



HAL
open science

Soundless Dance (2019) ou l'aporie du trauma

Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret

► **To cite this version:**

Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret. Soundless Dance (2019) ou l'aporie du trauma. Les Cahiers d'Outre-Mer. Revue de géographie de Bordeaux, 2020, LXXIII (282), pp.527-535. 10.4000/com.12704 . halshs-03265805

HAL Id: halshs-03265805

<https://shs.hal.science/halshs-03265805v1>

Submitted on 13 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Les Cahiers d'Outre-Mer

Revue de géographie de Bordeaux

282 | Juillet-Décembre

Devenirs de(s) villes nouvelles dans les Suds

Soundless Dance (2019) ou l'aporie du trauma

Anthony Goreau-Ponceaud et Paul Veyret



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/com/12704>

DOI : 10.4000/com.12704

ISSN : 1961-8603

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2020

Pagination : 527-535

ISSN : 0373-5834

Référence électronique

Anthony Goreau-Ponceaud et Paul Veyret, « *Soundless Dance* (2019) ou l'aporie du trauma », *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 282 | Juillet-Décembre, mis en ligne le 01 janvier 2020, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/com/12704> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/com.12704>

Tous droits réservés

COM A VU



Soundless Dance (2019) ou l'aporie du trauma

Anthony Goreau-Ponceaud¹
et Paul Veyret²

J'ai eu une expérience continue du déplacement, de la migration, de l'exil de mon enfance jusqu'à l'âge de 27 ans. Année où j'ai eu mon statut de réfugié. Ces expériences ne peuvent qu'imprégner mes films.
(Extrait d'un entretien avec le réalisateur, 5 mai 2012³)

La guerre qui a opposé de juillet 1983 à mai 2009 l'armée sri-lankaise aux militants séparatistes tamouls⁴ des Tigres de libération de l'Eelam Tamoul

1. Université de Bordeaux, UMR 5115 LAM et IFP (Institut Français de Pondichéry).

2. Université Bordeaux Montaigne, EA CLIMAS.

3. L'auteur a eu l'occasion de rencontrer et échanger à plusieurs reprises avec le réalisateur, Pradeepan Raveendran.

4. Notons que dans la société sri lankaise se juxtaposent des communautés qui diffèrent par la langue, la religion et les structures sociales. À grande majorité bouddhiste, la communauté cinghalaise est la population majoritaire dans le pays. La population tamoule, quant à elle est scindée en deux ensembles : les Tamouls « autochtones » et les Tamouls des plantations, qui ont un statut et des intérêts très différents. Les Tamouls « autochtones », présents bien avant la colonisation aux côtés des Cinghalais, ont le sentiment d'être, tout comme ces derniers, des « enfants du sol » et non des immigrés. Les Tamouls des plantations, arrivés au XIX^e siècle, ont été utilisés, sous la domination britannique, comme main-d'œuvre dans les plantations du centre du pays, enclavées dans des régions à forte majorité cinghalaise. Leur part dans la population totale a fortement décliné, soit par retour en Inde, soit par absorption dans la catégorie des Tamouls autochtones. Si le mouvement séparatiste tamoul (les LTTE ont imposé brutalement leur leadership mais ils n'en représentent pas l'ensemble des manifestations et déclinaisons) s'efforça « de réaliser l'unité des populations de langue tamoule, de façon à contrôler un territoire d'un seul tenant [le Tamil Eelam], il n'y parvint pas, en raison des réticences des musulmans et des travailleurs des plantations, du particularisme des Tamouls de la Province orientale, dont les chefs firent défection après 2006 » (Meyer et Madavan, 2015 : 221).

(*Libération Tigers of Tamil eelam* ou LTTE)⁵ apparaît comme un « quasi-personnage » (Ricœur, 1983), un réel protagoniste des créations artistiques développées en diaspora. Ce conflit séparatiste constitue en effet la toile de fond qui imprègne l'ensemble des récits, vécus, trajectoires et parcours migratoires qui dessine les contours parfois labiles et protéiformes d'une véritable « culture de l'exil ». Alors que l'on « compte encore les morts » (Harrison, 2012), cette *expérience exilique* qui conjoint lieu de départ et lieu d'arrivée (Nuselovici, 2013) est souvent source d'inspirations pour des productions culturelles qui restituent par les mots, ou par la mise en scène, le sens d'une déchirure de l'histoire à partir de la souffrance qui a marqué les victimes. En ce sens, cette culture de l'exil se confond souvent avec le deuil (celui de la famille, des amis, des civils, des combattants, des militaires, ou encore du projet même de *Tamil Eelam*).

Sans doute s'agit-il d'un travail mémoriel. Mais l'entreprise se veut aussi cathartique, thérapeutique voire psychanalytique. Elle est également politique. Toutes les voix au sein de la diaspora ne sont pas bonnes à entendre. D'autant plus, lorsque les dépositaires de cette culture de l'exil, en migration, sont en situation de marginalité : à la fois migrants, exilés, minoritaires et en conflit avec les leaders de la production mémorielle de la « cause tamoule », dont les plus emblématiques sont certainement le *Comité de Coordination Tamoul France* (CCTF)⁶, la *Maison du Tamil Eelam* (MTE) ou encore le *Transnational Government of Tamil Eelam* (TGTE). Pendant longtemps, dans la plupart des cercles de la diaspora, prévalait la glorification du chef des LTTE et des martyrs, incitant les militants à souligner leurs liens antérieurs avec les LTTE comme éléments de légitimation et à s'abstenir de les critiquer publiquement, alors même que « les relations entre les anciens combattants et les militants des associations pro-LTTE ne sont ni simples ni cordiales, mais souvent froides, voire un peu conflictuelles » (Mantovan, 2015). Les voix dissidentes étaient donc peu audibles.

5. Les Tigres de libération de l'Eelam tamoul ou LTTE sont un mouvement indépendantiste, fondé en 1976 par Velupillai Prabhakaran, dont le but affiché est de défendre les Tamouls de Sri Lanka. Pour cela, l'organisation demande le droit à l'autodétermination et la création d'un État, le Tamil Eelam. La défaite militaire du 17 mai 2009 a ébranlé le mouvement.

6. Le mouvement LTTE en diaspora a longtemps été structuré autour des comités de coordination tamoule. Même si le CCTF a officiellement disparu, par décision de justice, ses anciens membres orientent toujours une partie importante de la vie sociale de la diaspora, en gérant un certain nombre d'écoles de langues (*tamoulcholaï*) et de danse *bharatanatyam*, d'organisations de jeunesse et de temples principalement. Les associations nationalistes en France tentent de mobiliser au mieux les Tamouls en exil pour construire une mémoire collective. Ils s'engagent principalement dans des activités intra-communautaires visant à préserver la mémoire de la lutte et la cohésion de la communauté. Ils sont par exemple chargés d'organiser des événements commémoratifs tels que la journée des martyrs (*Maaveerar Naal*) célébrée le 27 novembre, des théâtres de guerre ou encore les commémorations du pogrom de juillet noir (Goreau-Ponceaud, 2011). Les membres de ces associations organisent également des manifestations publiques (notamment depuis 2009) dans le but de maintenir un « nationalisme à longue distance ».

Les pratiques artistiques au sein de la diaspora tamoule sont donc travaillées par des dynamiques de mobilité et manifestent des tensions propres à l'exil, à la migration, à la circulation et à cette emprise, tout en permettant de faire émerger de nouvelles modalités de mobilisation collective. Ainsi, au sein de ce formalisme culturel essentialisé par les associations séparatistes, se font jour de multiples détournements qui font justice d'enjeux personnels d'émancipation et de sortie des ordres collectifs. Les registres de la nostalgie institutionnelle se croisent alors avec ceux des nostalgies vécues et des projets qui sont développés par les individus à propos de leur parcours, des temps et des âges de leur vie.

Soundless Dance (2019) est le premier long métrage de Pradeepan Raveendran, mais il ne constitue pas son premier essai cinématographique. Toute son œuvre témoigne de son parcours migratoire, de ses questionnements sur l'exil, le trauma et la mémoire. La scène d'ouverture – une manifestation des associations nationalistes dans les rues de Paris (les manifestants agitent bruyamment le drapeau des LTTE, miment également l'enferment et les souffrances des civils, alors que d'autres, par leurs déguisements rappellent les protagonistes importants de la guerre qu'il s'agit pour eux de condamner : Mahinda Rajapaksa, l'armée et le clergé bouddhiste) est là pour nous rappeler l'importance de la guerre et celle de la mobilisation politique de la diaspora.

Pradeepan est né en 1981 à Jaffna et il y a vécu jusqu'à l'âge de ses 15 ans. La guerre civile qui s'instaure durablement à Sri Lanka lui fait connaître les premières expériences de l'exil pour s'installer momentanément à Negombo (à proximité de Colombo) d'où est originaire sa mère. Il y fera ses études avant de prendre la décision de quitter physiquement le Sri Lanka mais pas « psychologiquement » (« physically but not morally », entretien du 5 mai 2012). Bien entendu comme pour la plupart des Sri Lankais vivant en France, ce n'est pas par choix mais par défaut qu'il s'y est installé. Il voulait rejoindre en priorité les pays anglophones (Canada et Angleterre en particulier). C'est après une première et courte étape en Malaisie qu'il arrive en France en 2004 à l'âge de 23 ans où il vivra sans papiers jusqu'à l'âge de 27 ans, date à laquelle sa demande d'asile politique est acceptée. Les deux ruptures de son parcours – le conflit et sa vie en tant que réfugié en France – l'ont poussé à réaliser deux courts métrages ancrés dans le genre du drame psychologique qui retracent métaphoriquement l'ensemble des difficultés et déchirures de son histoire individuelle.

Après avoir travaillé de manière légale pendant une année dans un hôtel, Pradeepan fait son premier film en 2008 : *A mango tree in the front yard*. Il s'agit d'un film qui raconte la guerre civile dans le quotidien d'un groupe d'enfants, mais sans jamais la nommer ni la donner à voir. Alors qu'il ne

pouvait pas tourner son film à Sri Lanka (du fait de son statut de réfugié politique), il est parti en Inde⁷. Le tournage a duré trois semaines. Au retour, il a candidaté au festival du film de Berlin et a été sélectionné, nommé pour l'Ours d'Or. Si à cause de sa précarité financière Pradeepan n'a pas pu traverser les frontières, s'enlisant un peu plus chaque jour en France, son film a été projeté dans plusieurs festivals aux États-Unis, et d'autres en Italie et en Espagne. Son second court-métrage, *Shadows of Silence*, s'inspire de ses quatre années de vie sans papiers, pendant lesquelles ses trajectoires résidentielles mais également professionnelles vont se confondre avec celles de l'ensemble de ses coreligionnaires. D'une certaine manière, son parcours migratoire va progressivement engendrer des transformations des contenus artistiques et culturels. Tourné en 10 jours à Noisy-le-Sec en février 2010, son film nous plonge dans les tourments d'un exilé Sri Lankais en France, et nous donne à sentir, par une narration très suggestive de sa vie intérieure, l'aliénation et la douleur qui l'habitent. En étant lui-même détaché des associations séparatistes tamoules, Pradeepan arrive dans ce film à montrer toute la détresse intérieure de l'exilé : une vie familiale et sexuelle problématiques, des relations sociales douloureuses du fait de la non-maîtrise de la langue française, une impossibilité de dialogue d'un père avec ses enfants, une détresse économique et sociale engendrant des déviances ; une sorte d'endiguement à la marge, la fin de la mobilité. En somme, cette création exprime les difficultés de racinement des Tamouls sri lankais vivant en France. *Soundless dance* s'inscrit dans cette filiation.

Soundless Dance est le récit d'une aporie, celle de l'impossibilité de dire le trauma, fruit de plusieurs tensions irréductibles entre différents pôles : Sri Lanka et Paris, soit les deux pôles de départ et d'arrivée de la diaspora que Siva ne peut réconcilier dans son expérience intime, le passé et le présent, soit les images d'événements particulièrement violents enfouis dans sa mémoire et un présent parasité par les images de combat très concrètes (vidéos, ou conversations téléphoniques avec la famille restée au pays). La tragédie identitaire correspond à la définition du trauma telle que l'a donnée Cathy Caruth dans *Trauma : Explorations in Memory* : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event » (Caruth 1995 : 4). Mais dans *Soundless Dance*, tout se déroule sur le mode du dédoublement : violence passée et présente se répondent en miroir. Parallèlement, comme pour mieux illustrer la binarité de cette tenaille traumatique, la représentation de l'espace présent, Paris et sa banlieue que parcourt Siva, renvoie par métonymie à l'espace perçu et remémoré de Sri Lanka. Au fur et à mesure que Siva découvre la chronologie tragique d'une fin de conflit qui réduit comme peau de chagrin

7. *Soundless dance* est également en partie tourné en Inde, au Tamil Nadu.

la « no fire zone »⁸ où est réfugiée sa famille, l'espace français, supposé être celui du refuge, de la liberté, se contracte également, provoquant un sentiment de désorientation et de claustrophobie. Le temps – celui de la mémoire et de l'inscription dans un devenir personnel – et l'espace – celui du point de départ identitaire comme celui du point d'arrivée de la terre d'accueil – sont en fait les deux dimensions qui mettent en tension le trauma identitaire de Siva. Le jeune Tamoul est pris dans un *double-bind* exilique, entre un « là-bas » de la mémoire fracturée et un présent fissuré par la violence, et un « ici » où il ne parvient pas à s'inscrire en tant qu'individu en devenir. Entre le trop-plein d'images sri lankaises saturées de violence, et l'impossible énonciation d'un enracinement en France, Siva est ainsi déchiré, clivé, entre ces deux pôles, sans possibilité de conciliation. Il incarne en quelque sorte toute la souffrance d'un « peuple sans géographie ».

La narration retrace le récit presque attendu de Siva qui, en tant qu'exilé d'un conflit qui se déroule sur les marges du monde postcolonial (du point de vue occidental et français), doit accomplir un parcours du combattant afin d'obtenir la reconnaissance de son statut de réfugié, première étape vers la régularisation de sa situation. On le voit face à un fonctionnaire de l'Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (OFPRA) et, grâce à un interprète tamoul, tenter de comprendre les rouages de l'administration française. On le suit également dans les rues parisiennes, on croit reconnaître le quartier de la Chapelle ou de la gare du Nord, porte d'entrée traditionnelle de la diaspora tamoule sur le territoire national. On le suit également dans les couloirs du métro (à la station Nation, indice ironique sur son impossible parcours identitaire : il fuit l'utopie nationale du Tamil Eelam pour rejoindre l'utopie républicaine de la nation française généreuse et humaniste) ou encore dans le RER. Son travail, sans doute informel, comme plongeur dans un restaurant, conforte également les clichés du réfugié tamoul : confronté au labyrinthe de l'administration française, il compte sur la solidarité du réseau diasporique tamoul (où la limite entre solidarité et exploitation est parfois ténue) qui peut le soutenir dans ses démarches et l'aider dans son devenir. Les trajets en banlieue s'inscrivent également dans un parcours topographique reconnaissable : les populations immigrées sont ainsi traditionnellement en France assignées hors

8. La guerre en mai 2009 s'est terminée sur une étroite bande de terre, à Mullivaikkal (dans le district de Mullaitivu), au centre de la « no fire zone ». C'est dans cette zone que l'on estime que jusqu'à 40 000 civils tamouls, pris au piège, ont été tués par les actions des forces gouvernementales. Pendant la bataille, les forces gouvernementales ont lourdement bombardé la zone, y compris les hôpitaux, les centres des Nations unies et les navires de la Croix-Rouge, tandis que les LTTE tenaient en otage une grande partie de la population civile pour se couvrir, et tiraient sur les civils tamouls qui s'échappaient. Les massacres de Mullivaikkal ont donné lieu à l'édification de divers mémoriaux, au sein de l'université de Jaffna (édifié en 2019 pour commémorer les dix ans, mais démantelé au début janvier 2021) et près de Thanjavur en Inde du Sud (État du Tamil Nadu).

des centres-villes, vague après vague. La banalité des tours d'habitation que Siva aperçoit depuis le modeste appartement qu'il partage avec deux autres Tamouls ferait en quelque sorte partie d'un récit attendu. Un autre indice de cette inscription dans une narration pré-écrite est la demande que formule l'interprète auprès de Siva, devant le fonctionnaire français : celui-ci ne traduit pas les propos du jeune homme, mais raconte un récit déjà existant, celui d'un ex-Tigre torturé par les forces de sécurité sri lankaises, et dont la persécution politique justifierait l'obtention du statut de réfugié, véritable sésame pour une installation dans la patrie des droits de l'Homme. Il doit d'ailleurs verser 400 € à l'interprète afin d'accréditer cette fable et de fournir les « preuves » fictives d'un tel récit héroïque. Comme le rappelle Giacomo Mantovan, « en France l'aveu constitue la méthode pour produire la vérité que l'OFPRA veut entendre pour accorder le statut » (Mantovan, 2011).

Mais c'est là que le récit déraile, quitte la voie tracée par l'interprète et attendue par les institutions de l'État français. On découvre rapidement, en quelques courtes scènes, que le départ de Siva est en fait moins politique qu'économique. Ses parents, lourdement endettés à cause du conflit, ont payé un passeur afin d'envoyer leur aîné en Europe pour qu'ils puissent rembourser leurs créances. C'est donc un lien filial et financier qui unit Siva au point de départ identitaire, à sa famille, et non le lien idéalisé et romantique d'un combattant en exil. Siva est donc plus la victime collatérale du conflit entre Tigres et armée sri lankaise, que l'acteur impliqué de son propre destin. Le récit est alors parasité par des flash-backs mémoriels qui apparaissent, dans un premier temps, énigmatiques, et par des vidéos du pays que Siva consulte en ligne sur des sites d'ONG. Les deux régimes d'images, mémorielles et tirées de la réalité, participent à l'enlèvement du récit dans la répétition de la violence. Ces deux modes d'images se télescopent jusqu'à brouiller le récit présent, celui de l'inscription de Siva dans un « devenir-réfugié » et effacent peu à peu les repères temporels.

Les images que voient Siva sont donc de deux ordres : il y a celles, de plus en plus fragmentées, d'un moment tragique, et celles, captées sur le hors-cadre extradiégétique et donc captées dans la « réalité » hors de la fiction. Elles ont deux statuts opposés mais complémentaires, les images des souvenirs participent à la construction du trauma, de l'évident psychique de Siva, alors que les images vidéo de morts et de blessés, fonctionnent comme des rappels à la réalité et à l'évidence de la violence du réel⁹. Les images souvenirs

9. Ces images sont d'ailleurs extraites du documentaire *No Fire Zone : The Killing Fields of Sri Lanka* réalisé par Callum Macrae en 2013 et mis à jour et enrichi en 2015 avec de nouveaux éléments. L'histoire est racontée par les personnes qui ont vécu la guerre. Le documentaire mobilise énormément d'images et vidéos (enregistrées par les victimes et les auteurs eux-mêmes des crimes sur des téléphones portables et de petites caméras pendant les 138 derniers jours) dramatiques et dérangeantes qui constituent autant de

sont celles d'une explosion dans l'arrière-cour de sa maison pendant qu'il jouait avec son ami Raghavan (celui-ci rejoint plus tard les LTTE) auxquelles se mêlent les images de la destruction d'un aquarium : l'image de la mort, de l'eau et des poissons créent peu à peu un étrange nœud où la mémoire semble glisser vers l'onirisme. Dans ces souvenirs, tout se fragmente, le noyau de l'identité semble imploser. Les images vidéo, ainsi que l'image des cartes géographiques retraçant l'avancée des troupes sri lankaises dans la *no-fire zone* du nord-est soulignent également la montée de l'angoisse de Siva : dans cette poche géographique, supposée épargnée des combats, se trouve en effet sa famille. Le point de bascule pour le jeune homme semble se dérouler lorsque celui-ci croit reconnaître dans une vidéo basse résolution le corps de sa propre sœur. Récit intime – celui de ce trauma de l'enfance, de ce moment de déflagration – et récit public, celui de la guerre, se télescopent. Il semble qu'à partir de ce point de rencontre, Siva bascule dans une forme d'aliénation et quitte la linéarité du récit.

Ce déchirement temporel se traduit par un éclatement spatial. À la déchirure du récit par le trauma – ce retour du refoulé sans cesse réactivé par le télescopage avec les images du présent – correspond un éclatement de l'espace qui devient le lieu de la désorientation psychique et identitaire de Siva. Alors que les lieux parisiens se succèdent sans que l'on puisse vraiment faire de lien entre eux, ils deviennent de plus en plus oppressants, comme pour mieux souligner le sentiment de claustrophobie de Siva. Du restaurant où travaille Siva, on ne voit que les cuisines, lieu exigu, en sous-sol, où le jeune homme paraît sans cesse sur le point d'être victime d'un accident du travail. Rien ne rattache ce lieu à un ailleurs : tenu par un autre tamoul, il ne semble pas proposer de cuisine identitaire sud asiatique, c'est un lieu anonyme, un « non-lieu » (Augé, 1992). De plus, dépourvue de fenêtres ou de porte, la cuisine semble ne pas avoir d'ancrage spatial : on ne voit jamais Siva y rentrer ou en sortir. C'est bien dans ce huis clos anonyme que se déroule la désintégration identitaire de Siva. Geste étrange, on le voit se mettre complètement nu devant son casier avant de revêtir sa tenue de travail, comme si ce dépouillement signait la perte de son identité. Il semble également ne pas s'inscrire dans un cadre politique tamoul : on le voit passer à côté de manifestations parisiennes de Tigres, en marge du mouvement politique et de son devenir.

De même l'appartement anonyme ne semble pas relié à un autre lieu. Siva ne vit donc nulle part l'entre-soi de la diaspora ; au contraire, ses deux colocataires finissent par se disputer pour des motifs politiques (à propos

preuves directes de crimes de guerre, d'exécutions sommaires, de tortures et de violences sexuelles. Fruit d'une enquête de trois ans, ce documentaire a joué un rôle clé pour convaincre le Conseil des droits de l'homme des Nations unies, en mars 2014, de lancer une grande enquête internationale sur les crimes de guerre dans les dernières phases de la guerre.

des Tamouls de l'Est et de la défection de Karuna). Nulle solidarité dans la diaspora tamoule, nulle unanimité autour du projet politique : l'utopie politique se mue en dystopie identitaire. Au fur et à mesure que le temps et l'espace se fissurent et se fracturent, des failles oniriques semblent s'ouvrir. Siva voit ainsi de la fenêtre de sa cuisine ce qui paraît être un campement de Roms : une bâche, un pneu, un feu, autour duquel se réfugient une femme et son enfant. Lorsque Siva se rend sur place, le camp semble avoir été vandalisé. Et c'est alors que se produit un nouveau moment de bascule et de déraillement de l'espace et du temps : Siva poursuit son chemin et semble se retrouver au Sri Lanka, dans cette végétation sèche piquetée de *Borassus flabellifer* du nord-est, puis dans un camp de réfugiés. Là, il trouve le cadavre de sa sœur auquel il apporte les rites funéraires traditionnels. Puis il traverse un fleuve, son cadavre sur les épaules. Rien n'indique qu'il s'agit explicitement d'un moment onirique : il y a là rupture de l'espace et du temps, brouillage des frontières. Les images traumatiques ont donc fini par totalement métastaser la réalité, l'ordre symbolique, identitaire, et imaginaire de Siva s'effondre sous les coups de cette « rencontre non-manquée » avec le réel (Lacan, 2006 : 274).

Soundless Dance dessine le récit impossible d'un déchirement narratif et spatial qui conduit au clivage du sujet, Siva, incapable de concilier sa présence en France, avec non seulement son passé sri-lankais mais également avec le présent tragique qui se déroule en simultané. De plus en plus mutique, Siva semble coupé du monde et comme coupé de sa communauté. Le récit initial, celui du réfugié, se trouve face à l'impasse du réel. *Soundless Dance* illustre le double-bind d'une identité diasporique clivée, entre impossible inscription dans le présent et violence du déracinement. Ici et là-bas, présent et passé, se télescopent plutôt que s'emboîtent. Le traumatisme décrit un circuit du sens, circuit parasité et interrompu. Le circuit s'effrite, se coupe, devient discontinu : les irruptions d'images oniriques sont autant de marques d'un espace autre que celui du circuit imaginaire et symbolique. C'est le réel et son inéluctable violence qui s'immiscent et détruisent la circulation du sens. La dernière séquence est tout à fait emblématique de cet effondrement du sujet qui ne peut plus soutenir ces contradictions : Siva est victime d'une crise d'angoisse (déjà pressentie lors de ces cris muets face à la fenêtre) et est emmené dans la nuit par le SAMU. Les dernières images sont celles, dans le flou d'un effet bokeh, du gyrophare bleu du véhicule d'intervention : leur clignotement qui troue l'obscurité rappelle le clignotement du réel, entre trauma et impossible inscription, et souligne l'aporie du sujet.

Bibliographie

Augé M., 1992 - *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 160 p.

Caruth C., 1995 - *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, 288 p.

Goreau-Ponceaud A., 2011 - « L'immigration sri lankaise en France », *Hommes & migrations* [En ligne], n° 1291, URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/671> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.671>

Harrison F., 2012 - *Still counting the dead: Survivors of Sri Lanka's hidden war*, Portobello books limited, 272 p.

Lacan J., 2006 - *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 430 p.

Lussault M., 2007 - *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 400 p.

Meyer E., Madavan D., 2015 - « Sri Lanka : les séquelles de la guerre », *Hérodote*, vol. 3, n° 158, p. 219-237.

Mantovan G., 2015 - « "Ils étaient les rois..." : L'adieu aux armes d'anciens combattants des Tigres tamouls exilés en France », *Migrations Société*, vol. 5, n° 161, p. 89-104. DOI : 10.3917/migra.161.0089 URL : <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2015-5-page-89.htm>

Mantovan G., 2011 - « Les récits de vie des demandeurs d'asile tamouls », *Hommes & migrations* [En ligne], n° 1291, URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/672> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.672>

Nuselovici (Nouss) A., 2013 - « L'exil comme expérience », *FMSH-WP*, n° 43.

Ricœur P., 1983 - *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, 320p.