

De *L'Émigrant* à *Madame B.*

par Annick Peigné-Giuly

C'EST UN PETIT BONHOMME en chapeau melon, aux pantalons trop grands, à la canne vagabonde qui figure pour la première fois, en 1917, l'émigrant à l'écran. « Charlot » naît là, sur l'un de ces bateaux qui déposeront des milliers d'Européens sur le sol états-unien. Son personnage n'est plus seulement une abstraction comique, il s'inscrit dans l'histoire de son temps (la migration massive vers les Etats-Unis entre 1880 et 1910), il prend une dimension documentaire. En 25 minutes, Charlie Chaplin esquisse toutes les problématiques qui se nichent dans ces mouvements migratoires : la nostalgie de la terre perdue, la misère, le rêve, la brutalité de la terre d'accueil... Ironie de l'Histoire, c'est ce film qui sera cité à charge contre lui (pour anti-américanisme) lors de la commission Mc Carthy dans les années cinquante et le forcera lui-même à l'exil en Suisse.

Avec *L'Émigrant* Charlie Chaplin ouvre donc magistralement un cinéma des migrations. Un cinéma qui, côté fiction, crée des personnages, figures héroïques d'épopées tragiques, mais portés par le rêve d'une vie meilleure. Hollywood regorge de ces migrants qui ont rêvé l'Amérique et le film d'Elia Kazan, *America, America* (1963), en est peut-être l'image la plus forte. Plus encore que Charlie Chaplin, c'est une grande part de l'histoire personnelle de Kazan qui est reprise ici, incarnée par Stavros. La migration est narrée comme un conte cruel, une errance initiatique semée de malheurs et de compromissions, qui amèneront le jeune homme de Turquie en Amérique.

Le migrant, c'est lui ?

Ces deux visages de migrants « américains », chargés de l'histoire de chacun des cinéastes seront en creux dans un documentaire de 1979, écrit par Georges Perec et réalisé par Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*. Eux-mêmes auraient pu être de ces « Américains », leurs ancêtres venant de Pologne. Le film est en deux parties, la première filmant « l'île aux larmes », la voix de Perec questionnant les lieux de l'exil, « le non-lieu, le nulle part ». Un essai personnel entre le mirage du passé et le mirage du présent qui ouvre à une seconde partie dans laquelle les cinéastes ont voulu donner la parole aux survivants de cette migration du début du siècle. Le lien entre « nous » (les cinéastes) et « eux » (les migrants) ayant été tissé (cette histoire aurait pu être la leur), Perec et Bober peuvent entendre ce qu'ils ont vécu. C'est alors les multiples visages et voix de la migration que nous découvrons.

C'est cette même démarche qu'adopte Chantal Akerman en filmant en 2002 sur la frontière entre le Mexique et l'Arizona. *De l'autre côté* est construit lui aussi sur une alternance : d'un côté la parole des *latinos* candidats migrants (en interviews frontales), de l'autre les lieux, ces paysages de westerns dénaturés par les murs édifiés par les autorités états-uniennes. Dans cette partie contemplative du film, il y a Chantal Akerman. « Dans *De l'autre côté*, dit-elle alors dans un interview à *Libération*, il y a un mur, des halogènes. Ma mère, quand je lui demandais à quoi cela lui faisait penser, m'a dit : « tu sais très bien... » » Alors, « l'autre côté », c'est le Mexique ou les États-Unis ? Et « l'autre », c'est qui ?

Cette part intime du cinéaste qui se sent lui-même migrant, étranger, délesté d'un paradis perdu comme d'un paradis imaginé, plongé dans un non-lieu, le place à la hauteur de l'autre, l'autorise à le questionner comme on se questionne soi-même. « Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente



Récits d'Ellis Island. DR

et la sympathie, écrit Julia Kristeva. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le délester de nous-mêmes. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés. »

Sans doute faut-il en passer par une histoire personnelle, une conscience de cette histoire aussi, pour réaliser ces films qui ne feront pas seulement œuvre de compassion vis à vis de l'autre mais qui nous feront nous reconnaître dans l'autre. Hors ces films de Chaplin, Kazan, Perec, Bober, Akerman et d'autres (dont les bien nommés *Ici là-bas* et *L'Autre Côté de la mer* de Dominique Cabrera par exemple), qu'en est-il du regard aujourd'hui porté sur cette nouvelle vague de migrations que nous connaissons depuis quelques années ? Certains continuent à ne pas se situer – ou ne pas vouloir se situer – ni « d'un côté » ni « de l'autre côté ». Dans un même souci de retisser des liens brisés, Jacques Kébadian avait, en 1996, accompagné des familles maliennes « sans papiers » depuis leur éjection de l'Eglise Saint Ambroise où elles s'étaient réfugiées jusqu'à leur retour au Mali. D'une

EXILS

brousse à l'autre : six mois d'un trajet retour de « migrants » dont les enfants étaient nés en France.

Dernier en date parmi ces films qui intègrent la complexité du lien entre le cinéaste et cet « autre » qui n'en est pas un... *Fuocoammare* (2016) de Gianfranco Rosi. Le fait qu'il soit lui-même né en Erythrée, passé par Rome, Istanbul puis New York en fait, si ce n'est un migrant, tout du moins un nomade averti. C'est peut-être cette place qui lui permet de résoudre – à sa manière – la question qui se pose pour les cinéastes aujourd'hui : comment déplacer le regard du spectateur imprégné d'un flot d'images alarmistes sur les migrants, ces autres « inquiétants ». L'île de Lampedusa est actuellement l'un des lieux les plus médiatisés de la planète, les médias du monde entier y envoient leurs caméras à chaque déversement de cadavres ou débarquement catastrophe de pauvres gens venus de la mer dans des embarcations précaires. Des pauvres gens qui pourtant font peur via des images instrumentalisées à de sombres fins politiques.

Une année passée sur les lieux a conduit Rosi à faire un film qui, sans tourner le dos à la mer, regarde aussi côté terre. Il y voit une terre de pêcheurs qui a connu l'émigration, qui connaît la mer et ses dangers (« fuocoammare », le feu à la mer). Samuele, le gamin à l'œil paresseux, l'enfant de Lampedusa voit-il pour autant ces corps migrants brûlés à fond de cale, ces femmes hagardes qui tentent de protéger leurs enfants ? Les deux parties du film semblent étanches l'une à l'autre, symbole de la fracture entre deux mondes, mais Rosi les réunit dans le même film comme ces deux mondes cohabitent sur la même île.

D'un côté

La plupart des films documentaires semblent aujourd'hui conçus « d'un côté », par des cinéastes soucieux de briser le mur de verre (ou de béton) qui les sépare de ces communautés de migrants venus de l'autre côté de la mer

ou de l'océan. Il s'agit pour cela, au mieux, de montrer la situation dans sa complexité, son humanité et son inhumanité, de la décrypter, de l'analyser, de la dénoncer, de se l'approprier pour une réflexion sur la société que nous formons aujourd'hui... Chacun aborde les choses différemment avec sa problématique tapie au creux du film. En première ligne, ces films qui, à la manière d'un Frederick Wiseman, s'attaquent aux institutions d'accueil – si l'on peut les appeler ainsi – ou centres d'expulsion.

Les films de Fernand Melgar, *L'Abri*, *La Forteresse* (Léopard d'or au Festival International du Film de Locarno 2008, cinéastes du présent), *Vol spécial* (compétition internationale à Locarno en 2011) sont de cette trempe. Mais, est-ce un hasard, Fernand Melgar est né en 1961 dans une famille de syndicalistes espagnols exilés à Tanger au Maroc puis émigrants en Suisse comme saisonniers. Il a réalisé une dizaine de documentaires sur les questions d'immigration et d'identité. *La Forteresse* est une plongée dans l'un des cinq « centres d'enregistrement et de procédure » helvétiques. C'est dans ces lieux de transit que Melgar filme détenus et fonctionnaires. Un tête à tête quotidien, entre dortoirs et barreaux. A hauteur d'homme, sans commentaire. Au spectateur de juger. Une distance voulue du cinéaste qui créera une violente controverse à Locarno (le producteur Paolo Branco traitant son film *Vol spécial* de « fasciste »).

D'autres films tentent de reprendre la vision d'une horde fantomatique, comme pour mieux exorciser la peur fantasmagorique. C'est le cas de films comme *No comment* de Nathalie Loubeyre et Joël Labat (2008). Sans commentaire ni interview, le film décrit la « jungle » de Calais : des migrants livrés à la rigueur des éléments, privés de tout, harcelés par la police, errant dans la ville, survivant grâce aux associations locales. *Des spectres hantent l'Europe* (2016) de Maria Kourkouta et Niki Giannari filme la vie quotidienne des migrants (Syriens, Kurdes, Pakistanais, Afghans et autres) bloqués dans le camp d'Idomeni, à

EXILS

la frontière entre la Grèce et la Macédoine. En longs plans séquences, des files d'hommes de femmes et d'enfants qui attendent, qui passent, qui saluent la caméra, c'est le mouvement migratoire lui-même qui envahit le cadre. Un moment d'Histoire défile devant nos yeux que la cinéaste nous livre en ces mots de l'écrivaine Niki Gianari : « Cette procession sacrée nous regarde et nous traverse ».

Même besoin de transcender la situation faite aux migrants, de tenter d'en saisir le sens historique mais surtout ce qu'elle dit de l'état de notre société européenne dans le film de Marie Brumagne et Bram van Cauwenberghe, *Remember your name, Babylone* (2016). Au sud de l'Espagne, entre les serres des plantations sous plastique, vivent hommes et femmes, réduits à vivre comme ces plantes qui poussent sans terre, sans air et sans soleil. Telle est Babylone aujourd'hui, où ils doivent se fabriquer vaille que vaille, une vie avec les bribes de ce qui reste de leur identité. Autre image forte, la vidéo de l'artiste Laura Waddington qui, en 2002, passe plusieurs mois dans les champs autour du camp de la Croix Rouge à Sangatte avec des réfugiés afghans et irakiens qui essaient de traverser le tunnel sous la Manche pour rejoindre l'Angleterre. Filmé entièrement de nuit avec une petite caméra vidéo, *Border* capte les silhouettes spectrales de ces hommes éclairés par les lumières de l'autoroute. Livrant là sa propre expérience esthétique et sa propre peur devant la tragédie qui se joue sous nos yeux.

C'est par la fenêtre de son amant que Vincent Dieutre filme la situation des réfugiés afghans sur les bords du canal Saint-Martin (*Jaurès*). C'est l'hiver 2009-2010 à Jaurès et Vincent Dieutre y voit leur clandestinité à l'aune de sa propre clandestinité sentimentale. Dans ce même hiver, au même métro Jaurès, Bijan Anquetil, lui, est descendu de son appartement. « J'ai eu envie de faire ce film avec eux. Et le temps d'une nuit asseoir le spectateur autour du feu. » Et il y découvre là, Sobhan et Hamid,

deux garçons afghans pleins de vie, armés d'une volonté farouche « d'y arriver ». *La Nuit remue* est une métaphore : « promesse balancée ici modestement, par l'espoir simple d'un matin possible » (Nicolas Feodoroff). Une nuit à l'ombre amicale de Joseph Conrad : « Nul homme ne se confiera à son maître ; mais à un ami, à un vagabond, à l'homme qui ne vient ni pour enseigner ni pour régenter, à celui qui ne demande rien et accepte tout, les mots affluent autour des feux de camp, dans la solitude partagée de la mer, dans les villages au bord des rivières, dans les haltes de repos entourées de forêts ; les mots affluent sans se préoccuper de race ou de couleur de peau. Un cœur parle, un autre cœur écoute ; et la terre, la mer, le ciel, le vent qui passe et la feuille qui bouge, entendent aussi le récit futile des fardeaux de la vie. ». Finalement, c'est peut-être ça que le film essaie de raconter, explique Bijan Anquetil.

De l'autre côté

Hors ces liens parfois intimes des cinéastes avec l'histoire des migrations, il y a des liens plus directs encore. Des cinéastes qui filment dans leur propre pays (de l'autre côté de la mer ou de l'océan). Etant eux-mêmes souvent déjà exilés. Y sent-on une approche, une vibration différente pour autant ? Le camp qui s'érige en quelques jours, au printemps 2011, à la frontière tuniso-lybienne de Ras Jdir n'est pas moins un objet de sidération pour les cinéastes tunisiens Youssef Chebbi, Ismaël et Ala Eddine Slim que ne le furent Sangatte ou Jaurès pour les cinéastes cités ci-dessus. Leur film, *Babylon*, grand prix du FID Marseille en 2012, est un troublant moment de réflexion sur ce qui se joue là de l'avenir de l'humanité, dans ce grand chantier à la fois terriblement archaïque et terriblement moderne.

La plupart des films tournés « de l'autre côté » semblent pourtant moins chercher la métaphore socio-politique que le récit initiatique – incarné par un ou des héros – de la

EXILS

quête du Graal ou d'une terre promise. La montée sur la scène cannoise en 2013 de Amir, héros du film de Kaveh Bakhtiari, *L'Escale*, témoigne de ce désir d'incarnation héroïque que nous avons perçu dans les fictions de la première partie du xx^e siècle : Kaveh Bakhtiari, jeune réalisateur suisse-iranien, filmait là l'un de ses cousins. Il expliquait d'ailleurs que, vivant avec eux – les clandestins –, il était devenu lui-même un cinéaste clandestin. On peut le vérifier dans le film...

Poussant cette logique à son terme, les réalisateurs Estephan Wagner et Moritz Siebert ont donné leur caméra DV à Abou Bakar Sidibé, un migrant malien posté avec des milliers d'autres dans un camp marocain surplombant Melilla, une enclave espagnole entre l'Afrique et l'Europe. C'est donc lui, Abou Bakar qui filme de l'intérieur leur vie quotidienne et leurs tentatives pour franchir les trois gigantesques murs qui les séparent de l'Europe. Avec *Les Sauteurs* (2016), filmeurs et filmés mêlés, nous ne sommes plus à Jaurès à écouter les récits des périlleux passages de frontières, nous remontons la chaîne des traversées jusqu'à ce moment hallucinant où nous sommes avec eux au pied du mur.

Mati Diop connaît Serigne quand elle le filme avec ses amis sur une plage de Dakar (*Atlantiques*, 2009). Entre deux sauts dans l'océan, quelques bières aidant, ce jeune héros d'une odyssée clandestine, se muera en spectre, fantôme perdu lors des voyages mais aussi ombre des espoirs perdus (le fantasme de l'ailleurs) de tout un chacun. Les dernières images du film, sur fond des lumières d'un phare, se réfèrent au radeau de la Méduse, signant une vision mythologique de ces traversées tragiques. Quatre années plus tard, dans *Mille soleils*, la jeune cinéaste d'origine sénégalaise part d'un film culte, *Touki Bouki*, réalisé par son oncle dans les années soixante-dix pour poser la question autrement. Partir ? Ne pas partir ? Mêlant réalité et fiction, acteurs et personnages, elle met en scène cette interrogation qui fut celle des héros en

1973 dans une scène étonnante où les deux anciens amants de *Touki Bouki* se parlent au téléphone, quarante ans après. Elle est partie, lui est resté.

Il y a cette envie de cinéma, de fiction dans les films tournés « de l'autre côté ». Même dans les documentaires. Echapper à la catégorie « cas social » pour exprimer ce qu'il y a d'épique dans ces mouvements migratoires, ce qu'il y a d'élan vital dans le désir de partir chez les réfugiés des guerres comme chez les jeunes en mal d'avenir. Le cinéaste Tariq Teguia entame son cinéma par des courts métrages, *Ferraille d'attente* (1998) *La Clôture* (2002) posant là le décor et les acteurs de ses futurs longs métrages. Des fictions : *Rome plutôt que vous* (2006), *Inland* (2008), *Révolution Zendj* (2013). « *Inland*, explique Tariq Teguia, reconnectait l'Algérie à son continent, l'Afrique, en renversant la courbe de la migration, de la fuite esquissée dans *Rome plutôt que vous*. *Révolution Zendj* devait étendre la carte que j'avais commencé à dessiner dès les premiers courts métrages, dessein poursuivi dans *Rome plutôt que vous* car l'une des questions que je ne cesse de reposer film après film est « Où ? ». Où vivre, où se battre, où aimer ? Où et comment ? ».

Questions récurrentes des héros du film d'Idrissa Guiro, *Barcelone ou la mort* (2008), auxquelles Modou le pêcheur et son cousin professeur d'anglais n'apportent pas la même réponse. Comme dans une fiction, sortie en 2015, *Mediterranea* de Jonas Carpignano, le cinéma restitue ici la brutalité avec laquelle cette question traverse la vie, le corps et l'esprit des individus, avant même de les jeter dans la tourmente de la survie. C'est là l'étoffe de ces héros. Une étoffe dont Mahdi Fleifel prend la mesure en deux films. Le premier, *A World Not Ours* tourné en 2013, fait le portrait de trois générations d'exilés palestiniens dans le camp d'Ein el-Helweh, dans le sud Liban. C'est là qu'est né Fleifel avant de partir avec sa famille pour le Danemark. Au cours du tournage il y retrouve son ami d'enfance, Abu Eyad. L'un est parti,

EXILS

l'autre non. La suite de cette chronique sensible qui se veut légère du drame de l'exil palestinien se fera l'année suivante quand Mahdi retrouve Abu Eyad, exilé à nouveau, en Grèce. « Ce pays qui te ruine l'âme », dit Abu Eyad. Cette fois-ci, Fleifel, sans commentaire, lui donne la parole pour exprimer sa situation. Drogue, prostitution, misère, clandestinité... c'est *Xanos* (2013), un court métrage dont le titre « rappelle la polysémie douloureuse du mot en grec : *xenos* c'est l'étranger mais aussi l'ennemi » (Charlotte Garson).

Héros tragique d'une épopée moderne, le migrant retrouve aujourd'hui dans le cinéma documentaire le visage du Stavros d'Elia Kazan. Pour filmer *Madame B.* (2017), Jero Yun a suivi cette femme tout au long de son périple hallucinant qui l'a conduite de la Corée du Nord à la Corée du Sud en passant par la Chine, la Thaïlande... Mais le périple n'est pas que géopolitique, *Madame B.* n'est pas seulement une migrante. Le film, *Madame B., histoire d'une Nord-Coréenne* (2017) est surtout le portrait d'une femme qui, au passage des frontières retisse des liens amoureux, amicaux, douteux... Sans boussole morale ou affective, avec la caméra embarquée de Jero Yun, on découvre un monde mouvant dangereux, parfois étonnamment doux, où une femme cherche sa place pour vivre et aimer.

Annick Peigné-Giuly