parce que j'ai deux regards en même temps* ».



(*Une famille,* Christine Angot, 2024, 12 min)

En utilisant cette archive, elle explique à nouveau son geste de faire ce film, dans le présent. Ce besoin de revivre le passé que Roger Odin explique, Christine Angot le fait déjà dans le présent au moment même où ces archives sont filmées, elle a besoin de ces deux regards sur elle, le sien et celui de la caméra qui permettra de revoir ces images plus tard.
Par ces regards, l'archive fait effet de miroir - analysé précédemment - et permet la réparation :

> "L'outil cinématographique a possiblement opéré un effet miroir, une mise à distance qui a peut-être permis à la famille d'analyser le chaos, de mettre de l'ordre dans le bordel émotionnel. C'est peut-être inconsciemment ce qui m'a poussé à les filmer, un fantasme de gamine qui veut sauver sa famille. Mais au final, le film n'est pas une psychothérapie familiale sinon, il serait resté dans notre salon avec les autres VHS. Et surtout je ne pense pas qu'un film soit une baguette magique. En revanche, il permet un changement de point de vue. En racontant l'histoire de cette famille si singulière, je parle de toutes les familles. Car le récit de leur vie fait émerger des problématiques universelles : la peur

d'être abandonné, la sensation d'être mal aimé, pas compris, les rôles que l'on se donne dans sa famille, les schémas névrotiques que l'on reproduit seul où à plusieurs en pilote automatique, les rapports de victimes et bourreaux que l'on joue à tour de rôle, le dialogue et les liens que l'on entretient ou pas. Pauline fantasme une « famille normale » comme un horizon qui la fait rêver. Pourtant ce rapport à la norme fait souffrir tout le monde. Comment être normal quand rien dans sa vie n'est ordinaire et quand les stigmates du passé parasitent sans cesse le présent ? Pour moi, c'était important de montrer que par delà certains dysfonctionnements, comme un mode de communication violent - que l'on retrouve aussi bien dans des familles plus traditionnelles - il y a ici beaucoup d'amour, de joie, un sens de la fête et de la réunion qui nous lie. Et le désir de communiquer, de faire du mieux qu'on peut. Comme dit Meaud : « On s'aime mal mais on s'aime fort »[76].”

Le film a donc même permis à la famille d'Emilie Brisavoine de comprendre ce “chaos émotionnel”. Dans une interview pour Radio France, Pauline est questionnée sur ce que cela a pu lui faire de voir ce film dont elle est le sujet principal : “ Et en voyant le film, tu l'as trouvé comment ta vie ?”. Cette dernière a répondu : “Je l'ai trouvé difficile, je me suis dit qu'il fallait qu'on m'aide. Toutes les heures que Emilie a consacré à me filmer en voyant les rushs j'ai commencé à comprendre pourquoi j'étais comme ça[77].” En filmant sa sœur Pauline, Emilie Brisavoine met en place une mise en ordre du désordre affectif, où le cinéma devient un acte de soin plutôt qu'un enregistrement. Dans le film *Soeurs*, il est aussi question de caméra thérapie. Le film inscrit une forme de transmission entre sœurs : filmer devient un bouclier contre la perte, une manière de tenir ensemble dans la souffrance :

---

[76] Brisavoine (Émilie), « Rencontre avec Émilie Brisavoine », *Luxy — Cinéma d'Ivry*, mis en ligne le 17 décmbre 2015, consulté en mai 2026 : https://luxy.ivry94.fr/168-13351/fiche/pauline-s-arrache-rencontre-avec-emiliebrisavoine.htm

[77] Buisson (Jean-Christophe) et Pascaud (Fabienne), « *A peine j'ouvre les yeux* & *Pauline s'arrache* » [ciné-débat], *Radio France*, mis en ligne le 27 décembre 2015, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cine-debat/a-peine-j-ouvre-les-yeux-pauline-s-arrache-2917246

Dans le film une amie demande : « *Bah alors comme ça tu fais un film sur ta sœur ? Tu peux nous dire pourquoi ?* » ; Julia rétorque : « *bah c'est une bonne question en vrai, durant cette période qui était dure depuis quatre ans, je savais pas quoi faire d'autre, du coup j'avais besoin de filmer même si je filmais pas quand ça allait pas bien, parce que j'osais pas mais je sais pas ça fait un peu parfois comme une sorte de bouclier, maintenant faut savoir jusqu'à quand je filme* ».
Dans cet extrait, Julia explique à quel point la réalisation de ces archives qu'elle a créé au fil des années étaient un outil de thérapie :

> "L'étudiante scénariste met ses connaissances au service de sa famille et se plonge dans les archives de son enfance afin de créer de petits films. « Je montrais ces souvenirs à Elena lorsqu'elle rechutait, pour lui rappeler que la joie était possible. » Des ébauches d'un futur documentaire, même si Julia n'y songe alors pas encore, trop absorbée par la lutte contre la maladie de sa sœur[78]."

Ici, la projection du passé à travers ces archives agit comme remède. Même remède pour Mona Achache dans *Little Girl Blue*. Ici, le geste d'archivage devient une manière de dialoguer avec soi-même et avec sa défunte mère. Dans la dernière image du film, la silhouette nue de sa mère, extraite d'une photo découverte auparavant par le spectateur est transfigurée en une grande pancarte. Elle est disposée sur la plage et donne l'impression qu'elle est assise, le regard tourné vers la mer. Mona Achache apparaît dans le cadre, elle s'assoit à côté de la pancarte, retire son gilet et couvre sa mère, nue. Par ce dernier geste de mise en scène, la réparation apparaît, elle clos le dialogue et elles regardent enfin dans la même direction.

[78] Basset Feriot (Perrine) « Filmer ma sœur m'a aidée face à sa dépression » [entretien avec Julia Zahar], *CIDJ*, mis en ligne le 28 octobre 2025, consulté en mai 2026 : https://www.cidj.com/bien-vivre/sa-sante/filmer-ma-soeur-m-a-aidee-face-a-sa-depression-un-temoignage-de-resilience-et-de-sororite



(*Little Girl Blue*, Mona Achache, 2023, 95 min)

Au moment de la sortie de son dernier film, Emilie Brisavoine questionne cet usage de l'archive pour la thérapie en mentionnant le travail de Mona Achache : "Je n'ai pas eu de références très concrètes. Par contre, au moment où je réalisais *Maman déchire,* Mona Achache travaillait sur *Little Girl Blue [sorti en 2023, ndlr]*. Après la mort de sa

mère, elle s'est retrouvée face à une montagne d'archives et à cette question : que faire des traumatismes de nos parents ?[79]". Ses traumatismes et ceux de sa mère, Mona Achache, en fait un hommage servant à la fois un fantasme cinématographique et intime. Paul Ricœur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*[80], dit que la mémoire travaille non pour refaire le passé, mais pour le comprendre et le pacifier. Tout ce travail autour des archives de sa mère permet de pacifier leur relation, elle lui apporte les réponses qu'elle cherchait et l'apaise. Les archives servent de catharsis. Ce même travail esthétique et plastique sur les archives permet la réparation dans *La mère de tous les mensonges*. À la fin du film, Asmae El Mounir répare l'histoire de sa famille en collage avec la photo de chacun, elle qui n'a jamais eu le droit d'avoir de photographie d'elle, qui n'a jamais pu prendre sa famille en photo, elle reprend ce droit.



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 95 min)

[79] Blanckaert (Chloé), "ÉMILIE BRISAVOINE : « JE CHERCHE À FAIRE UNE ARCHÉOLOGIE DES IMAGES DOMESTIQUES »", *Trois couleurs*, mis en ligne le 20 février 2025, consulté en mars 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-emilie-brisavoine/

[80] RICOŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Dans *Une famille*, Christine Angot continue le parallèle entre sa fille et elle au montage en liant une archive d'elle de dos, puis une image au présent de sa fille, elle aussi de dos. Vient alors enfin le temps de son entretien avec elle, puis elle lui dit ses mots : "*je suis désolée maman qu'il te soit arriver ça*". Christine Angot ne savait même pas qu'on pouvait lui dire cette phrase ; réparation des nouvelles générations, seule, sa fille lui dit ce qu'elle a besoin d'entendre, ce qu'elle veut qu'on lui dise depuis le début du film. Elle ne le savait pas encore, mais c'est grâce à cette transmission qu'elle opère avec sa fille dans ce film qu'elle obtient quelque chose de l'ordre de la réparation. Cet entretien clos le film.

> "Si la famille est un collectif, pourquoi devrait-on se soigner et tenter de guérir seul de ce qu'on y a vécu ? La famille est un système de liens, un lieu, une histoire. Devenir adulte grâce au travail psychique d'autonomisation que constitue l'adolescence c'est effectuer de devenir soi, d'être l'auteur de sa propre histoire quand l'enfant est inscrit dans celle de ses parents. Quels éléments se transmettent dans une famille et de qui à qui ? qui est auteur ? Un événement survenu dans la sphère familiale est-il vécu sur le même registre par l'ensemble de ses membres ? Les autres membres par leur silence, leur inaction, sont-ils par leur connaissance des faits transgressifs co-auteurs ? Cela les rend-ils complices ? Leur reconnaissance des faits peut-elle apporter une réparation symbolique, réelle ?[81]"

Cet article qui fait l'analyse du film de Christine Angot interroge « que transmet-on, et à qui ? ». Les films du corpus montrent que l'on transmet des images, des mythes et des silences. En les recontextualisant, les cinéastes transforment une transmission passive (omerta, fiction d'harmonie) en transmission critique (nommer, dater, recouper) : on hérite, mais on retrie. En requalifiant l'archive vidéo, photos, télévisuelle, etc, ces réalisatrices font bien plus que "montrer" le passé : elles l'analysent, le contestent et le refont parler. L'archive y devient à la fois miroir d'une époque et outil d'enquête, révélant l'écart entre la fiction familiale construite et la réalité vécue. Recontextualisées

[81] Thomas (François), « Inceste, Réel, et Vérité. *Une famille* de Christine Angot (2024) », *Perspectives Psy*, vol. 64, n° 1, 2026, p. 120.

par la voix, le montage, l'incarnation ou la (re)mise en scène, elles déplacent le contrat de lecture hérité des films de famille des origines : de la célébration du "nous" à l'élucidation d'un "je" qui cherche, nomme et relie. Ce travail fait tenir ensemble l'intime et l'historique, et transforme les traces en preuves sensibles, capables d'ouvrir des espaces de parole là où régnaient le non-dit et l'omerta. À ce titre, l'archive n'est pas un simple matériau : c'est un dispositif de mémoire active, de transmission intergénérationnelle et, parfois, de réparation - pour soi, pour la lignée, pour le récit commun.

Georges Didi-Huberman dit dans son ouvrage, *Images malgré tout*[82], propose une théorie de l'image, avec pour point de départ une question en apparence simple : que peut une image face à l'événement insupportable, face à ce qui résiste à la représentation ? Sa réponse, développée à partir de l'analyse de photographies prises en secret dans les camps d'extermination nazis, est que l'image ne peut jamais tout montrer - mais qu'elle peut, malgré tout, témoigner. Cette formule, « malgré tout », est au cœur de sa pensée : l'image est toujours lacunaire, toujours partielle, toujours inadéquate à l'événement qu'elle prétend saisir ; et c'est précisément dans cet écart, dans cette inadéquation, que réside sa puissance. Didi-Huberman s'appuie également sur la notion de *Nachleben* (survivance) empruntée à Aby Warburg[83] pour désigner le fait que les images ne meurent pas : elles survivent, se transforment, continuent d'agir sur ceux qui les regardent bien après leur création. Cette survivance n'est pas un simple prolongement chronologique : c'est une forme d'insistance, de hantise, par laquelle le passé continue de regarder le présent. Il écrit que se retourner vers les images, c'est admettre que ce qui fut vu n'a pas fini de nous regarder. Dans le contexte des films du corpus, cette formule prend une résonance particulière : les archives familiales - photographies, films Super 8, enregistrements sonores - ne sont pas des documents inertes que les réalisatrices viendraient consulter comme on consulte un dossier. Ce sont des images qui agissent, qui interrogent, qui exigent une réponse.

Enfin, il faut souligner que chez Didi-Huberman, regarder les images, et a fortiori les produire, n'est pas un acte anodin ou purement esthétique. C'est un acte moral. Dans *Images malgré tout*, il développe l'idée que détourner le regard des images difficiles, ne

[82] DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
[83] Warburg (Aby), *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990.

pas vouloir voir, préférer l'abstraction au concret, est une forme de complicité avec l'effacement. À l'inverse, regarder, archiver, montrer, c'est résister à la disparition. Cette dimension éthique est profondément présente dans les films du corpus. Asmae El Moudir filme pour contrecarrer la destruction volontaire des photographies par sa grand-mère. Christine Angot filme pour empêcher que l'inceste soit une nouvelle fois recouvert par le silence familial. Mona Achache filme pour que sa mère n'ait pas vécu et souffert dans l'oubli. Julia Zahar filme pour que la maladie mentale de sa sœur ne soit pas réduite à une honte privée. Dans chacun de ces gestes, on retrouve ce que Didi-Huberman nomme une « résistance par l'image » : non pas une résistance militante ou programmatique, mais une résistance fondamentale à l'effacement, à la disparition, à l'oubli imposé. Ces réalisatrices filment *malgré tout* - malgré la douleur, malgré la résistance des proches, malgré les menaces (légales chez Angot, familiales chez El Moudir), malgré leur propre hésitation éthique (Zahar). Et c'est précisément ce « malgré tout » qui confère à leurs œuvres leur profondeur morale et leur nécessité. L'archive n'est pas ici un outil parmi d'autres : c'est la forme même de la résistance féminine à l'oubli que le patriarcat, sous toutes ses formes, a cherché à imposer.

III. Reconquérir l'intimité féminine

a) La caméra comme (re)prise de pouvoir sur l'intime

1. Autofiction familiale : mise en scène du réel

En replaçant l'archive au cœur du récit, ces films ont déplacé le regard : du souvenir figé vers une mémoire active, critique et parfois réparatrice. Ce geste ne vaut pourtant qu'à la condition d'une forme, celle de la mise en scène qui fait advenir la vérité tant recherchée par les réalisatrices et qui leur accorde une réappropriation de leur récit familial. Il s'agit désormais d'analyser comment le dispositif transforme l'expérience du réel en expérience de cinéma.
Les femmes de ce corpus en réalisant ces documentaires se distinguent du film de famille, capté sans intention artistique. Elles passent d'un "mode privé" à un "mode discursif et intentionnel" :

> "Ainsi décrit, le fonctionnement du film de famille dans le cadre familial n'a rien à voir avec un document. D'une certaine façon, on peut même dire que le film de famille est le contraire d'un document, un anti-document : ce qui est important n'est pas ce que montrent ses images, mais les interactions collectives (à la prise de vues ou lors du visionnement du film) ainsi que le discours intérieur suscités. C'est cet ensemble que j'ai proposé d'appeler le mode de production de sens privé. (...) Au niveau communicationnel, le film-document est volontiers un film discursif, car le cinéaste amateur qui tourne un document est animé par le désir de démontrer ou de prouver quelque chose. Pour ce faire, le réalisateur de ces films met souvent en œuvre un authentique travail cinématographique : recherche de cadrages, travail sur le montage, rédaction d'un titre servant de consigne de lecture, insertion d'intertitres, addition d'un commentaire voire d'une sonorisation comprenant bruits et musique. Avec les productions en vidéo, on recourt même de plus en plus aux interviews. La

> rupture avec le film de famille (non pensé, non construit, non monté, non sonorisé) est radicale[84].”

Les réalisatrices du corpus sont passées du film “dans la famille” au film sur la famille. Elles ne participent plus seulement à la fiction familiale inconsciente des archives : elles en redéfinissent la mise en scène. Ce déplacement leur rend le contrôle du récit familial, mais aussi de leur corps, de leur image et de leur intimité. Pour chaque film du corpus, la mise en scène sert une réappropriation certaine du récit familial. La mise en scène du réel qui glisse vers de l’autofiction consciente (contrairement aux archives familiales) permettent cette réappropriation. Les cinéastes réécrivent l’histoire de leur famille et floutent les frontières entre réel et fiction.
Le théoricien François Niney rappelle que toute œuvre documentariste met le réel à l’épreuve du dispositif filmique : le réel n’apparaît à l’écran qu’à travers un cadre, une mise en scène, un point de vue. C’est cette épreuve - le passage par le regard - qui lui donne sa valeur de vérité[85] .
Alors, la caméra d’Emilie Brisavoine, Christine Angot, Annie Ernaux (et son fils), Julia Zahar, Lina Soualem, Asmae El Moudir, Mona Achache et Chantal Akerman n’enregistre pas simplement le réel, elle le construit. Le “réel filmé” devient un réel travaillé, rejoué, performé, cette tension est au cœur de l’autofiction familiale.
Tout d’abord, le réel est construit dans ces films à travers, la reconstitution et l’autoreprésentation. Chez Asmae El Moudir dans *La Mère de tous les mensonges,* le dispositif est très clair, les figurines et miniatures fonctionnent comme reconstitutions allégoriques et mettent en scène ce que l’Histoire officielle a effacé. Mais aussi ce que la grand-mère de la réalisatrice a voulu effacer de leur histoire intime, au sein de la famille.

> “Lorsqu’on s’attèle à mettre en scène des événements réels, la question de la forme et du dispositif narratif est cruciale. Il faut du temps pour développer cela.

---

[84] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

[85] NINEY François, *L’épreuve du réel à l’écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

> Raconter des faits de manière artistique est un véritable défi. Filmer quelqu'un que l'on connaît bien n'est pas anodin. Je cherchais à susciter une émotion authentique dans mon récit tout en voulant rendre hommage à la forte personnalité de ma grand-mère[86].”

Par la reconstitution, imagée par les figurines, mais aussi sonore à travers des sons ambiants de la ville et de la musique, Asmae El Moudir, reconstruit l'histoire de sa famille et de ses voisins par le rétablissement de l'Histoire collective. Elle crée une identité esthétique forte par le décor, ce studio dans lequel les maquettes sont installées mais aussi des décors à plus grande échelle permettant aux personnages de naviguer dans leurs souvenirs. Elle propose de réels tableaux, où la composition du cadre, la lumière, les couleurs du décor sont travaillées. Ils traduisent sa volonté de ne pas simplement constaté mais d'inventer esthétiquement, faire du cinéma.



Ici, les accessoires et décors permettent de matérialiser les effacés de l'histoire.



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 15 min, 32 min et 71 min)

Lors d'une scène qui reconstitue, l'après grève dans le quartier de la réalisatrice, un camion (miniature) récupère les corps (des figurines) : « *ce camion qui est revenu gommer les mémoires et les images. La seule chose qui nous lie ici, c'est qu'on a tous une histoire avec une photo. Voici la seule photo qui existe de cette journée* ».



La photographie présentée sous forme de pancarte, tombe, laissant découvrir la maquette du quartier dévasté. Dans le camion, les figurines de chaque personnage découvert dans le film : « *Peu importe si des corps disparaissaient, si des photos s'évaporaient, les souvenirs resteraient*. »



(*La mère de tous les mensonges*, Asmae El Moudir, 2024, 65 min)

En matérialisant plastiquement ces évènements, Asmae El Moudir redonne corps aux souvenirs et écrit l'histoire niée : " *Depuis que j'ai entendu l'histoire de Fatima* (dont on a jamais retrouvé le corps) *j'en voulais moins à mamie en la voyant brûler nos photos au cimetière*. […] *À douze ans j'étais un corps sans souvenirs* (à qui on a interdit toutes prises de vues). *Au même âge, Fatima était devenue un souvenir sans corps. Rien d'autres qu'une photo en noir et blanc."*.

> "Son geste résonne à lui seul avec les fondements de ce poignant documentaire en forme de kaléidoscope : lorsque les images sont anéanties, il ne reste plus qu'à en recoller les morceaux, quitte à ne recomposer qu'une représentation difforme et incomplète. Qu'importe, au fond, que le documentaire d'Asmae El Moudir lorgne du côté de la fiction alors qu'il prétend nous livrer les images d'une histoire jusqu'à présent plongée dans le noir : c'est en empruntant les sentiers du faux que la vérité trouve parfois son chemin. L'histoire du cinéma et

celle du documentaire en particulier connaissent bien ce paradoxe. *La mère de tous les mensonges* en est l'un des lumineux et derniers exemples[87]."

Gilles Deleuze dans son ouvrage *Cinéma 2 : L'image-temps*[88] explique théoriquement ce à quoi Asmae El Moudir s'adonne dans sa mise en scène : la fabulation est la puissance du faux, qui rend possible une vérité à venir. Lorsque Gilles Deleuze, dans cet ouvrage, élabore la notion de « puissance du faux », il ne plaide pas pour un cinéma du mensonge ou de l'illusion. Il désigne au contraire un régime de l'image qui dépasse l'opposition binaire entre le vrai et le faux pour atteindre une vérité d'ordre supérieur, celle qui ne peut advenir que par l'invention, la fiction, la fabulation. Pour Deleuze, la fabulation est la puissance du faux qui rend possible une vérité à venir : elle est l'acte par lequel un sujet, incapable de dire le réel dans les formes documentaires ou testimoniales classiques, l'invente pour le faire exister. Cette notion s'oppose directement au modèle de la vérité-adéquation, selon lequel une image documentaire serait vraie dans la mesure où elle correspond exactement à ce qui s'est passé. Chez Deleuze, la vérité n'est pas derrière l'image, elle est produite par elle, à travers le mouvement même de sa fabrication. Ce renversement est décisif pour comprendre plusieurs films du corpus, et notamment *La Mère de tous les mensonges* d'Asmae El Moudir et *Little Girl Blue* de Mona Achache, dans lesquels la reconstitution fictionnelle est revendiquée comme le seul chemin possible vers la vérité. Dans ces deux œuvres, le réel - les émeutes du pain de 1981 pour El Moudir, le suicide de la mère pour Achache - ne peut pas être montré directement : il a été effacé, tu, ou simplement vécu dans l'absence et le manque. C'est précisément parce qu'il est inaccessible dans sa forme brute que la fabulation devient nécessaire. Deleuze écrit que "le personnage fabulateur n'est pas quelqu'un qui ment, c'est quelqu'un qui crée[89]". Les réalisatrices ne trichent pas avec le réel : elles le créent à nouveau, pour la première fois. Ici, la frontière floutée entre le documentaire et la fiction, la fabulation au sens de Deleuze, les reconstitutions, les figurines et le décor deviennent des outils d'enquête où l'imaginaire permet de trouver le vrai. Dans *La Mère de tous les mensonges*, le dispositif des figurines confectionnées par le père constitue

[87] Lê (Corentin) « *La Mère de tous les mensonges* », *Études*, n° 3, 2024, p. 118.

[88] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

[89] *Ibid*., p.196.

l'exemple le plus démonstratif de ce que Deleuze appelle « l'image-temps » dans sa dimension fabulatoire. Le quartier reconstitué en miniature, les personnages en argile, le studio comme espace scénique : tout indique que l'on ne prétend pas montrer ce qui s'est passé, mais inventer les conditions d'une narration qui, seule, permettra à la parole de se libérer. La maquette n'est pas un mensonge sur la réalité : elle est la forme que la réalité doit prendre pour devenir visible. En cela, elle correspond précisément à la définition deleuzienne : la fabulation ne dissimule pas le vrai, elle le produit par un détour nécessaire. Ce détour a des effets concrets et mesurables dans le film. La grand-mère, qui refuse depuis quarante ans de parler des émeutes, accepte progressivement de se laisser interroger dans cet espace de jeu et de reconstitution que constitue le studio. La mise à distance opérée par la maquette - car on parle de figurines, pas de corps réels, pas de visages identifiables - désamorce la résistance et rend possible la parole. Deleuze parle de la fabulation comme d'une « forme de résistance[90] » dans les cinémas mineurs ou colonisés, où les sujets ne peuvent pas se dire directement parce que leur parole est confisquée par une histoire officielle ou familiale dominante. Le cas d'El Moudir correspond précisément à cette configuration : la vérité des émeutes a été confisquée à la fois par l'État marocain et par la grand-mère, et c'est par la fabulation, par l'invention d'un espace tiers, ni documentaire ni fiction pure, qu'elle peut enfin être restituée. Dans *Little girl blue*, Mona Achache met en scène Marion Cotillard dans le rôle de sa défunte mère, la faisant rejouer des scènes extraites d'interviews, ou de ses écrits. Le film comble les trous de la mémoire et des non dits par la fiction. D'autres acteurs interviennent pour jouer les proches de sa mère, ils rejouent aussi des entretiens que Mona Achache a eus avec eux lorsqu'elle voulait, dans un premier temps, faire de ce projet un livre. Les proches, eux, sont toujours de dos, on ne voit que leur silhouette à travers la carrure des acteurs, tandis que les vraies voix interviennent.

[90] *Ibid*., p. 201.



(*Little Girl Blue,* Mona Achache, 2023, 27 min)

Dans ce film, le spectateur passe des coulisses documentaire à la fiction en un mouvement de caméra, en un travelling d'un décor à un autre. L'effet de studio de cinéma avec plusieurs décors très réalistes font le même effet que dans *La Mère de tous les mensonges*, les réalisatrices laissent place aux fabulations et révèlent le dispositif. Parfois l'effet de fiction est accentué, par exemple, lorsque Marion Cotillard marche dans les rues de New York City, et qu'il s'agit en fait d'un tapis roulant et d'un projecteur qui projette les rues qui défilent derrière elle.



(*Little Girl Blue*, Mona Achache, 2023, 43 min)

Ce studio qui n'est quitté qu'à la toute fin du film constitue un espace de création, laissant libre cours à l'imaginaire de Mona Achache pour ce dialogue post mortem avec sa mère. Alors, dans *Little Girl Blue*, la réincarnation par Marion Cotillard donne accès à une vérité émotionnelle inaccessible autrement. L'actrice n'est pas un substitut documentaire de Carole Achache, elle est ce que Deleuze appellerait un « personnage fabulateur », un corps qui crée la réalité d'une vie en la performant. Ce n'est pas parce que Marion Cotillard ressemble à la mère que la fiction fonctionne, c'est parce que le geste d'incarnation produit une vérité émotionnelle que nulle archive brute ne pourrait atteindre. Ici, il apparaît clairement par le biais de la mise en scène, pour la réalisatrice comme pour le spectateur, que Mona Achache, même si elle a pour base la vérité documentaire des archives, manipule le récit comme elle le souhaite, comme dans une fiction.

Dans *Bye Bye Tibériade*, la mère de Lina Soualem, actrice de profession, s'adonne plusieurs fois à l'exercice de la reconstitution avec ses sœurs pour restituer des scènes de leur passé. Lina Soualem a fait l'usage de cet exercice afin d'aborder moins douloureusement certains sujets. Alors, la fiction se fait sentir lorsque les personnages quittent l'adresse envers Lina Soualem derrière la caméra et ne la regardent plus du tout

pour jouer la scène. Aussi, sa mère n'avait pas pour habitude de se raconter devant une caméra de documentaire, alors ce dispositif permettait de retrouver du naturel et une certaine spontanéité[91]. La monteuse du film, Gladys Joujou, est créditée à l'écriture. Cela montre à quel point le montage participe à l'écriture et vient mettre de l'ordre narratif dans toutes ces scènes prises sur le vif, ainsi que les archives. Pour François Niney, la reconstitution et l'autoreprésentation sont des "fictions du vrai". Il parle de "fictions du vrai" pour désigner ces formes où la fabrication narrative produit un effet de vérité plus fort que le simple constat : le documentaire est un art du réel qui s'invente, il n'y a de vérité documentaire qu'à travers des fictions du vrai[92]. Ces "fictions du vrai" rejoignent la définition deleuzienne de la fabulation : faire exister une vérité par le récit. Les autres films du corpus ne comprennent pas de reconstitutions aussi démonstratives que pour les films de Lina Soualem, Asmae El moudir et Mona Achache mais l'autofiction et la réécriture du récit familial n'en sont pas moins présents. Pour Christine Angot dans *Une famille*, il n'y a pas de place aux reconstitutions puisque la confrontation est temporellement directe. Elle met en scène sa propre enquête dans un dispositif frontal, alternant images d'archives et auto-représentation. Il y a une forme d'urgence qui se sent dans les scènes comme dans une des premières du film, la confrontation avec sa belle mère. Cette scène improvisée puisque filmée sur le vif, donne parfois lieu à d'heureux accidents esthétiques. Justement dans cette scène de confrontation où le spectateur comprend vite que rien n'est joué ou fictionné, où rien n'était convenu entre Christine Angot et sa belle-mère, le décor est pour autant maîtrisé. Lorsqu'elles sont l'une en face de l'autre, la tenue de la belle mère la fond dans le décor, arborant les mêmes couleurs blanc et or, tandis que Chrisitne Angot, en noir dénote. Symboliquement et esthétiquement, la belle mère est dans son élément et

[91] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio,* mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

[92] NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

Christine Angot agit comme un élément perturbateur.



(*Une famille*, Christine Angot, 2024, 18 min)

L'auto filmage de Christine Angot, qui est expliqué dans une archive présente dans le film, est pour elle le vecteur de cette réappropriation de son histoire. Comme elle se raconte dans ses livres, ici elle se raconte en images. L'auto-représentation permet une co-présence de la femme écrivain, de la fille et de la mère, c'est à dire que le "je" filmant s'autonomise du "nous" familial.
Dans son film *Soeurs*, Julia Zahar, elle, fictionne le quotidien de sa sœur pour l'adoucir : « Pendant ces quatre années, filmer est devenu essentiel pour transformer la noirceur du quotidien[93] » ; « Avec du recul, je me dis que c'était une manière pour elle de reprendre possession de sa vie[94]». Le film entre dans une forme d'autofiction plurielle où les rôles s'échangent, puisque la caméra circule entre la réalisatrice et sa sœur. Ce geste de passation, Julia Zahar le décrit comme "une manière de reprendre possession de sa vie". En donnant la caméra à sa sœur, la cinéaste lui donne une chance d'écrire son futur, choisir ce qui adviendra, la caméra l'aide - parmi d'autres thérapies - à la

[93] Basset Feriot (Perrine) « Filmer ma sœur m'a aidée face à sa dépression » [entretien avec Julia Zahar], *CIDJ*, mis en ligne le 28 octobre 2025, consulté en mai 2026 : https://www.cidj.com/bien-vivre/sa-sante/filmer-ma-soeur-m-a-aidee-face-a-sa-depression-un-temoignage-de-resilience-et-de-sororite

[94] *Ibid.*

sortir de la dépression, d'inventer une autre réalité afin de se distancer de la sienne, parfois si dure. L'autofiction sert de réparation. Elena finit même par changer de prénom, comme pour faire une rupture, elle se réinvente elle-même. Le film représente aussi l'envie de se réécrire soi.

Mais encore, dans *Les années Super 8*, le montage est partie intégrante de la construction de la narration puisque le film est fondé sur des images déjà existantes. La mise en scène est donc intégralement liée au choix des images, aux liens fait entre elles, et à la voix *off* d'Annie Ernaux qui a d'ailleurs été écrite avant le montage[95]. Son fils s'est alors fié à cette voix *off*, le récit est construit à deux, même si les écrits et donc la pensée d'Annie Ernaux en est la fondation.

Parallèlement, dans *Pauline s'arrache* la mise en scène et l'esthétique visuellement *rock and roll,* aux quelques surimpressions, renvoie symboliquement au chaos familial et rappelant un décalage constant de la famille avec les normes. Emilie Brisavoine, elle, choisit le conte afin de narrer le quotidien de sa sœur Pauline. Les images structurent la narration, beaucoup plus que le son car il n'y a pas de voix *off* et peu de choses sont expliquées explicitement. La musique classique, puis *rock*, sont liées symboliquement aux images. La musique classique est utilisée pour les archives de Pauline jeune, représentant cette douceur utopique dont parlait Emilie Brisavoine dans les parties précédentes, tandis que la musique *rock* traduit le chaos émotionnel des images récentes. À la fin du film, les deux musiques souvent mises en opposition au cours de l'œuvre finissent par se rejoindre lors d'une danse en famille. La musique *rock* devient classique, les mœurs s'adoucissent au sein de la famille. Cette dernière scène montre l'évolution narrative de la dynamique familiale où le chaos s'est apaisé et où finalement l'amour triomphe.

Il y a chez chacune des réalisatrices une envie de geste de cinéma, par exemple, Emilie Brisavoine a choisi Pauline en particulier car "elle a un bagout, une intelligence, une spontanéité et un naturel, elle est drôle et cinégénique elle a une puissance de personnage de film en elle[96]". En montant leur projet de film, les cinéastes pensent alors

[95] Zoppé (Timé), « "Les Années Super 8" : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/

[96] Buisson (Jean-Christophe) et Pascaud (Fabienne), « *A peine j'ouvre les yeux* & *Pauline s'arrache* » [ciné-débat], *Radio France*, mis en ligne le 27 décembre 2015, consulté en mai 2026 :

forcément au potentiel dramatique de leur œuvre. Pour revenir à Roger Odin, il y a une intention, ce qui n'est pas le cas des films de famille des origines comme il les définis. Enfin, pour Chantal Akerman, dans *No Home Movie*, la caméra fait plutôt office de témoin passif et la réalisatrice construit la fiction de manière moins évidente. Elle est posée là dans le salon, les plans sont fixes et constatent. Par le montage qui alterne entre les images de sa mère dans son intérieur et le grand désert, Chantal Akerman narre une distance entre les deux femmes. La distance est d'abord physique dans le récit, lorsqu'elle voyage partout à travers le monde et qu'elle filme leur entretiens par Skype, mais aussi symbolique par le lien entre ces deux images.

À travers l'analyse des films du corpus, il apparaît que la mise en scène n'est jamais un simple habillage formel : elle est le lieu même où se joue la réappropriation du récit familial. Que ce soit par la reconstitution allégorique chez Asmae El Moudir, la réincarnation fictionnelle chez Mona Achache, la passation de caméra chez Julia Zahar, le montage-écriture chez Annie Ernaux, la confrontation frontale chez Christine Angot, l'esthétique du conte chez Emilie Brisavoine ou le dispositif du témoin passif chez Chantal Akerman, chaque cinéaste invente un dispositif singulier au service d'une vérité qui ne peut advenir qu'à travers la fiction. Loin de trahir le réel, ces « fictions du vrai » - au sens de Niney - le produisent, confirmant la thèse deleuzienne selon laquelle la fabulation est moins un détour qu'un chemin nécessaire.

Ces films témoignent d'un déplacement décisif : de la captation innocente du film de famille à l'acte de cinéma conscient et revendiqué. En passant du film *dans* la famille au film *sur* la famille, ces réalisatrices s'emparent non seulement de leur récit, mais aussi de leur corps, de leur image et de leur intimité. La mise en scène devient ainsi un geste politique autant qu'esthétique, un acte de réappropriation par lequel la femme, fille, sœur ou mère cesse d'être le sujet passif de l'archive familiale pour en devenir l'autrice.

---

https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cine-debat/a-peine-j-ouvre-les-yeux-pauline-s-arrache-2917246

2. Le dispositif dévoilé

Alors, les réalisatrices ne cherchent pas à donner l'illusion d'un réel brut, elles exposent au contraire le dispositif filmique, les caméras, les micros, les hésitations, les coulisses du tournage. Ce dévoilement est une manière d'assumer un point de vue, d'inscrire leur geste de cinéma dans le réel qu'elles filment et d'impliquer le spectateur. Les réalisatrices, dans un premier temps, rendent visible la fabrication pour une adresse au spectateur. Christine Angot ne se contente pas de filmer les autres, elle inclut sa caméra et sa posture d'intervieweuse dans le champ. Le spectateur la voit interagir, hésiter, expliquer ses intentions : tout le film repose sur cette adresse explicite au spectateur et à ses interlocuteurs. Le dévoilement du dispositif devient formule d'honnêteté où il est montré que le réel n'est pas saisi, mais construit à deux. Stella Bruzzi dans son ouvrage *New Documentary* affirme que le documentaire contemporain ne vise plus la transparence, mais la reconnaissance du dispositif. Filmer, c'est accepter de révéler sa propre présence[97].
Julia Zahar dans son film *Soeurs*, apparaît parfois à l'image, la caméra changée de main avec sa sœur ; ce passage de relais rend visible la construction du film et l'échange d'autonomie. Montrer les gestes de filmage fait entrer le spectateur dans le processus thérapeutique du film.
Dans *La Mère de tous les mensonges*, le dispositif est entièrement visible : studio miniature, figurines, projecteurs, tout est montré. Le "cinéma" devient un sujet du film : la réalisatrice parle, explique son geste à ses parents. Et ce geste de filmer traduit symboliquement celui de prendre en photo, ce qu'elle n'a pu faire pendant longtemps. Cette mise à nu du filmage est une manière de restaurer la confiance, la mise en scène devient gage de vérité malgré la fabrication d'une narration au service de l'œuvre. Ce n'est pas parce que tout est reconstitué sous forme de fiction que c'est faux. Mais aussi, en dévoilant le studio, elle assume le cinéma comme outil de fiction pour mieux atteindre une vérité émotionnelle. Le spectateur suit le processus de création et le film devient expérience réflexive du vrai et du faux.

[97] BRUZZI Stella, *New Documentary*, Londres / New York, Routledge, 2006 [2000].

> “Dans les deux œuvres, les réalisatrices filment les membres de leur famille, le plus souvent dans des plans fixes et frontaux où elles leur font face, hors-champ, de l’autre côté de la caméra. On entend leur voix qu’elles n’effacent pas au montage, choisissant un mode d’échange dialogique où elles révèlent quelque chose de leur personnalité, de leurs aspirations et de leurs pensées[98]”.

Dans *Bye Bye Tibériade*, Lina Soualem assume aussi le dispositif et par ce moyen, assume sa présence.
Mais aussi, *Little Girl Blue* est un film où la réalisatrice, Mona Achache, choisit de sans cesse osciller entre fabulation et réalité du dispositif filmique :

> « Le tournage était très intense. On a tourné dans la chronologie, sur un temps assez court: seize jours, dont seulement huit pour Marion. Il y avait un sentiment d’urgence. Quand Marion est arrivée, je ne l’ai même pas fait rentrer dans le décor, on a tout de suite joué sa première scène [où l’on voit l’actrice se métamorphoser en Carole Achache, ndlr]. Il y a quelque chose de sacré dans ce moment de métamorphose de l’actrice qui devient son personnage, métamorphose à laquelle j’assiste. J’avais envie que le film témoigne de cette construction-là. Je venais seule, avec ma besogne d’enquêtrice qui avait mené l’enquête sur l’histoire de ma mère; Marion arrivait seule, avec sa besogne de comédienne qui avait travaillé ce personnage très compliqué techniquement et émotionnellement. Il fallait témoigner de ces difficultés que ça allait lui demander. Je trouvais cela beau de donner à voir cette métamorphose sans que ça ne vienne perturber la croyance en un personnage. On dit parfois qu’un personnage est beau quand on oublie l’acteur. C’est à la fois vrai et faux. Le personnage est bouleversant aussi parce qu’il est habité par l’intensité qu’y met l’acteur, la manière qu’il a de se mobiliser pour son personnage. Cette quête a été douloureuse pour moi, Marion a fait un chemin un peu similaire, et je voulais

[98] Auvinet (Valentine), « Cléo Cohen et Lina Soualem : deux petites-filles en quête de mémoires enfouies et de pays perdus », *Écrire l'histoire*, mis en ligne le 01 septembre 2025, consulté le 03 juin 2026 : http://journals.openedition.org/elh/4832

vraiment que le film en garde une trace. C'est beau parce que ça n'a pas été simple. Ça fait partie des choses qui donnent au film –je l'espère en tout cas– cette humanité complexe[99]. »

Cette scène de métamorphose de Marion Cotillard n'est pas la seule qui met en abyme la mise en scène dans le film. Plus tard, alors que l'actrice boit son thé dans un coin du décor, la réalisatrice, dans le champ, intervient et lui explique que sa mère faisait plus de bruit lorsqu'elle buvait le sien, Cotillard réplique *"je croyais qu'on faisait une pause"*.



(*Little Girl Blue*, Mona Achache, 2023, 66 min)

Plus tôt dans le film, le spectateur assiste à Marion Cotillard qui en pleine reconstitution d'un entretien se trompe et dit *"c'est la chose la plus difficile que j'ai eu à faire de ma vie"*.

[99] Achache (Mona), « Little Girl Blue invente une forme hybride entre documentaire et fiction », *CNC*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mai 2026 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/mona-achache-little-girl-blue-invente-une-forme-hybride-entre-documentaire-et-fiction_2066571

La réalisatrice bascule alors entre vraies coulisses et mise en scène des coulisses, brouillant les pistes de la fabulation. C'est une sorte de manipulation du spectateur qui se retrouve notamment dans des films comme dans *Close Up*[100] du réalisateur Abbas Kiarostami, où il joue avec le spectateur et le berce aussi entre le vrai et le faux. Alors, comme Mona Achache, il pense la réalité du cinéma et pas seulement un cinéma qui donne la réalité[101]. Deleuze distingue dans son analyse du cinéma deux régimes d'images : l'image-mouvement, qui soumet le temps à l'action et vise à représenter un réel préexistant, et l'image-temps, qui fait du temps lui-même la matière de l'œuvre et rend possible des ruptures, des coexistences, des indiscernabilités entre réel et fictif. *Little Girl Blue* relève clairement du second régime : le temps y est discontinu, pluriel, hanté. Les images de Carole Achache jeune coexistent avec Marion Cotillard qui la joue, qui interrompt la reconstitution pour boire son thé, qui se trompe de réplique. Ces failles dans l'illusion ne brisent pas la vérité du film, elles la renforcent, parce qu'elles révèlent le travail de fabulation à l'œuvre, et que ce travail est lui-même porteur de sens. Montrer que l'on fabule, c'est dire : la vérité n'était pas là avant moi, je l'ai produite. Mais encore, la transparence du dispositif filmique donne lieu à un rapport entre réalisatrice et filmé qui s'inscrit dans un dispositif d'adresse : entre l'entretien, la confession et la conversation. Le film ne capture pas une parole spontanée, il met aussi en scène une relation d'écoute et de pouvoir : « Tout plan contient un rapport de force entre celui qui regarde, celui qui est regardé et celui qui verra ensuite[102]. »

Le dispositif d'entretien permet une reprise de pouvoir car c'est toujours la cinéaste qui la dirige. Parfois elles sont plus contraintes ou musclées comme dans *La mère de tous les mensonges* ou *Une famille* où les sujets filmés résistent encore à la parole. Si le père-filmeur des origines exerçait un pouvoir silencieux et non assumé, les réalisatrices de ce corpus opèrent ce que Comolli appelle une « prise de visibilité » : elles exposent le dispositif, elles nomment le rapport de force, elles le retournent. Dans

---

[100] KIAROSTAMI (Abbas) (réal.), *Close-Up*, Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1990, 98 min.

[101] RENARD (Caroline), « Abbas Kiarostami, de l'argentique au numérique : les évolutions d'un regard » [conférence], Centre Saint-Charles, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École des arts, Paris, 3 février 2026.

[102] COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue — cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Une famille, Christine Angot ne dissimule pas qu'elle est en train de filmer une confrontation, la réalisatrice garde la main sur les questions, les silences, les réactions. C'est un procès symbolique mis en scène devant la caméra, et c'est précisément parce que la réalisatrice en maîtrise le dispositif que la victime y redevient narratrice. Comolli dirait que le pouvoir a changé de main, non pas au sens d'une domination renversée, mais d'une restitution de la parole à ceux qu'on avait réduits au silence. Cette dynamique est encore plus frappante dans *La Mère de tous les mensonges*, où Asmae El Moudir clôt le film par une phrase chuchotée au spectateur : « *Ne le dites pas à ma grand-mère, mais c'est moi la réalisatrice du film*. » Cette formule n'est pas anecdotique. Elle condense toute la problématique comollienne du pouvoir dans le documentaire : la grand-mère, qui a dominé la cellule familiale par l'autorité et le secret, ne sait plus qui tient la caméra. La réalisatrice, petite fille à qui l'on avait interdit de prendre des photos, est désormais celle qui décide de ce qui est vu, de comment c'est montré, de qui parle et qui se tait. Filmer est devenu, au sens le plus concret, un acte de résistance et de reprise du pouvoir.

Tandis que chez Chantal Akerman dans *No Home Movie*, les entretiens se font sous couvert de conversation capturée à la volée. Dans la même veine que sa mise en scène de la contemplation, Akerman dirige légèrement et doucement les conversations mais elles apparaissent comme des bribes de réponses, des conversations incomplètes qui ne montrent pas tout. Cependant, Akerman n'exerce pas moins son pouvoir puisque c'est toujours elle qui décide, quand filmer, quoi filmer et que garder au montage. Enfin, rendre visible le dispositif modifie la place du spectateur : il ne regarde plus passivement une "reconstitution du réel", mais devient témoin d'un acte de parole et de cinéma. Pour Trinh T. Minh-Ha, dans son ouvrage *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics,* montrer le dispositif, c'est rendre visible la position du regard et, par là, restituer la voix à ceux qui ont été regardés[103]. De plus, Comolli insiste sur la place du spectateur dans ce rapport de force tripartite. Le documentaire, dit-il, n'est pas une relation à deux (filmeur/filmé) mais à trois (filmeur/filmé/spectateur), et c'est cette triangulation qui en fait un espace politique. Le

[103] MINH-HA Trinh T., *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics*, Londres / New York, Routledge, 1991.

spectateur n'est pas un simple récepteur passif, il est convoqué comme témoin, comme juge, parfois comme complice. Cette triangulation est explicitement mise en scène dans plusieurs films du corpus.

Par ailleurs, dans le film d'Emilie Brisavoine, Pauline regarde parfois la caméra, l'interpelle directement, court-circuitant la médiation documentaire et interpellant frontalement le spectateur ; les moments de conscience du filmage créent une distance ironique et lucide. Ces adresses directes produisent ce que Comolli nomme une « co-présence » du spectateur dans la scène filmée : il ne regarde plus de l'extérieur, il est impliqué dans le rapport de force. Ces brèches rendent le spectateur co-partageant du dispositif, il assiste, non à une exposition, mais à une interaction. Il leur arrive même d'interagir entre elles pour parler de la mise en scène ensemble, ce que ça fait d'être filmé, la réalisatrice ne se censure pas, elle intervient derrière la caméra et garde cette adresse au montage. Cela renforce aussi l'idée que le spectateur entre dans l'intimité d'une famille. Cela donne parfois l'impression de réellement assister à la projection d'un film de famille auquel le spectateur n'est pas convié. Cette implication du spectateur est, chez Comolli, une condition de la vérité documentaire. Un film qui prétend à la neutralité - qui efface les traces du rapport de force, qui fait comme si la caméra n'était pas là - produit un faux documentaire, une illusion de transparence qui reconduit les rapports de domination existants. À l'inverse, un film qui rend visible le dispositif, qui assume la partialité du regard, qui reconnaît le rapport de force, est un film honnête au sens politique du terme. C'est exactement ce que font les réalisatrices de ce corpus : en exposant leur présence, leurs hésitations, leurs limites, elles produisent une vérité relationnelle au sens de François Niney, c'est à dire une vérité qui ne prétend pas à l'objectivité mais qui s'assume comme point de vue situé, engagé, féminin. Dans ces œuvres, dévoiler le dispositif n'est pas rompre la vérité, mais la rendre visible.

François Niney insiste sur le principe de vérité relationnelle où la vérité d'un documentaire n'est pas dans ce qu'il montre, mais dans le contrat de sincérité qui s'établit entre celui qui filme, celui qui est filmé et celui qui regarde[104].

[104] NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

Cette idée éclaire la transparence du dispositif chez *Une famille* où Angot filme la parole au présent, ou encore *Sœurs* où Julia Zahar partage la caméra. La "vérité" vient de la sincérité du rapport, non de la neutralité du regard. Chez certaines cinéastes plus que d'autres, la fabulation apparaît à l'écran de manière plus évidente ce qui perturbe cette notion de sincérité et de vérité chez le spectateur.

Cela, les réalisatrices en sont conscientes mais ce n'est pas le but final de ces films. Elles sont plutôt sur des modes d'honnêteté émotionnelle et non d'objectivité. Il s'agit à chaque fois dans ces films de trouver la vérité, mais finalement, les cinéastes en filmant leurs proches, en (re)construisant le récit familial, écrivent leur vérité. Et lorsqu'elles assument l'hybridité entre documentaire et fiction, cela rejoint l'idée Deleuzienne de la puissance du faux dans son ouvrage *Cinéma 2 : Images-temps*[105] : c'est en inventant qu'on dit le plus juste.,En résumé, chez Niney, *"*l'épreuve du réel*"* désigne moins une quête du vrai brut qu'un exercice de mise en relation, où la sincérité du geste filmique construit la vérité. Dans ces autofictions familiales, le cinéma devient un laboratoire du réel intime - un espace où l'émotion, la parole et la mise en scène se confondent dans un même geste de vérité féminine.

En exposant la caméra, les processus de reconstitution et la présence de la cinéaste, ces films proposent un cinéma réflexif car ils interrogent la fabrication du réel. Pour Stella Bruzzi, la mise à nu du filmage n'abolit pas la sincérité, elle la fonde[106].

Ces réalisatrices invitent ainsi le spectateur à prendre part à la construction du sens, à devenir complice d'un regard féminin conscient de lui-même, un regard qui partage la fabrique du vrai. La mise en scène du réel qu'opère chacune des réalisatrices du corpus dans leur film permet la réappropriation de leur récit et intervient comme un (re)prise de pouvoir symbolique en tant que femme au sein de la famille et plus largement au sein de la société.

[105] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
[106] BRUZZI Stella, *New Documentary*, Londres / New York, Routledge, 2006 [2000].

3. Représentation de l'intime féminin

Ces films déplacent donc la frontière entre documentaire et fiction, ils ne se contentent pas de montrer l'intime, ils le construisent et l'intimité devient matière de mise en scène. Ces réalisatrices échafaudent une esthétique de l'intime à partir du dedans - à la fois géographique avec les espaces domestiques et émotionnelle, avec les états intérieurs. Le film devient un prolongement du foyer, mais un foyer désormais réapproprié par les femmes.

La représentation de l'intimité féminine consiste donc d'abord à filmer de l'intérieur, que ce soit les espaces privés, les corps et les gestes du quotidien. Chez Chantal Akerman dans *No Home Movie*, l'appartement de la mère devient le lieu principal du film. Elle y filme les moments d'immobilité, l'ennui, les gestes quotidiens : couper des légumes, marcher dans le couloir, dormir, manger, faire une sieste. Cette monstration de l'intimité de sa mère, tout en restant mesurée, monte crescendo au fur et à mesure du film alors qu'elle présente petit à petit d'autres pièces de plus en plus intimes de l'appartement, comme la chambre et la salle de bain. Elle place le spectateur comme temoin du quotidien et de l'intimité d'une femme sur la fin de sa vie. La caméra reste distante, mais pleine de tendresse : un regard de fille, pudique et frontal à la fois. Pour *Les années Super 8*, Annie Ernaux décrit les intérieurs bourgeois, les repas de famille, les enfants qui jouent qui apparaissent à l'image mais relus par une voix qui n'appartient plus à ce "nous" figé. Elle dévoile l'intimité conjugale sous un angle critique : la voix *off* confesse les frustrations et la domesticité imposée. L'intimité familiale est filmée sous le regard de son mari et donc l'intimité féminine n'apparaît pas à l'image, Annie Ernaux l'insuffle plutôt dans la voix *off*, révélant les coulisses de ces images aux apparences idylliques. Dans ces deux films, l'intimité est silencieuse diégétiquement mais éloquente par la mise en scène, et notamment par la voix *off* concernant le film d'Annie Ernaux. L'intime devient un espace d'analyse réflexive pour les cinéastes comme pour le spectateur. Dans le film de Chantal Ackerman, l'intime donne de l'espace à l'imaginaire tout en étant une fidèle représentation du quotidien d'une femme âgée ; représentation rare dans le cinéma francophone si ce n'est mondial, d'autant plus en 2015 dans une époque pré *#metoo*.

Mais encore, dans *La Mère de tous les mensonges*, en reconstituant en miniature la maison et les scènes familiales, Asmae El Moudir filme littéralement de l'intérieur. Le décor en maquette traduit le regard d'une femme qui manipule le monde pour enfin le comprendre. Le cinéma devient un vecteur de réappropriation de l'espace intime. Aussi, la maison, l'espace domestique devient cocon et témoin : on y observe le corps fatigué d'Elena, sa lente reconstruction dans *Soeurs*. Les chambres de leur enfance encore décorées, filmées au détail, reflètent l'ancienne Elena, l'ancienne Julia, et l'innocence d'une enfance heureuse. La caméra filme la peau, les larmes, les silences, mais au lieu de voler l'image, elle l'accompagne. Derrière chaque image, la tendresse du regard est radicale : filmer, ici, c'est veiller. Ce qui n'est pas forcément le cas des films de famille des origines où l'intimité des enfants et plus largement l'intimé féminine est parfois volée :

> "Conséquence : la réalisation d'un film de famille est un festival de relations œdipiennes avec tout ce que cela peut induire de tensions, voire de traumatismes. Les milliers de parents qui chaque jour filment leur progéniture n'ont pas conscience des conséquences que peut avoir un acte qui leur semble bien anodin. De multiples témoignages (textes littéraires, films, témoignages oraux) montrent que le tournage d'un film de famille comporte toujours un certain risque pour les individus filmés, surtout pour les enfants[107]."

Roger Odin étaye son propos dans le documentaire *Films de famille* d'Alain Tyr[108] et affirme que beaucoup de témoignages de femme se plaigent avoir été filmée par leur père dans leur intimité, en trai d'uriner dans l'herbe - pour ne citer qu'un exemple - et que les conséquences de cette intimitée violée ne sont pas anodines. Un regard féminin permet alors une approche plus douce, une représentation plus concrète et fidèle de l'intimité des femmes d'une famille.
Les réalisatrices participent à une redéfinition du regard féminin, le *female gaze,* terme

[107] Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

[108] TYR (Alain) (réal.), *Films de famille*, 2016, 80 min.

popularisé dans le champ du cinéma et des séries par Joey Soloway lors d'une master class[109]. Le *female gaze* est un concept qui prolonge et renverse la théorie du *male gaze* développée par Laura Mulvey dans son article fondateur *"Visual Pleasure and Narrative Cinema"* (1975)[110].

En s'appuyant sur la psychanalyse lacanienne et la sémiologie du cinéma, Mulvey démontre que la caméra classique hollywoodienne adopte structurellement un regard masculin hétérosexuel : la femme y est construite comme spectacle, objet de désir, surface de projection. Elle est regardée, fragmentée, ralentie, exhibée - tandis que l'homme occupe la position de sujet actif, porteur de l'action et de la narration. Ce regard est dit « masculin » non parce que tous les réalisateurs sont des hommes, mais parce qu'il reproduit les structures de la domination patriarcale dans l'organisation même des images. La proposition de Mulvey est puissante et a structuré plusieurs décennies de théorie féministe du cinéma. Mais elle a également essuyé des critiques importantes dès les années 1980, notamment de la part de Mary Ann Doane (*The Desire to Desire*, 1987[111]) et de Teresa de Lauretis (*Alice Doesn't*, 1984[112]). Ces théoriciennes reprochent à Mulvey d'avoir fait de la spectatrice une entité passive, condamnée à s'identifier au regard masculin ou à adopter une position de « mascarade » féminine. Elles ouvrent ainsi la voie à une pensée plus complexe du regard féminin, qui ne se définit pas seulement par opposition au regard masculin mais possède ses propres logiques, ses propres plaisirs, ses propres formes. C'est dans ce sillage que s'inscrit la proposition de Joey Soloway lors de sa masterclass au Toronto International Film Festival en 2016. Soloway reformule le *female gaze* non comme un simple renversement du regard masculin, mais comme un regard incarné, subjectif, qui filme depuis l'intérieur de l'expérience plutôt que depuis une position d'extériorité et de domination. Là où le *male gaze* regarde le corps féminin de l'extérieur - comme objet -

---

[109] SOLOWAY (Joey), « The Female Gaze » [masterclass], *Toronto International Film Festival (TIFF)*, Toronto, 2016.

[110] Mulvey (Laura), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

[111] DOANE Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

[112] LAURETIS Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

le *female gaze* habite ce corps, le fait voir de l'intérieur, privilégie la sensation sur le spectacle. Soloway parle de « *feeling camera* » : une caméra qui ressent plutôt qu'elle ne montre, qui partage la subjectivité de son sujet plutôt qu'elle ne l'expose. Alors, le *female gaze*, dans les théories plus récentes (notamment Joey Soloway, 2016 ; Rosalind Galt, 2011[113] et Patrice Petro, 2013[114] ; ou Iris Brey, 2020[115]), ne se limite pas à inverser le regard. Il désigne un regard incarné, émotionnel, qui filme depuis l'expérience vécue plutôt que depuis une place d'autorité et de pouvoir. Ce regard privilégie alors la subjectivité féminine - ce que la femme ressent plutôt que ce qu'elle représente - l'empathie et la réciprocité (la caméra comme partage plutôt que domination), et le sensible (corps, voix, perception, vulnérabilité) comme modes de connaissance. Ainsi, dans le *female gaze*, l'intime n'est plus objet de spectacle mais espace de relation : filmer devient une manière de ressentir et de comprendre, non de posséder.

Ici, les réalisatrices ne montrent pas le corps féminin comme objet de désir, mais comme lieu de pensée et de vulnérabilité. Laura Mulvey, dans son article *Visual Pleasure and Narrative Cinema (*1975)[116] théorise que la caméra féminine déplace le regard de contrôle vers le regard d'écoute. En reprenant certains codes des films de famille des premiers temps, tout en insufflant une représentation de l'intime féminin au sein de la famille, les cinéastes opèrent ce changement du regard de contrôle du père vers le regard d'écoute.

Dans *Little Girl Blue*, la réalisatrice, Mona Achache, dévoile beaucoup de photographies où sa mère y est nue, or elle ne présente pas l'intimité de sa mère à travers ce corps nu, mais dans la réappropriation de sa parole et de son image. Les photographies nues traduisent sa liberté sexuelle à l'époque et ne pas les montrer ça serait ne pas raconter l'histoire de sa mère dans son entièreté. L'intimité féminine est particulièrement crue

---

[113] GALT Rosalind, *Pretty : Film and the Decorative Image*, New York, Columbia University Press, 2011.

[114] PETRO Patrice, *Aftershocks of the New : Feminism and Film History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.

[115] BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2020.

[116] Mulvey (Laura), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

dans ce film car sa mère avait ce rapport à son corps et à sa sexualité. Comme Mona Achache le souligne dans un entretien pour le *CNC*,

> « je me suis très vite rendu compte que ma grand-mère, ma mère et moi incarnons quelque chose d'une plus grande histoire, une histoire du conditionnement de la femme mais aussi l'histoire de notre société, que ce soit la révolution sexuelle, homosexuelle, Mai-68, les hippies, le New York underground, la désillusion des post-soixante-huitards et aujourd'hui *#MeToo*[117].".

Et ces images sont la représentation même de ces époques qui ont traversé la vie de Carole Achache, sa mère. Mais ces images nourrissent aussi un arc narratif du récit qui finit finalement par dépeindre une sexualité forcée. Mona Achache présente la féminité dans toutes ces facettes, aussi contradictoires soient elles. Émilie Brisavoine dans *Pauline s'arrache* cherche à montrer le travail intérieur de Pauline. Dans la deuxième partie du film, cela passe par des images oniriques avec des brides d'images du passé, du présent, et un point commun entre chaque, afin de créer une analogie[118]. L'intensité du film naît d'un regard frontal sur les cris, la fatigue, les disputes, mais le cinéaste, à travers sa mise en scène n'émet pas de jugement. D'ailleurs, Pauline dans une interview pour *Radio France*, dit qu' à la fin elle ne voyait même plus la caméra. Elle dit qu'elle ne pensait pas que le film sortirait, qu'au début pour elle la caméra était juste quelqu'un qui ne pouvait pas la juger. En l'occurrence ce quelqu'un était sa grande sœur. Emilie Brisavoine offre une représentation rare de l'intimité adolescente teintée d'humour avec ses chagrins d'amour, ses disputes de parents à enfants, le rapport à soi, sa quête d'identité, etc. Les émotions sont brutes et rien n'est épargné. La mise à nu du privé opère un dévoilement libérateur.

---

[117] Achache (Mona), « Little Girl Blue invente une forme hybride entre documentaire et fiction », *CNC*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mai 2026 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/mona-achache-little-girl-blue-invente-une-forme-hybride-entre-documentaire-et-fiction_2066571

[118] Buisson (Jean-Christophe) et Pascaud (Fabienne), « *A peine j'ouvre les yeux* & *Pauline s'arrache* » [ciné-débat], *Radio France*, mis en ligne le 27 décembre 2015, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cine-debat/a-peine-j-ouvre-les-yeux-pauline-s-arrache-2917246

De plus, Christine Angot dans *Une famille*, en filmant son intimité dans ce parcours du combattant vers sa répartion et vers la justice réclamée suite à l'inceste, démonte le regard masculin porté par les médias depuis toujours et se réaproprie son image à travers son regard, un regard féminin. Filmer son intimité devient un moyen de donner sa vérité à elle et permet de dire "voyez ce que c'est d'être à ma place". De son côté, *Bye Bye Tibériade* est un film qui se concentre uniquement sur l'histoire des femmes de la famille de la réalisatrice Lina Soualem : sa mère, sa grand-mère et ses tantes. Lina Soualem souhaitait raconter de l'intimité de ces femmes afin de raconter ce qui les liaient entre elles, et ce qui les lient avec toutes les autres femmes qui ont subi cette Histoire collective du conflit israélo-palestien. Elle considère que le plus intime devient le plus universel donc elle voulait, via l'intimité, leur redonner une complexité et une humanité. C'est l'histoire d'un peuple dénié de ses droits et de son identité, donc leur redonner l'intimité c'est les visibiliser et leur redonner une place complexe et entière au sein de l'Histoire et de la société[119].
Dans ces documentaires familiaux, l'intime filmé n'est plus simple exposition : c'est une reprise de pouvoir symbolique. Les réalisatrices tournent la caméra vers elles-mêmes et leurs proches comme pour affirmer que c'est à leur tour d'écrire l'histoire. La mise en scène du réel devient un moyen de vérité émotionnelle, ni documentaire ni fiction, mais un entre-deux où la femme reconquiert sa parole, son image et son espace intérieur. Ces cinéastes réinventent les codes de la représentation de l'intime en déplaçant la figure du "regardeur" (généralement masculin) vers celle du "partenaire d'émotion" (féminin). Le corps féminin, l'espace domestique, la voix et le silence deviennent autant de métaphores d'une intimité reconquise. "Le *female gaze* ne consiste pas à retourner la caméra contre les hommes, mais la tourner vers soi, pour écouter le monde depuis le dedans[120]."

[119] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio,* mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

[120] SOLOWAY (Joey), « The Female Gaze » [masterclass], *Toronto International Film Festival (TIFF)*, Toronto, 2016.

Cependant il est important d'apporter des nuances à la notion de *female gaze*. La critique la plus sérieuse adressée à ce concept est celle de l'essentialisme. En postulant l'existence d'un regard spécifiquement féminin, ne risque-t-on pas de naturaliser une différence qui est en réalité culturellement et historiquement construite ? Autrement dit : y a-t-il quelque chose dans le fait d'être une femme qui détermine nécessairement la façon dont on filme ? Cette question est centrale et mérite d'être posée directement.

La réponse de la plupart des théoriciennes contemporaines, notamment Iris Brey dans son ouvrage *Le regard féminin : une révolution à l'écran* (2020)[121], est nuancée. Brey refuse l'essentialisme biologique : le *female gaze* n'est pas le regard que produisent automatiquement les femmes parce qu'elles sont femmes. C'est le regard qui émerge d'une expérience vécue de la féminité - une expérience sociale, corporelle, relationnelle - et qui peut donc être produit par des personnes de tous genres, dès lors qu'elles s'ancrent dans cette expérience. En retour, une femme cinéaste peut très bien produire un regard structurellement masculin si elle intériorise et reproduit les codes du *male gaze*. Ce qui définit le *female gaze*, ce n'est donc pas le sexe de la réalisatrice, mais la position d'énonciation depuis laquelle elle filme : est-ce depuis l'intérieur de l'expérience féminine, ou depuis une position d'extériorité et de contrôle ?

Cette précision est importante pour les films du corpus. Le fait que ces documentaires soient réalisés par des femmes ne suffit pas, en lui-même, à garantir qu'ils relèvent du *female gaze*. Ce qui les y inscrit, c'est la nature de leur dispositif : le fait qu'ils filment depuis l'intérieur des liens familiaux, depuis la position de fille, de sœur, de mère, depuis une expérience vécue de la féminité dans la famille. C'est cette position d'énonciation incarnée, et non le genre biologique des réalisatrices, qui fonde analytiquement la notion de *female gaze* dans ce corpus.

Un second angle critique mérite d'être examiné : la possibilité que le *female gaze*, même bien intentionné, reconduise certaines formes de domination qu'il prétend déconstruire. E. Ann Kaplan, dans *Women and Film* : *Both Sides of the Camera*,(1983)[122], avait déjà noté que l'inversion du regard - mettre des femmes derrière la caméra - ne garantit pas la

[121] BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2020.

[122] KAPLAN E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres, Methuen, 1983.

subversion des structures de représentation, si ces femmes ont intériorisé les codes du cinéma dominant. Cette observation garde sa pertinence.

Dans le corpus, cette tension apparaît de façon particulièrement visible dans *Little Girl Blue*. Mona Achache fait un usage intensif des photographies de sa mère nue - des images qui documentent une sexualité libérée, une féminité assumée. Elle justifie ce choix par la nécessité de montrer Carole Achache dans son entièreté, sans censure pudibonde. Ce raisonnement est recevable. Mais on peut aussi se demander si la réitération de ces images nues dans un espace public, même avec les meilleures intentions, ne reconduisait pas malgré tout une forme de réduction du corps féminin à sa dimension spectaculaire, au sens où l'entend Mulvey. La question n'est pas de condamner le choix de la réalisatrice, mais de ne pas supposer que l'intention féministe suffit à neutraliser les effets d'une image.

Plus généralement, plusieurs films du corpus filment des femmes dans des états de grande vulnérabilité - dépression, vieillesse, deuil, honte, entre autres - et il faut se demander si le regard aimant et bienveillant de la réalisatrice suffit à faire de ces images des images de dignité plutôt que des images de pitié. La frontière entre les deux n'est pas toujours nette, et elle dépend en partie de la réception du spectateur, que la réalisatrice ne contrôle pas entièrement.

Mais aussi, le concept de *female gaze* tel qu'il est théorisé par Mulvey, Soloway ou Brey a été développé principalement dans un contexte occidental et majoritairement blanc. Or le corpus de ce mémoire inclut des réalisatrices dont l'expérience de la féminité est inséparable d'une expérience de la race, de la colonisation ou de la diaspora - Asmae El Moudir au Maroc, Lina Soualem en Palestine et en France, à l'intersection de plusieurs cultures. Pour ces réalisatrices, le regard féminin ne peut pas être pensé indépendamment d'un regard racialisé, postcolonial, diasporique. La théoricienne Kimberlé Crenshaw[123], qui a forgé le concept d'intersectionnalité, rappelle que les expériences de domination sont toujours multiples et imbriquées : être une femme arabe au Maroc, c'est vivre sous des injonctions qui ne sont pas réductibles à celles que vivent les femmes blanches occidentales, et donc filmer depuis une position qui n'est pas réductible au seul *female gaze* tel que la théorie l'a majoritairement pensé. Dans *La*

[123] CRENSHAW Kimberlé, *Intersectionnalité*, Paris, Payot, coll. « La Petite Bibliothèque Payot », 2023.

Mère de tous les mensonges, le regard d'Asmae El Moudir est à la fois féminin, marocain, postcolonial et générationnel. Réduire ce regard à la seule catégorie du *female gaze* appauvrirait son analyse. Il s'agit donc de mobiliser la notion tout en reconnaissant qu'elle doit être croisée avec d'autres outils conceptuels - le regard diasporique, le cinéma postcolonial, la mémoire des peuples colonisés - pour rendre justice à la complexité de ces œuvres.

Enfin, une limite spécifique du concept de *female gaze* apparaît dans les films qui filment des personnes disparues, ou en voie de disparaître. Dans *No Home Movie*, Chantal Akerman filme sa mère dans les derniers mois de sa vie, sans savoir - ou en sachant - que ces images seront parmi les dernières. Dans *Little Girl Blue*, Mona Achache filme une femme morte à travers ses archives. Le *female gaze*, tel que Soloway ou Brey le définissent, suppose une réciprocité : la « *feeling camera* » partage l'expérience du sujet filmé, elle est dans une relation d'échange et d'empathie. Mais comment partager l'expérience de quelqu'un qui n'est plus là, ou qui est en train de partir ? Comment filmer depuis l'intérieur d'une relation dont l'un des membres est absent de façon irréversible ?

Ces films poussent le concept jusqu'à ses limites et l'enrichissent en retour : ils montrent que le *female gaze* peut aussi être un regard de deuil, un regard qui tente de maintenir vivante une relation que la mort ou l'absence menace de faire disparaître. En ce sens, ces films ajoutent une dimension que la théorie n'avait pas pleinement anticipée : le regard féminin comme acte de survivance, au sens didi-hubermanien du terme. Filmer la mère qui s'en va, ou reconstituer la mère disparue, c'est refuser que le lien se rompe, c'est une forme de résistance à la perte qui est peut-être la modalité la plus intense et la plus singulière du *female gaze* dans ce corpus.

Les films de ce corpus se distinguent des films de famille des premiers temps par la mise en scène, l’usage des archives, le regard féminin et inévitablement leur mode de production puisque même si ça n’a pas été le cas pour tous les films à la genèse du projet, la destinée de ses oeuvres est d’ordre public. Cela pose alors la question de l’usage public dans la fabrication de ces films. Filmer l’intime féminin,

c'est aussi affronter la question des limites : à quel moment le dévoilement devient-il violence ? Où commence la réparation et où finit la surexposition ?

b) Extimité

1. Usage public

Pour rappel, Roger Odin définit le film de famille en usage privé, comme un rituel de cohésion où les membres les regardent dans un cadre domestique, avec un contrat de lecture implicite (ils savent qui est qui, ils commentent et complètent à l'oral). Les images fonctionnent surtout comme indices mnésiques et non comme document objectif. Alors qu'en usage public, dès que ces mêmes images sortent du cercle familial (musée, télévision, documentaire, recherche, cinéma d'auteur), elles changent de statut. En effet, elles deviennent des documents sur une époque, un milieu social, des pratiques ordinaires. Le contrat de lecture se transforme : le public ne partage pas la mémoire familiale, il faut donc recontextualiser (commentaire, montage, dispositif). Le film de famille peut alors servir de matière première pour un documentaire sur la famille, où le cinéaste assume une véritable position d'auteur[124]. Il est aussi important de rappeler que même si les réalisatrices du corpus renversent consciemment ou inconsciemment les codes des films de famille des origines tel que Roger Odin les définissent, ces films documentaires ont un tout autre but que ces derniers, ils ont pour visée l'usage public dont il parle.
En effet, pour certains films comme *Les années Super 8*, *Pauline s'arrache* et *Soeurs*, même si les images ont d'abord été capturées pour le cercle privé, au moment de la post- production, les réalisatrices savaient qu'ils seraient montrés au grand public. David Ernaux-Briot explique dans une interview pour *Trois Couleurs* :

[124] ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

> **“** A l’origine du projet, il y a le désir de mes enfants de voir leur grand-père *[l’ex-mari d’Annie Ernaux, ndlr]* sur les films Super 8. On a organisé une petite séance de projection – par chance, le projecteur était réparé. Je refilmais les images, simplement pour la mémoire familiale. J’enregistrais en même temps les commentaires qu’on faisait tous en regardant les archives. Quand j’ai revisionné ça, je me suis dit qu’il y avait peut-être quelque chose… J’ai proposé à ma mère d’écrire un texte. Evidemment, elle a fait du Annie Ernaux : un texte qui dépassait largement le projet strictement familial. Ça a donné le point de départ pour en faire un film de cinéma[125].”

Annie Ernaux poursuit : “ Je savais qu’elles existaient. Je les avais revues à quelques occasions, jusqu’au début des années 2000, et je ne pensais pas qu’elles puissent avoir un autre usage que familial[126]. »

Serge Tisseron introduit dans son ouvrage *L’intimité surexposée,* la notion d'extimité, une notion qui née du déplacement de l’intime vers le dehors. Tisseron forge le néologisme « extimité » pour désigner le besoin de révéler au regard de l’autre certaines parts de soi habituellement réservées à l’intime, non par exhibition, mais pour construire ou renforcer son identité dans la relation : « L’extimité désigne le mouvement qui pousse chacun à rendre visibles certaines zones de son monde intérieur pour obtenir en retour la reconnaissance de son existence[127]. » Cette notion d’extimité permet de démontrer comment les réalisatrices transforment leur intimité (habituellement mise sous silence ou captée par le regard patriarcal) en un espace public de parole et d’adresse.

Pour Serge Tisseron, les images (photographiques, vidéo, numériques) jouent un rôle central dans ce processus : filmer ou s’exposer à travers un écran permet de traduire ses émotions, de les comprendre et de les offrir à autrui. « Montrer de soi des éléments

---

[125] Zoppé (Timé), « “Les Années Super 8” : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/

[126] *Ibid.*

[127] TISSERON Serge, *L’intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p.38

intimes dans un espace public, c'est chercher, par le regard de l'autre, à mieux se connaître soi-même[128]. » L'extimité se situe précisément à l'intersection de l'intime, du regard, et du dispositif filmique ; elle permet de penser la mise à nu, la confession, et la relation au spectateur sans les réduire à la simple exhibition.
L'autre élément fondamental chez Tisseron est le rôle du public. L'extimité ne prend sens que dans la réception : être vu, écouté, reconnu est ce qui permet la construction du sujet. « L'extimité n'est pas un dévoilement subi, mais une construction du lien social[129]. » : le spectateur est invité à partager une expérience d'émotion et de résonance. L'exposition du privé devient un acte relationnel qui engage la cinéaste, le sujet filmé et le public dans un même mouvement d'échange.
Par exemple, le film *Une famille* de Christine Angot met en scène l'extimité par excellence : la parole intime est rendue publique pour établir une reconnaissance collective du traumatisme. Lors d'une interview pour *Radio France*[130], une internaute la remercie même pour son film qu'elle dit être "d'intérêt général", et qu'il lui redonne sa dignité, à elle et aux autres victimes. Son avocat lors d'une scène qui sera analysée plus tard dans ce mémoire, pose justement les questions autour de l'intimité violée, il lui dit *"ton histoire ne t'appartient plus, elle est d'utilité publique"* .
Émilie Brisavoine pour *Pauline s'arrache* et Julia Zahar pour *Sœurs* laissent la caméra agir comme médiation thérapeutique ; dans ces films elle autorise la parole et la résilience. Tisseron dirait ici que l'extimité devient processus de réparation : dire de soi sur l'écran permet de se reconstruire. Emilie Brisavoine parle même de *catharsis* :

> "J'ai entendu une interview *[diffusée sur LCI le 17 septembre 2024 à propos du procès de Dominique Pelicot, condamné le 19 décembre dernier à vingt ans de prison pour viols aggravés sur sa femme, Gisèle Pelicot, ndlr]* de Boris Cyrulnik *[neuropsychiatre connu pour son travail sur la résilience, ndlr]* dans laquelle il

[128] *Ibid*., p.69.

[129] *Ibid*., p.74.

[130] Duhamel (Benjamin), « "Les personnes qui subissent un inceste ressentent de la honte", témoigne Christine Angot », *L'Invité de 8h20, le grand entretien*, *Radio France*, mis en ligne le 14 mars 2024, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-du-jeudi-14-mars-2024-5357640

disait : *« Je ne vois pas en quoi le pardon peut réparer. Je crois en revanche qu'il aurait fallu prévenir, et la prévention se fait par l'éducation et notamment par l'art. »* Il faut que les gens aillent voir des films, des pièces de théâtre, écoutent des chansons, lisent des livres… Qu'ils partagent ensemble des œuvres pour pouvoir discuter des thèmes qu'elles abordent. On revient à quelque chose d'ancestral : la catharsis chez Aristote. À travers une œuvre, le spectateur va purger ses passions et être traversé par ses propres émotions. Avec cette prise de distance qu'offre la représentation, il va pouvoir y voir plus clair. Le plus fort, c'est que l'œuvre devient un carrefour de rencontres et d'échanges. J'ai fait ce film avec pour seul moteur la nécessité implacable de le faire. Je n'avais pas d'attente sur la réception du public. (...) Mais, après plusieurs projections du film, j'ai eu des discussions très profondes et intimes avec des gens que je ne connaissais pas. Ça, c'était une consolation inattendue[131].”

Mona Achache reconstitue dans *Little Girl Blue* la mémoire de la mère pour rendre visible un deuil intérieur. Ce partage médiatisé par le cinéma correspond à ce que Serge Tisseron nomme une “mise en scène d'un secret intérieur pour en faire un objet de lien[132]”.

Asmae El Moudir, elle, use du dispositif miniature pour illustrer l'extimité collective : transformer un secret familial et politique en œuvre visible, pour que la communauté puisse enfin le regarder dans *La Mère de tous les mensonges*.

Bye bye tibériade, comme les autres films de ce corpus, pose la question de la place qui est donnée au spectateur dans les films sur les proches et comment la trouve-t-il. Le spectateur ici n'est gêné à aucun moment, il n'est jamais dans la chambre ou le salon

[131] Blanckaert (Chloé), “ÉMILIE BRISAVOINE : « JE CHERCHE À FAIRE UNE ARCHÉOLOGIE DES IMAGES DOMESTIQUES »”, *Trois couleurs*, mis en ligne le 20 février 2025, consulté en mars 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-emilie-brisavoine/

[132] TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 200, p.76.

alors qu'il n'y a pas été invité[133]. La réalisatrice Lina Soualem laisse entièrement une place confortable au spectateur de naviguer dans cette histoire de transmission.

L'extimité, au sens de Serge Tisseron, correspond alors à un mouvement de l'intime vers le public, une recherche de reconnaissance et de lien, et un processus de subjectivation par le partage d'expériences vécues, souvent via l'image. Cette théorie éclaire la fonction des films du corpus où dominent des espaces d'extimité féminine, où l'intime devient matériau de création et de solidarité, non d'exhibition : « Nommer son intimité, la représenter, c'est tenter de l'apprivoiser. Mais la partager, c'est lui donner sens[134]. ».

Dans chacun des films, plus ou moins de pudeur se fait sentir par la mise en scène et cette dernière impose les limites de ce qui est montré ou pas. Filmer sa famille pose tout de même des questions sur le voyeurisme et les limites de l'extimité.

2. Voyeurisme et pudeur : les limites de l'extimité

Ce mémoire a mis en lumière, tout au long de ses trois parties, la façon dont les réalisatrices du corpus transforment le geste de filmer en acte d'émancipation, de réparation et de réappropriation. Toutefois, il est important de ne pas idéaliser ce geste et de reconnaître qu'il contient en lui-même une tension éthique réelle, parfois thématisée par les cinéastes elles-mêmes, que l'on ne peut pas entièrement résoudre par la seule intention bienveillante. Filmer un proche en souffrance, en deuil ou en vulnérabilité, c'est toujours aussi exercer un pouvoir sur lui, le pouvoir de le fixer dans une image, de choisir ce qui sera montré, de décider de l'usage public de ce qui relevait de l'intime privé.

---

[133] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio,* mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

[134] TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p. 104.

Cette tension n'invalide pas les œuvres du corpus, elle les enrichit, et il est significatif que plusieurs réalisatrices la thématisent ouvertement dans leurs films. Mais elle mérite d'être pensée pour elle-même, en s'appuyant sur les outils théoriques que la pensée éthique du documentaire a développés, notamment autour des notions de consentement, de vulnérabilité et de responsabilité du regard.
Dans son ouvrage Serge Tisseron insiste sur la différence entre extimité et exhibition. Quand l'exhibition cherche la fascination ou la domination du regard, l'extimité cherche la compréhension réciproque : « L'extimité restaure le lien social là où l'intimité solitaire s'éteignait. Le partage du soi intérieur fonde la relation, il ne la détruis pas[135]. »
Ces cinéastes livrent leur intimité pour partager une expérience sensible et créer un espace de réparation collective entre la réalisatrice, la famille et le spectateur. Selon Serge Tisseron, l'extimité est le mouvement qui pousse à partager certaines parties de soi pour créer du lien, alors que l'exhibition relève du désir de se montrer sans filtre. Il écrit : « L'extimité n'est pas une perte de l'intime. C'est un choix de ce que l'on offre au regard de l'autre[136]. ». Les réalisatrices de ce corpus se situent précisément dans cette zone intermédiaire : elles montrent, mais elles montrent en conscience, en interrogeant à chaque instant la légitimité du dévoilement. Ainsi, la question éthique devient centrale : qu'est ce qui peut être montré ? Alors, chaque réalisatrice négocie la frontière entre montrer et protéger, entre partager et préserver, entre vérité et respect.
La question éthique la plus immédiate dans ces films est celle du consentement. Dans la majorité des cas, les personnes filmées ont accepté de l'être - la mère de Chantal Akerman, les tantes de Lina Soualem, Elena dans *Sœurs*, Pauline chez Émilie Brisavoine. Mais le consentement est une notion nécessaire mais insuffisante. D'abord parce qu'il peut évoluer dans le temps : une personne qui accepte d'être filmée dans un moment de vulnérabilité peut regretter ce consentement une fois rétablie, une fois que le film existe et circule dans l'espace public. Ensuite parce que le consentement n'est jamais pleinement libre lorsqu'il s'exerce dans le cadre d'un lien affectif fort - la sœur, la mère, l'enfant. Refuser d'être filmé par quelqu'un qu'on aime et qui vous demande cette faveur est autrement plus difficile que refuser à un inconnu. Le lien affectif qui est la

[135] *Ibid*., p.83.

[136] *Ibid*.

condition de ces films - et leur force - est aussi ce qui fragilise la liberté du consentement.

Julia Zahar, dans *Sœurs*, est la réalisatrice qui thématise le plus explicitement cette tension. Elle s'interroge à voix haute : « *J'avais besoin de filmer… mais jusqu'à quand ?* » Cette question n'est pas rhétorique. Elle pointe le moment où la caméra cesse d'être un outil de soin pour devenir une forme d'accaparement, où filmer la souffrance de l'autre risque de servir davantage le besoin du filmeur de maîtriser l'incontrôlable que le besoin du filmé d'être accompagné. La psychanalyste Christiane Lacôte-Destribats[137], dans ses travaux sur la fonction de l'image dans les relations familiales, rappelle que la caméra peut fonctionner comme un mécanisme de défense : tenir la caméra, c'est parfois une façon de ne pas être entièrement présent à la souffrance de l'autre, de la mettre à distance derrière un objectif. Cette nuance ne diminue pas la sincérité de Julia Zahar, elle complexifie le geste de filmer en révélant son ambivalence constitutive.

Lina Soualem raconte dans une interview pour *Arte Radio* que filmer sa famille n'a pas été difficile, son père filmait tout le temps donc ils étaient habitués. Suite à son premier film qu'elle a réalisé au sein de sa famille paternelle, ils savaient qu'elle filmait des choses de l'intimité pas que pour raconter l'intime mais aussi le collectif, "pas avec un regard voyeuriste[138]". Il n'y a eu donc ni rejet ni méfiance de leur part. Les membres de la famille qui l'ont vu l'ont même remercié de permettre à la mémoire d'exister et redonner à ces femmes cette poésie. Elle voulait respecter leur authenticité. Chaque entretien avec les femmes de sa famille se déroule dans un espace contrôlé, calme, souvent frontal mais jamais agressif. Soualem ne montre jamais la douleur crue, elle filme le récit de la douleur, et non sa matérialité. Sa limite a justement été d'aborder les moments douloureux par des scènes jouées plutôt que par le dispositif de l'interview pour éviter que sa mère ou ses tantes ne se plongent de trop à nouveau dans ces récits éprouvants.

Chez Chantal Akerman, dans *No Home Movie*, la mise en scène est empreinte de beaucoup de pudeur, dans ce souci de contemplation, le spectateur ne se sent jamais

---

[137] Lacôte-Destribats (Christiane), « Au regard de », *Journal français de psychiatrie*, n° 16, 2002/2.

[138] « Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio,* mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

dépasser les limites de ce qu'il n'aurait pas le droit de voir. En effet, elle filme sa mère avec une distance constante : plans fixes, caméra posée, respect de l'espace. La réalisatrice refuse le gros plan intrusif sur la maladie ou la fatigue. Et comme dans le film de Lina Soualem, le spectateur n'entre jamais dans une pièce sans y avoir été invité et le fait que les pièces de l'appartement soit montrées petit à petit met en place un crescendo dans la monstration de l'intime qui fait que le spectateur s'y accommode. Pourtant, une question que le film lui-même ne pose pas peut être soulevée : dans quelle mesure une femme âgée, affaiblie, potentiellement désorientée par la maladie, peut-elle consentir à être filmée dans ses moments les plus intimes - la fatigue, la sieste, la difficulté à marcher - avec la conscience que ces images seront montrées au monde entier ? Akerman ne répond pas à cette question dans le film, et son silence n'est pas une faute, il est peut-être la marque d'une pudeur qui préfère ne pas instrumentaliser la question éthique à des fins narratives. Mais l'absence de réponse ne fait pas disparaître la question.

De même, comme mentionné précédemment, dans *Little Girl Blue*, Mona Achache fait un usage intensif des photographies et enregistrements laissés par sa mère, parmi lesquels des images intimes, des confidences écrites sur sa dépression, sa sexualité, ses violences subies. Ces archives n'ont pas été constituées par Carole Achache pour être rendues publiques. Elles relevaient d'un usage strictement privé (journaux, lettres, photographies personnelles). Leur passage à l'espace public, rendu possible par la mort de la mère et par la décision unilatérale de la fille, soulève une tension éthique réelle. Mona Achache en est consciente et l'assume dans plusieurs interviews : elle considère que la mort ne supprime pas entièrement le droit à la vie privée, mais que l'impératif de vérité et de transmission justifie ce choix. Ce raisonnement est défendable, mais il n'est pas sans contradiction, et le reconnaître enrichit l'analyse du film plutôt qu'elle ne l'affaiblit.

Cependant, les films du corpus démontrent aussi qu'assumer le dispositif, rendre visible la mise en scène, désamorce un certain voyeurisme. Cela change la position du spectateur : de voyeur passif, il devient participant. Dans *Little Girl Blue,* Marion Cotillard répète, se prépare, lit les lettres : le film montre l'acte d'incarnation, non la simple exploitation d'un traumatisme. Ici, la pudeur passe par la médiation artistique,

qui protège la mère réelle en passant par la fiction. De la même manière, Asmae El Moudir dans *La Mère de tous les mensonges,* en montrant la maquette, les figurines et le processus de création, expose la construction de la scène. Le spectateur n'est alors jamais pris en traître : le réel est fabriqué, jamais pillé. De plus, cette mise à distance grâce à la maquette protège l'intimité familiale.

Malgré cela, d'autres dispositifs peuvent donner une impression plus forte de voyeurisme au spectateur. Par exemple, Emilie Brisavoine avec un film comme *Pauline s'arrache*, explore l'intime brut, elle filme les cris, les effondrements, les disputes. Au montage, tout y passe, tout est gardé. Même si Pauline a fini par oublié la caméra, ce n'est pas le cas de sa mère. Elle a confié dans une interview pour *Radio France*[139] que la caméra changeait la façon de voir sa fille, c'était difficile de l'embrasser, de lui parler, c'était intrusif de se sentir observer constamment, elle n'a jamais oublié la caméra. Dans cette même interview, Emilie dit sentir quand elle devait poser la caméra et arrêter, quand ça devenait trop dur, ce sont les limites qu'elle s'était fixées. Dans ce film, le spectateur peut se sentir comme une petite souris dans la famille, il assiste à des scènes de conflits familiaux normalement gardées au sein de la cellule. Il y a un effet télé-réalité qui participe à l'esthétique du chaos du film mais qui donne aussi cet effet de voyeurisme.

Plusieurs films du corpus revendiquent explicitement une fonction thérapeutique du geste filmique, pour la réalisatrice, pour la personne filmée, ou pour les deux. Cette revendication est légitime et documentée : la vidéothérapie est une pratique reconnue en psychologie clinique, et de nombreux travaux attestent des effets bénéfiques de l'auto-filmage dans les processus de reconstruction après un traumatisme comme cela est indiqué précédemment. Dans *Sœurs*, Julia Zahar montre des archives d'Elena filmée dans son enfance et affirme les lui avoir projetées « pour lui rappeler que la joie était possible » pendant ses rechutes. Dans *Pauline s'arrache*, Pauline elle-même témoigne que voir le film lui a permis de comprendre pourquoi elle était « comme ça », la caméra d'Émilie Brisavoine a fonctionné comme un miroir analytique.

---

[139] Buisson (Jean-Christophe) et Pascaud (Fabienne), « *A peine j'ouvre les yeux* & *Pauline s'arrache* » [ciné-débat], *Radio France*, mis en ligne le 27 décembre 2015, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cine-debat/a-peine-j-ouvre-les-yeux-pauline-s-arrache-2917246

Toutefois, la notion de caméra thérapeutique contient une ambivalence que les réalisatrices ne dissipent pas toujours entièrement. Le soin que l'on prodigue par la caméra est un soin médiatisé, différé, conditionné par l'usage public ultérieur de ce qui a été filmé. Or ce que le sujet filmé expérimente comme une séance de parole, de présence ou de mémoire partagée dans le cadre privé du tournage devient, au moment de la sortie en salle, un objet public consommé par des inconnus. Cette transformation du statut de l'image, du soin privé au spectacle public, n'est pas toujours anticipée ou pleinement mesurée par les personnes filmées, et elle peut produire des effets que la réalisatrice ne contrôle plus.

Comolli dans son essai *Voir et pouvoir : l'innocence perdue — cinéma, télévision, fiction, documentaire*[140] développe également la notion d'« innocence perdue » pour désigner l'illusion selon laquelle la caméra pourrait capter le réel sans le transformer. Dès lors qu'on pointe un objectif sur quelqu'un, on modifie ce qu'on filme : on crée un sujet, une performance, une relation. Cette idée est fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans les films du corpus, où la présence de la caméra est rarement transparente, elle est au contraire thématisée, discutée, parfois disputée. Les moments d'auto-réflexivité chez Julia Zahar et Emilie Brisavoine correspondent précisément à ce que Comolli désigne comme la prise de conscience du rapport de force inhérent à tout acte documentaire.

Conjointement à cela, à partir des années 2000 et surtout dans les années 2010, l'essor des smartphones, de plateformes comme YouTube ou encore celui de la télé-réalité bouleverse les usages de l'image. Cette visibilité accrue a souvent été interprétée comme une érosion de la pudeur. Une certaine banalisation du privé redéfinit les codes esthétiques (plans serrés, adresses caméra, temporalité du direct), impose un rythme et installe une grammaire de l'immédiateté. La pudeur varie en fonction des cinéastes et cela peut aussi être dû à un rapport différent à la vie privée. En effet, il n'est pas impossible que des réalisatrices comme Emilie Brisavoine et Julia Zahar, qui ont grandi dans cette ère de banalisation de l'intimité, contrairement à Chantal Akerman, par

[140] COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue — cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

exemple, aborde ce rapport autrement dans leur mise en scène. Alors, la pudeur est peut être aussi générationnelle.

Christine Angot, elle, à travers son dispositif filmique joue explicitement et volontairement sur cette position d'inconfort dans laquelle elle met le spectateur :

> "Christine Angot embarque le spectateur dans une expédition punitive qui dérange et interroge. Cette violence, ce voyeurisme est adouci par les images de camera amateur des années 90. Deux univers s'affrontent, celui d'une femme vivant dans un appartement bourgeois, feutré, policé, où le jaune de son pantalon l'inscrit au tableau à dominante jaune et celui d'une femme tout en noir à l'intrusion tapageuse et criante. La violence se réitère de la veuve de son père, à sa mère, et à son ex-mari, chacun « s'en prend une ».
>
> [...] Empêcher les bonnes consciences de dormir sur leurs deux oreilles. Quitte à leur asséner cette vérité dont ils ne veulent rien savoir rien entendre, l'entrapercevoir serait possible à condition qu'elle ne vienne pas troubler les rires comme dans nos studios quotidiens de « l'Univers sale ». Christine Angot intervient, provoque les autres quand son être se cogne à la bien-pensance et la bien séance. Que nous transmettent volontairement ou à leur insu nos père et mère ou d'autres figures parentales ? Ces places ne sont pas occupées par intermittence mais bien dans tous les actes de la vie quotidienne dès lors que l'on devient parent. (...) C'est aussi l'enjeu de ce film-documentaire qui transforme la violence, issue de la souffrance de la victime en agressivité adressée aux autres. L'apaisement surgit, apporté par l'Amour, la possibilité de l'Amour, mais il ne s'agit pas de l'amour charnel, ni de l'amour sentimental qui en aurait ouvert l'accès, c'est un amour désintéressé où exister dans le regard de l'autre compte moins que le seul intérêt porté à l'autre[141]."

La tension éthique est portée à son paroxysme dans *Une famille* de Christine Angot. Ici, filmer n'est pas un geste de soin mais un geste d'accusation, délibéré, assumé, revendiqué. La belle-mère d'Angot, confrontée à la caméra sans en avoir pleinement

[141] Thomas (François), « Inceste, Réel, et Vérité. *Une famille* de Christine Angot (2024) », *Perspectives Psy*, vol. 64, n° 1, 2026, p. 120.

mesuré les conséquences, finit par déposer une plainte pour atteinte à la vie privée. Son avocat, à elle, affirme que les images ont été captées sans consentement éclairé. L'avocat d'Angot rétorque que c'est la vie privée de la réalisatrice qui est en jeu, non celle de la belle-mère, à titre principal, c'est elle la victime.. Il affirme que « *l'atteinte à l'intimité de la vie privée, sous entend que des images ont été prises, captées sans l'autorisation de la personne qui est représentée et en utilisant des moyens entre guillemet malhonnêtes* ». Ce conflit juridique, qui traverse le film lui-même, cristallise une question que la simple défense de la réalisatrice ne peut pas entièrement résoudre : a-t-on le droit de filmer quelqu'un qui résiste à être filmé, au motif que cette résistance fait partie du récit qu'on veut raconter ? Christine Angot répond oui, parce que le silence et la fermeture de la porte sont, précisément, la manifestation de l'omerta qu'elle cherche à dénoncer, et qu'ils doivent donc être montrés. Ce raisonnement est cinématographiquement cohérent et politiquement défendable. Mais il repose sur une dissymétrie de pouvoir réelle : c'est la réalisatrice qui décide ce qui compte comme preuve, ce qui mérite d'être vu, ce qui sera inclus au montage. La belle-mère, elle, n'a pas ce pouvoir. Ce n'est pas dire que Angot a tort, c'est dire que son geste est éthiquement complexe et que cette complexité est une partie de ce que le film donne à penser. Le documentaire n'est pas un espace moralement neutre, et les réalisatrices qui s'y aventurent avec des sujets aussi chargés que l'inceste, la violence familiale ou la maladie mentale ne peuvent pas prétendre que leur bonne intention suffit à légitimer tous leurs choix de mise en scène. C'est précisément parce qu'Angot ne prétend pas à cette innocence - parce qu'elle assume la violence de son geste, en fait même un moteur esthétique - que son film est puissant. Christine Angot met alors le spectateur dans cette position où il assiste, si ce n'est il ressent, la violence de cette confrontation entre sa belle mère et elle. Dans une interview pour *Radio France*[142], Christine Angot affirme à son tour que ce n'est pas une atteinte à la vie privée puisqu'il s'agit de sa vie privée à elle, de son histoire. Cela est révélateur de comment elle aborde l'intime et la pudeur dans ce film, ici, il ne s'agit que de sa pudeur à elle, et par souci d'authenticité et de

[142] Duhamel (Benjamin), « "Les personnes qui subissent un inceste ressentent de la honte", témoigne Christine Angot », *L'Invité de 8h20, le grand entretien*, *Radio France*, mis en ligne le 14 mars 2024, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-du-jeudi-14-mars-2024-5357640

quête de réponses, Christine Angot montre ce qui dérange. Le spectateur est placé dans une position d'inconfort délibéré : il assiste à des confrontations pour lesquelles il n'a pas été invité, il entend des aveux qu'il n'a pas demandés, il est forcé de se positionner, ce qui fait écho à la théorisation de Camolli où le spectateur n'est pas un simple récepteur passif, il est convoqué comme témoin, comme juge, parfois comme complice. Cette sensation d'intrusion et de violence traduit bien le tabou encore présent autour de l'inceste et les violentes retombées que subissent les victimes lorsqu'elles parlent. Parallèlement Angot offre aussi au spectateur des scènes plus douces. Par exemple, la l'entretien final avec sa fille est extrêmement intime et doux.

Face aux tensions éthiques que posent les films du corpus, plusieurs théoriciens du documentaire ont proposé des cadres éthiques fondés non sur l'interdiction mais sur la réciprocité. Michael Renov, dans *The Subject of Documentary*[143], propose la notion de « regard réciproque » : un dispositif filmique est éthiquement acceptable lorsque la personne filmée a la possibilité réelle d'influer sur ce qui est montré d'elle, non pas en censurant, mais en participant à la construction du sens. Cette réciprocité prend des formes variables dans les films du corpus. Chez Lina Soualem, elle est structurelle : les femmes de sa famille rejouent des scènes, co-construisent leur récit, ont un droit de regard sur ce qui les représente. Chez Julia Zahar, elle est incarnée dans le geste de passer la caméra, donner à Elena le moyen de se filmer elle-même, de choisir sa propre image. Une autre réponse à la tension éthique, présente dans plusieurs films du corpus, est encore une fois l'auto-réflexivité, le fait de montrer les hésitations, les limites, les moments où la réalisatrice pose la caméra ou s'interroge sur la légitimité de son geste. Cette auto-réflexivité ne résout pas la tension éthique, mais elle la reconnaît et en fait une partie intégrante de l'œuvre. En montrant qu'elle sait ce que filmer coûte à l'autre, la réalisatrice démontre qu'elle n'est pas aveugle à sa propre position de pouvoir, qu'elle la prend en charge plutôt que de l'ignorer. C'est en ce sens que Stella Bruzzi, dans *New Documentary*[144], pour rendre encore une fois ces dires : « la mise à nu du filmage n'abolit pas la sincérité ; elle la fonde » et c'est précisément parce que Julia Zahar

[143] RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

[144] BRUZZI Stella, *New Documentary*, Londres / New York, Routledge, 2006 [2000].

s'interroge à voix haute sur le moment où il faudra arrêter de filmer que son regard sur sa sœur n'est pas captation, mais accompagnement.

En définitive, les films du corpus ne sont pas éthiquement irréprochables au sens d'une neutralité impossible, et c'est ce qui les rend précieux. Ce sont des œuvres qui prennent des risques, qui exercent un pouvoir et qui en sont conscientes, qui thématisent leur propre ambivalence plutôt que de la dissimuler derrière une bienveillance de façade. C'est dans cette honnêteté - cette façon d'assumer que filmer un proche, c'est toujours aussi, un peu, le tenir dans son regard - que réside une part essentielle de leur vérité.

Alors, l'intime n'est pas consommé, il est partagé. Le spectateur n'est pas un voleur d'images : il est invité dans un espace fragile, guidé par la cinéaste. Ici, « L'intimité exposée n'est pas perdue : elle devient relationnelle. Elle se reconstruit dans le regard de l'autre[145]. »

Ces films démontrent que l'extimité, de plus lorsqu'elle est féminine, consciente, et négociée, ouvre un espace nouveau dans le cinéma documentaire et malgré la pudeur, le désir des cinéastes de raconter et d'inscrire leur histoires intimes dans l'Histoire collective, traduisant la place de la femme dans la famille et dans la société, est plus fort :

> « J'étais assez inquiète au début d'être dans une démarche trop narcissique et trop nombriliste. Mais je me suis très vite rendu compte que ma grand-mère, ma mère et moi incarnons quelque chose d'une plus grande histoire, une histoire du conditionnement de la femme mais aussi l'histoire de notre société, que ce soit la révolution sexuelle, homosexuelle, Mai-68, les hippies, le New York underground, la désillusion des post-soixante-huitards et aujourd'hui #MeToo. L'idée qu'il ne s'agissait pas d'une névrose familiale mais d'une névrose collective m'a sauvée et j'ai voulu l'incarner dans un film. Cette prise de conscience que cette histoire était plus vaste que mon deuil et ma petite solitude

[145] TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p.104.

m’a désinhibée. Je me suis dit : oui, là, il y a un film, dans ce que les films peuvent avoir à la fois de très intime et de très universel[146]. »

Les réalisatrices ne se racontent pas par narcissisme mais par la conviction qu’il faut qu’un regard (féminin) soit posé sur ces récits. La réappropriation de l’intime féminin dans le cadre familial et plus largement sociétal, l'extrémité féminine est nécessaire pour traiter de tels sujets. De l’inceste à la guerre, en passant par la santé mentale, ou encore le passage à l’âge adulte, les cinéastes lèvent le voile, décortiquent, se réapproprient ces sujets sociétaux par le prisme de l’intime féminin.

[146] Achache (Mona), « Little Girl Blue invente une forme hybride entre documentaire et fiction », *CNC*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mai 2026 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/mona-achache-little-girl-blue-invente-une-forme-hybride-entre-documentaire-et-fiction_2066571

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il apparaît clairement que les réalisatrices du corpus - Mona Achache, Chantal Akerman, Christine Angot, Émilie Brisavoine, Asmae El Moudir, Annie Ernaux (avec David Ernaux-Briot), Lina Soualem et Julia Zahar - opèrent une transformation profonde et radicale de l'héritage du film de famille des origines. En prenant la caméra, ces femmes ne se contentent pas de retourner un outil contre celui qui l'a toujours tenu : elles réinventent le geste même de filmer, sa finalité, sa grammaire et ses frontières.

Comme l'a démontré la première partie de ce mémoire, les films de famille des premiers temps tels que les définit Roger Odin étaient structurés autour d'une autorité narrative masculine. Le père, presque invariablement derrière la caméra, imposait un récit familial pyramidal, idéalisé, expurgé de tout conflit, où les femmes - mères, filles, épouses - n'existaient qu'en tant qu'objets filmés. En se plaçant derrière la caméra, les réalisatrices de ce corpus renversent cette logique. Du « nous » patriarcal que consacrait la pratique amateure bourgeoise du XXe siècle, elles font émerger un « je » féminin conscient, désirant, analyste. Ce déplacement n'est pas qu'un changement de sujet : il est une transformation esthétique et politique. Les femmes de leur famille sont recentrées comme sujets à part entière du récit, dans toute leur complexité, leur ambivalence et leur force. Les configurations familiales représentées dans ces films - matrilinéaires, diasporiques, queer, monoparentales, traversées par la violence ou la maladie mentale - rompent avec la représentation d'une famille modèle et parfaite, héritée d'une longue tradition picturale et idéologique. Ce faisant, ces cinéastes rendent visibles des réalités que le film de famille originel avait précisément pour fonction d'occulter. Cette refondation du regard s'accompagne d'une mise à nu de la loi du silence qui régit la cellule familiale patriarcale. Dans chacun des films du corpus, une omerta - autour de l'inceste, du traumatisme de la Shoah, des émeutes politiques étouffées, de la dépression, du suicide - structure le récit et en devient le ressort dramatique central. Les réalisatrices, loin de la reproduire, en font leur matière. Par des dispositifs variés comme la voix *off* rétrospective chez Annie Ernaux, la confrontation frontale chez Christine Angot, les figurines et miniatures chez Asmae El Moudir, ou encore le

corps-porte-parole de Marion Cotillard chez Mona Achache, elles brisent ce silence, lui donnent forme et sens. La caméra devient ainsi un outil de vérité relationnelle : un espace où le dire peut advenir, sous des formes multiples, du cri à la conversation, du murmure au silence lui-même requalifié. Chaque mot, chaque parole devient un acte de justice symbolique. Cette libération de la parole, inscrite dans le contexte du mouvement *#MeToo* qui traverse la plupart des films du corpus, n'est pas un simple témoignage personnel : elle est un acte politique, une intervention dans l'espace public.
Par la suite, la deuxième partie de ce mémoire a mis en lumière le rôle central des archives familiales dans ce processus de réappropriation. Photographies, films Super 8 et VHS, enregistrements, correspondances : ces matériaux, qui relevaient dans les films de famille des origines d'un usage strictement privé et d'une mémoire collective idéalisée, sont ici saisis, détournés, recontextualisés par les réalisatrices. Elles en font des preuves sensibles, des miroirs critiques d'une époque et d'un système de domination. Elles en font également des fictions familiales conscientes, au sens où Annie Ernaux relit les images muettes de son mari par sa voix *off*, ou bien où Mona Achache fait jouer par Marion Cotillard les archives sonores de sa mère disparue. Ce passage de l'archive familiale presque naïve à l'archive requalifiée par le regard féminin constitue une mise en abyme de la problématique centrale de ce mémoire : les réalisatrices ne rejouent pas les films de famille des origines, elles les déconstruisent de l'intérieur, parfois même inconsciemment. Alors, elles transforment une transmission passive - l'omerta, la fiction d'harmonie, l'idéal bourgeois - en transmission critique, où l'on hérite mais où l'on re-trie. L'archive devient alors un dispositif de mémoire active, de réparation intergénérationnelle, pour soi, pour la lignée, pour le récit commun. Chez Lina Soualem, elle inscrit les femmes palestiniennes dans l'Histoire collective. Chez Asmae El Moudir, elle restaure ce que l'État marocain et la grand-mère ont cherché à effacer. Chez Christine Angot, elle confronte les générations à la vérité tue. Chez Julia Zahar, elle devient remède contre l'oubli et la maladie.
Enfin, la troisième et dernière partie de cette étude a exploré la façon dont ces films, en déplaçant la frontière entre documentaire et fiction, construisent une esthétique singulière de l'intime féminin. Ces réalisatrices ne filment pas l'intimité pour l'exhiber, mais pour la réinventer. En dévoilant le dispositif - les figurines et le studio chez El

Moudir, la métamorphose de l'actrice chez Achache, le passage de la caméra entre sœurs chez Zahar, la confrontation frontale chez Angot - elles produisent ce que François Niney nomme des « fictions du vrai » et Gilles Deleuze une « fabulation » : c'est en inventant qu'on dit le plus juste. Cette honnêteté émotionnelle, qui assume l'hybridité entre documentaire et fiction, est au fondement du *female gaze* tel que le théorisent Joey Soloway et Iris Brey. Ce regard féminin ne retourne pas simplement la caméra contre les hommes : il la tourne vers soi, vers les proches, depuis l'expérience vécue et non depuis une place d'autorité. Il fait de l'intime non plus un objet de spectacle, mais un espace de relation. Les corps, les voix, les espaces domestiques, les silences deviennent autant de métaphores d'une intimité reconquise. Pour autant, il est important de rappeler que la notion de *female gaze* telle qu'elle est défini, même dans les théories plus récentes, présente des limites puisqu'elle est principalement théorisée dans un contexte occidental blanc, or le corpus de ce mémoire inclut des réalisatrices dont l'expérience de la féminité est inséparable d'une expérience de la race, de la colonisation ou de la diaspora.

La notion d'extimité, forgée par Serge Tisseron, permet d'articuler ce mouvement dans toute sa portée : les réalisatrices de ce corpus transforment leur intimité habituellement mise sous silence ou captée par le regard patriarcal en un espace public de parole et d'adresse. Ce dévoilement n'est pas narcissisme, c'est une conviction. Comme le dit Mona Achache, la prise de conscience que son histoire individuelle incarne une « névrose collective » l'a libérée. Ces femmes ne se racontent pas par nombrilisme, mais parce qu'elles affirment que le plus intime peut devenir le plus universel - et que cette universalité là est politique. De l'inceste à la guerre palestinienne, en passant par la santé mentale, les violences familiales, l'émancipation des femmes dans la société marocaine ou française, les films du corpus lèvent le voile sur des réalités que le film de famille des origines avait inconsciemment pour mission de taire. L'extimité féminine, consciente et négociée, ouvre alors un espace nouveau dans le cinéma documentaire : un espace où l'intime partagé devient réparation plutôt qu'exhibition, et où la pudeur - toujours présente, toujours au travail dans la mise en scène - est le moteur même de la vérité.

Cependant, si les films du corpus affirment un geste d'émancipation et de

réappropriation, ils portent également en eux une tension éthique irréductible. Filmer un proche en situation de vulnérabilité, c'est aussi exercer sur lui un pouvoir : celui de fixer l'image, de sélectionner ce qui sera montré, de rendre public ce qui relevait de l'intime. Cette tension ne disqualifie pas les œuvres - elle les enrichit et les complexifie - mais elle exige d'être pensée pour elle-même. La notion d'extimité, telle que la développe Serge Tisseron, permet de distinguer le geste de ces cinéastes d'une simple exhibition : elles partagent leur intériorité non pour se montrer, mais pour créer du lien et ouvrir un espace de réparation collective. Néanmoins, la question du consentement demeure centrale et insuffisamment résolue par la seule bonne intention. Car le consentement, dans le cadre d'un lien affectif fort, n'est jamais pleinement libre ; et il peut évoluer dans le temps, bien après que le film existe et circule. C'est Julia Zahar qui thématise le plus lucidement cette ambivalence en s'interrogeant sur le moment où la caméra bascule du soin vers l'accaparement. La caméra peut en effet fonctionner comme une mise à distance de la souffrance de l'autre autant que comme un outil d'accompagnement. C'est précisément cette ambivalence constitutive du geste de filmer qui fait de ces œuvres non pas des réponses définitives, mais des questions ouvertes sur les limites et les responsabilités du regard.

Il est donc possible d'affirmer que le regard de ces réalisatrices transforme les codes hérités des films de famille des origines de manière fondamentale, à trois niveaux. D'abord, structurellement : elles déplacent le centre de gravité du récit, du « nous » patriarcal vers un « je » féminin qui observe, interroge et décide. Ensuite, mémoriel : elles réactivent et requalifient les archives familiales, transformant une transmission passive en mémoire critique, sensible et réparatrice. Enfin, esthétique et politique : en construisant une esthétique de l'intime à partir du dedans - des espaces domestiques, des corps, des voix et des silences - elles produisent un *female gaze* singulier, un regard d'écoute qui succède au regard de contrôle du père-filmeur. Ce geste de création leur permet ainsi de se réapproprier leur place, leur récit et leur intimité en tant que femmes - au sein de la famille, mais aussi, plus largement, au sein de la société. Il serait alors pertinent d'interroger en perspective ce que ces films, en sortant du cercle familial pour atteindre une audience internationale, produisent dans la réception spectatorielle. Car si le spectateur est, selon Serge Tisseron, le tiers

indispensable de l'extimité, celui dont le regard permet la construction du sujet, alors ces documentaires ne parlent pas seulement de familles particulières. Ils fabriquent, dans la salle obscure, une communauté d'écoute et de reconnaissance, et participent à une redéfinition collective de ce que peut et doit montrer le cinéma sur la famille, les femmes, et l'intime au XXIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages

Ouvrages généraux

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle : Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Gallimard, 1982.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.

CHION Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue - cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

ODIN Roger, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

Odin (Roger), « La question de l'amateur », dans Odin (Roger) (dir.), *Le cinéma en amateur*, « Communications », n° 68, Paris, Seuil, 1999, p. 47-89.

Film de famille, mémoire et cinéma du réel

BRUZZI Stella, *New Documentary*, Londres / New York, Routledge, 2006 [2000].

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

HELYE Laurent, *Films de famille : de l'archive privée aux souvenirs partagés*, Paris, Eureka and Cie, 2019.

NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2017 [2001].

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

Odin (Roger), « Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémio-pragmatique », dans Tousignant (Nathalie) (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 41-53.

RICOŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

RENOV Michael, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

Genre, féminisme et représentation

BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2020.

CRENSHAW Kimberlé, *Intersectionnalité*, Paris, Payot, coll. « La Petite Bibliothèque Payot », 2023.

DE LAURETIS Teresa, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

DOANE Mary Ann, *The Desire to Desire : The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

HÉRITIER Françoise, *Masculin / Féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

KAPLAN E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres, Methuen, 1983.

LEAHY Sarah et VIDAL Isabelle, *Screening Voices : Women Filmmakers in French Documentary*, Berne, Peter Lang, 2013.

MINH-HA Trinh T., *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics*, Londres / New York, Routledge, 1991.

MULVEY Laura, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989.

II. Articles

Lacôte-Destribats (Christiane), « Au regard de », *Journal français de psychiatrie*, n° 16, 2002/2.

Lê (Corentin) « *La Mère de tous les mensonges* », *Études*, n° 3, 2024, p. 118.

Margulies (Ivone), « Elemental Akerman : Inside and Outside *No Home Movie* », *Film Quarterly*, vol. 70, n° 1, automne 2016, p. 61-69.

Mulvey (Laura), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

Odin (Roger), « Rhétorique du film de famille », *Revue d'Esthétique*, 1979.

Thomas (François), « Inceste, Réel, et Vérité. *Une famille* de Christine Angot (2024) », *Perspectives Psy*, vol. 64, n° 1, 2026, p. 120.

Zabunyan (Dork), « Documentaire et narration », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille, 2018.

IV. Références électroniques

Achache (Mona), « Little Girl Blue invente une forme hybride entre documentaire et fiction », *CNC*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mai 2026 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/mona-achache-little-girl-blue-invente-une-forme-hybride-entre-documentaire-et-fiction_2066571

Akerman (Chantal), "No Home Movie", *Film-Doc*, consulté en mars 2026 : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/46687_0

Auvinet (Valentine), « Cléo Cohen et Lina Soualem : deux petites-filles en quête de mémoires enfouies et de pays perdus », *Écrire l'histoire*, mis en ligne le 01 septembre 2025, consulté le 03 juin 2026 : http://journals.openedition.org/elh/4832

Basset Feriot (Perrine) « Filmer ma sœur m'a aidée face à sa dépression » [entretien avec Julia Zahar], *CIDJ*, mis en ligne le 28 octobre 2025, consulté en mai 2026 :

https://www.cidj.com/bien-vivre/sa-sante/filmer-ma-soeur-m-a-aidee-face-a-sa-depression-un-temoignage-de-resilience-et-de-sororite

Blanckaert (Chloé), “ÉMILIE BRISAVOINE : « JE CHERCHE À FAIRE UNE ARCHÉOLOGIE DES IMAGES DOMESTIQUES »”, *Trois couleurs*, mis en ligne le 20 février 2025, consulté en mars 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-emilie-brisavoine/

Brisavoine (Émilie), « Rencontre avec Émilie Brisavoine », *Luxy — Cinéma d’Ivry*, mis en ligne le 17 décmbre 2015, consulté en mai 2026 : https://luxy.ivry94.fr/168-13351/fiche/pauline-s-arrache-rencontre-avec-emiliebrisavoine.htm

Buisson (Jean-Christophe) et Pascaud (Fabienne), « *A peine j'ouvre les yeux* & *Pauline s'arrache* » [ciné-débat], *Radio France*, mis en ligne le 27 décembre 2015, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cine-debat/a-peine-j-ouvre-les-yeux-pauline-s-arrache-2917246

Corte (Antoine), « La Mère de tous les mensonges », *Bulles de culture*, mis en ligne le 3 mars 2024, consulté en mai 2026 : https://bullesdeculture.com/interview-asmae-el-moudir-la-mere-de-tous-les-mensonges/

Duhamel (Benjamin), « "Les personnes qui subissent un inceste ressentent de la honte", témoigne Christine Angot », *L'Invité de 8h20, le grand entretien*, *Radio France*, mis en ligne le 14 mars 2024, consulté en mai 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-du-jeudi-14-mars-2024-5357640

« “Je voulais faire revivre l'époque” des années 1970, confie Annie Ernaux à propos de son film "Les Années Super 8" réalisé avec son fils », *France info*, mis en ligne le 14 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.franceinfo.fr/culture/cinema/entretien-je-voulais-faire-revivre-l-epoque-des

-annees-1970-confie-annie-ernaux-a-propos-de-son-film-les-annees-super-8-realise-avec-david-ernaux-briot_5543976.html

« Les films documentaires de famille », *Ramène tes potes au cinoche*, n° 9, émission du Café des images, *Audioblog*, *Arte Radio,* mis en ligne en 2024, consulté en mai 2026 : https://audioblog.arteradio.com/blog/198860/podcast/222694/9-les-films-documentaires-de-famille

Misset (Marie), « Mona Achache pour *Little Girl Blue* : "Dans la joie et dans les larmes, mon film a été un exutoire" », *Jusqu'ici tout va bien*, *Radio France*, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté en mars 2026 : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/jusqu-ici-tout-va-bien/jusqu-ici-tout-va-bien-du-mercredi-15-novembre-2023-3736999

Zoppé (Timé), « “Les Années Super 8” : Erneaux, mère et fils », *Trois Couleurs*, mis en ligne le 16 décembre 2022, consulté en mai 2026 : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/les-annees-super-8-ernaux-mere-et-fil/

Ressources pédagogiques

« Histoire du cinéma documentaire », *UPOPI — Université populaire des images*, *CICLIC*, consulté en mars 2026 : https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire

“Violences et agressions sexuelles des enfants”, *Unicef*, consulté en avril 2026 : https://www.unicef.fr/convention-droits-enfants/protection/violences-et-agressions-sexuelles/

III. Masterclass, conférences et colloques

RENARD (Caroline), « Abbas Kiarostami, de l'argentique au numérique : les évolutions d'un regard », [conférence], Centre Saint-Charles, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École des arts, Paris, 3 février 2026.

SAPIO (Giuseppina) et RODOVALHO (Beatriz) (org.), « Tuer les pères : femmes derrière la caméra dans les films de famille », [colloque], IRCAV - Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (EA 185), Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Maison de la Recherche, Paris, 9 décembre 2019.

SOLOWAY (Joey), « The Female Gaze » [masterclass], *Toronto International Film Festival (TIFF)*, Toronto, 2016.

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

ACHACHE Mona (réalisatrice). ***Little Girl Blue***. Les Films du Poisson, 2023, 95 minutes.
À la mort de sa mère, Mona Achache découvre des milliers de photos, de lettres et d'enregistrements, mais ces secrets enfouis résistent à l'énigme de sa disparition. Alors, par la puissance du cinéma et la grâce de l'incarnation, elle décide de la ressusciter pour rejouer sa vie et la comprendre.

AKERMAN Chantal (réalisatrice). ***No Home Movi*e**. Liaison Cinéma, 2015, 112 minutes.
"Parce que ce film est avant tout un film sur ma mère, ma mère qui n'est plus. Sur cette femme arrivée en Belgique en 1938 fuyant la Pologne, les pogroms et les exactions. Cette femme qu'on ne voit que dans son appartement. Un appartement à Bruxelles. Un film sur le monde qui bouge et que ma mère ne voit pas."

ANGOT Christine (réalisatrice). ***Une famille***. Nour Films, 2024, 82 minutes.
L'écrivaine Christine Angot est invitée pour des raisons professionnelles à Strasbourg, où son père a vécu jusqu'à sa mort en 1999. C'est la ville où elle l'a rencontré pour la première fois à treize ans, et où il a commencé à la violer. Sa femme et ses enfants y vivent toujours. Angot prend une caméra, et frappe aux portes de la famille.

BRISAVOINE Émilie (réalisatrice). ***Pauline s'arrache***. Jour2Fête, 2015, 118 minutes.
Pauline, 15 ans, vit dans une famille d'apparence ordinaire où règnent disputes incessantes et coups de gueule en séries. Entre son père, homo transformiste désormais au chômage et sa mère, ex-reine de la nuit, Pauline, se sent brimée et aspire à la liberté.

EL MOUDIR Asmae (réalisatrice). ***La Mère de tous les mensonges***. Arizona Distribution, 2024, 96 minutes.
Un tissu de mensonges familiaux et une jeune femme à la recherche de la vérité. A travers sa propre voix, Asmae, fille et cinéaste, oscille entre histoire nationale et histoire personnelle pour raconter les émeutes du pain en 1981 et montrer comment cet événement est relié à la société marocaine contemporaine.

ERNAUX Annie (réalisatrice), ERNAUX-BRIOT David (réalisateur), ***Les années super 8***. Les Films Pelléas, 2022, 61 minutes.

Annie Ernaux pose sa voix sur des bribes d'images muettes provenant de films de famille des années 1970. La chronique d'une époque tout autant qu'un puissant récit d'émancipation féminine.

SOUALEM Lina (réalisatrice). ***Bye Bye Tibériade***. JHR Films, 2024, 82 minutes.
Il y a environ trente ans, Hiam a quitté son village palestinien Deir Hanna, en Galilée, où elle a grandit avec son arrière grand-mère Um Ali, sa mère Neemat et ses sept soeurs, pour poursuivre son rêve de devenir actrice, en France, à Paris.

ZAHAR Julia (réalisatrice), ***Soeurs***. Beall Productions, 2025, 54 minutes.
En 2020, la vie de Elena bascule brutalement. Fragilisée, elle tombe dans une profonde dépression. Face à sa tristesse et à ce mal-être invisible et grandissant, Julia fait ce qu'elle a toujours fait : la filmer. Pendant quatre ans, elle documente sa reconstruction, ses moments de luttes, de repli, mais aussi ses victoires. À travers ce geste, elle raconte leur lien et la manière dont l'écoute et la mémoire peuvent devenir un soutien. Ce film est une exploration intime de la santé mentale, mais aussi un récit de résilience porté par l'amour entre sœurs.

Films cités

BEN HANIA (Kaouther) (réal.)*, Les Filles d'Olfa*, Tanit Films, 2023, 107 minutes.

BRISAVOINE (Émilie) (réal.), *Maman déchire*, 2023, 80 minutes.

FLAHERTY (Robert) (réal.), *Nanouk l'Esquimau*, Revillon Frères, 1922, 79 minutes.

KIAROSTAMI (Abbas) (réal.), *Close-Up*, Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1990, 98 minutes.

LUMIÈRE (Auguste et Louis) (réal.), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896, 1 minute.

LUMIÈRE (Auguste et Louis) (réal.), *Le Repas de bébé*, 1895, 1 minute.

SALZBERG (Anna) (réal.)*, Le Jour où j'ai découvert que Jane Fonda était brune*, Les Filles du Hasard, 2023, 84 minutes.

TYR (Alain) (réal.), *Films de famille*, 2016, 80 minutes.