



HAL
open science

Un cinéma à bonne distance : filmer la migration en Italie depuis les années 2000

Camille Guigueno

► **To cite this version:**

Camille Guigueno. Un cinéma à bonne distance : filmer la migration en Italie depuis les années 2000. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03890654

HAL Id: dumas-03890654

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03890654>

Submitted on 8 Dec 2022

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

**UN CINÉMA À BONNE DISTANCE :
FILMER LA MIGRATION EN ITALIE DEPUIS LES ANNÉES 2000**

PAR CAMILLE GUIGUENO

(N° étudiant : 11726831)

MASTER 2 RECHERCHE CINÉMA, ESTHÉTIQUE ET CRÉATION

TRAVAIL PRÉSENTÉ À VINCENT AMIEL
DANS LE CADRE DU COURS DE MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE EN
ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

JUIN 2022

INTRODUCTION

L'Italie est historiquement un pays d'émigration, avec de nombreux départs de main-d'œuvre vers le reste de l'Europe ou vers l'Amérique entre la fin du XIX^{ème} et le milieu du XX^{ème}. Selon Rayner Hervé : « *Le nombre de descendants de migrants italiens de par le monde est estimé entre 40 et 60 millions¹* ». Mais à partir des années 1980, la tendance s'inverse, et c'est désormais elle qui accueille bon nombre de travailleurs et de réfugiés étrangers venus d'Afrique du Nord, de Chine, d'Europe de l'Est ou d'ailleurs². Au cours des années 2010, l'Europe connaît ce que les médias ont appelé une "crise migratoire", décrite comme la plus marquante de l'époque contemporaine. Les journaux écrits et télévisés ont relayé nombre d'images de bateaux surchargés, de corps de victimes de la traversée de la Méditerranée, de camps bondés et insalubres. Ils ont aussi été les relais des débats politiques, souvent houleux, sur la manière de gérer ce flot d'arrivées de personnes aux frontières européennes.

¹ Hervé Rayner. « L'Italie, pays d'immigration. La grande mutation », *Confluences Méditerranée*, vol. 68, n°1 (2009), pp. 45-54. Mis en ligne sur [Cairn.info](http://www.cairn.info) le 01/01/2011, [<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2009-1-page-45.htm>] (consulté le 01/10/2021).

² Clara Gallini. « Mises en scène du racisme italien », *Terrain*, n°17 (octobre 1991), mis en ligne sur journals.openedition.org en Juillet 2007, [<http://journals.openedition.org/terrain/3017>] (consulté le 01/10/2021).

« *En Sicile, les Nord-Africains espèrent s'engager sur les bateaux de pêche ; en Campanie, des étrangers aux origines diverses attendent d'être embauchés comme ouvriers agricoles saisonniers et vivent entassés dans des bidonvilles [...] En Toscane, une minorité de Chinois s'organise en ateliers artisanaux. Un peu partout, on voit sur les places et les plages les vendeurs ambulants nord-africains ou sénégalais, nomades à la recherche d'une sédentarité toujours plus précaire. Peut-être les moins nombreux, à coup sûr les plus visibles, ils ont déjà un nom : les vu'cumpra', « tu veux acheter ? », néologisme significatif qui met dans la bouche de l'étranger une phrase napolitaine qui n'a jamais été prononcée par aucun marchand italien ou napolitain, comme si un marocchino (autre terme pour désigner l'immigré pauvre, plus fréquent que celui, néanmoins présent, de nero), pour accéder à notre langue, ne pouvait que passer par le dialecte « méridional » par excellence, le napolitain. (...) Des pays de l'Est arrivent aussi des Polonais que tout le monde reconnaît comme « Polonais » lorsque l'on voit les visages et les mains s'approcher des pare-brise des automobiles. De la frontière yougoslave, la moins contrôlée, arrivent des réfugiés du Pakistan, de l'Inde, du Bangladesh. Passent aussi les nomades Korakanesh que tout le monde appelle par l'ancien ethnonyme collectif de zingari, les gitans, par lequel nous, gage', nous désignons à la fois les Roms, les Kalderas, les Korakanes...».*

Au cours de cette période, l'île de Lampedusa, au large de la Sicile, a été particulièrement mise en avant par les médias comme une "frontière symbolique" de l'Europe, bien qu'il s'agisse d'un point d'arrivée depuis le début des années 1990 pour les personnes traversant la Méditerranée au départ de l'Afrique du Nord³. Elle connaît par ailleurs un fort pic d'arrivée en 2011, suite aux Printemps arabes et à la guerre civile syrienne.

Le 27 mars 2011, un bateau avec 72 personnes à son bord part de Tripoli pour tenter de rejoindre l'Italie. L'embarcation dérive pendant 14 jours, sans aucune intervention de sauvetage malgré les signaux de détresse envoyés et la présence des forces militaires de l'OTAN en Méditerranée en réaction à la guerre en Libye. 9 passagers survivent, et l'affaire entraîne plusieurs plaintes⁴. En août 2011, le ministre de l'Intérieur Roberto Maroni a déclaré que plus de 48 000 immigrés et réfugiés partis de Tunisie et de Libye étaient passés par Lampedusa depuis le début de l'année⁵.

Plusieurs naufrages majeurs et meurtriers se produisent dans les années qui suivent : le 3 octobre 2013, avec 366 morts pour une embarcation de plus de 500 personnes, le 11 octobre 2013, ce sont plus de 260 personnes, dont une soixantaine d'enfants⁶, ce qui vaudra par ailleurs une condamnation de l'Italie par le Comité des droits de l'homme de l'ONU le 27 janvier 2021 pour violation du droit à la vie de citoyens étrangers naufragés en eaux internationales⁷.

³ Francesco Vigneri. « Lampedusa, frontière de l'Europe », *Revue des sciences sociales*, n°60, 15 décembre 2018, [<http://journals.openedition.org/revss/1375>] (consulté le 08/05/2021).

⁴ Forensic Architecture, *The Left to Die Boat*, [<https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat>] (consulté le 10/03/2021).

⁵ AFP, Italie: 48000 Libyens/Tunisiens arrivés depuis janvier, La Libre, mis en ligne le 15/08/2011, [<https://www.lalibre.be/international/2011/08/15/italie-48000-libyenstunisiens-arrives-depuis-janvier-F3H56NX565H4XI7NHK74RAI4ZE/>] (consulté le 02/05/2021).

⁶ *11 ottobre 2013 - Naufragio a Lampedusa - Ricostruzione degli avvenimenti* (11 octobre 2013 - Naufrage à Lampedusa - Reconstruction des événements), reportage par Julia Brasca pour le la chaîne tg la7, mis en ligne sur Youtube le 29/11/2013 [<https://youtu.be/b8eSRYZZSYI>] (consulté le 12/05/2021).

⁷ Marina Mattiolo et Alberto Pasquero. « Naufragio 11 ottobre 2013: il Comitato ONU stabilisce la responsabilità dell'Italia » (Naufrage 11 octobre 2013 : le Comité de l'ONU établit la responsabilité de l'Italie), sciabacaoruka.asgi.it, mis en ligne le 05/02/2021, [<https://sciabacaoruka.asgi.it/naufragio-11-ottobre-2013-il-comitato-onu-stabilisce-la-responsabilita-dellitalia/>] (consulté le 02/05/2021).

Sans surprise, ces événements sont fortement couverts par les médias, de même que le centre d'accueil surpeuplé de l'île qui se transforme en camp de rétention. Cette surexposition médiatique contribue à un phénomène que Nicholas De Genova appelle le « *spectacle de la frontière*⁸ ». La présentation de ces enjeux par le biais des médias est souvent limitée, mettant l'accent sur le pathos de la situation, ou au contraire dépeignant les personnes arrivants en Europe comme une menace potentielle pour les locaux⁹.

On pense au parti populiste « Noi con Salvini » (Nous avec Salvini), fondé en 2014 par Matteo Salvini, affilié au parti d'extrême droite de la Ligue du Nord, dont la lutte contre l'immigration clandestine était l'un des principaux thèmes de campagne¹⁰. La visibilité des discours sur une "invasion" de migrants illégaux et sur la menace qu'ils représentent pour la disponibilité d'emplois ou la sécurité des Italiens a des conséquences mesurables sur la perception de ces personnes et leur marginalisation.

Comme l'explique Vittorio Cotesta en 1999, et comme cela a pu être vérifié dans de multiples études, l'idée qu'une population peut se faire d'un groupe social spécifique, particulièrement lorsqu'il n'y pas eu de contact direct et régulier avec celui-ci au préalable, est majoritairement construite au travers des représentations fournies par les médias et le paysage culturel¹¹. Elles conditionnent les interactions

⁸ Nicholas De Genova. « Migrant "illegality" and deportability in everyday life », *Annual Review of Anthropology*, vol. 31, 2002, p. 419-447.

⁹ Nicholas De Genova. « Spectacles of migrant 'illegality': The scene of exclusion, the obscene of inclusion », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, 2013, p.1180-1198.

¹⁰ Riccardo Ferrazza. « Tre campagne e uno slogan: l'ascesa di Salvini sul tema migranti » (Trois campagnes et un slogan : l'ascension de Salvini sur la thématique des migrants), *Il sole 24 ore*, 16/05/2019

[<https://www.ilsole24ore.com/art/tre-campagne-e-slogan-l-ascesa-salvini-tema-migranti-AC0QcgC>] (consulté le 18/09/2021)

¹¹ Vittorio Cotesta. *Sociologia dei conflitti etnici. Razzismo, immigrazione e società multiculturale* (*Sociologie des conflits ethniques. Racisme, immigration et société*), Edition Laterza, Rome-Bari, 1999, p. 263.

et les attentes d'un groupe vis-à-vis de l'autre, en l'occurrence celles des Italiens vis-à-vis des migrants. Selon Marco Binotto :

Si, d'une part, les quotidiens et les journaux télévisés insistent sur le fait de faire preuve de pitié vis à vis des débarquement de clandestins, des femmes contraintes à la prostitution, de l'autre, les chroniques quotidiennes dénoncent souvent des comportements déviants qui sont l'oeuvre de citoyens extra-communautaires (...) les citoyens immigrés sont mis sous le feu des projecteurs presque exclusivement selon une modalité antithétique : quand ils sont victimes d'exactions et de comportements d'intolérance raciste, ou bien quand ils sont impliqués dans des épisodes de micro et/ou macro criminalité comme l'exploitation de la prostitution, les cambriolages en milieu urbain et la conduite sous état d'ivresse. Le sujet immigré est présenté comme une victime ou comme un bourreau, presque jamais comme partisan et artisan de solutions proactives, projets culturels et autres initiatives qui contribueraient à en faire pleinement un nouveau citoyen¹².

Suite aux deux terribles naufrages d'octobre 2013, plusieurs interviews et témoignages de survivants donnés à la presse racontent ce qui s'est passé. La gravité des faits suscite naturellement des réactions d'empathie et d'alarme qui transparaissent dans les médias. On donne la parole aux personnes concernées, mais la discussion reste majoritairement centrée autour de la tragédie elle-même plutôt que d'approfondir les enjeux plus globaux qui l'entourent et le vécu des victimes et des survivants avant et après le naufrage¹³.

¹² Marco Binotto *et al.* *Fuori luogo. L'immigrazione e i media italiani*, Édition Rai/Eri-Luigi Pellegrini, Rome-Cosenza, 2004, p. 51-52.

¹³ Cette problématique évoque aussi les réflexions de Stuart Hall sur la place donnée aux personnes noires à la télévision anglaise dans les années 70. Il en parle ainsi dans « Black Men, White Media » (« Hommes Noirs, Médias Blancs ») publié dans le magazine *Savacou* du Caribbean Artists Movement (Mouvement d'Artistes des Caraïbes) fondé à Londres en 1966 : « *Quand les noirs apparaissent dans les sections documentaires/les actualités diffusées à la télévision, ils sont toujours attachés à un « problème d'immigration » : ils doivent être impliqués dans une crise ou un drame pour devenir des acteurs visibles pour les médias. Mais les programmes centrés sur ces problèmes sélectionnent et conditionnent les participants selon des formules très rigides. Les noirs participent, donc, aux émissions qui relèvent selon les médias des problématiques « noires » : et ils le font avec des contraintes, données selon la définition très professionnelle de ce qui constitue de la « bonne télévision » par les producteurs eux-mêmes. Il est en effet très rare de voir un programme où des noirs eux même définissent le problème tels qu'ils le voient.* »

Stuart Hall. « Black Men, White Media » (1974), *Selected writings on race and difference (Sélection d'écrits sur la race et la différence)*, Google Books, Duke University Press, 2021, p. 36-37.

Par ailleurs, si les images fournies au public mettent en avant une certaine vision des migrants au sein de la société italienne, on peut aussi se demander ce qu'il en est des images auxquelles ont accès les proches de ces derniers et les autres personnes envisageant d'entreprendre le voyage vers l'Europe.

Si on prête souvent aux médias d'information une approche "factuelle", on peut émettre l'hypothèse qu'une œuvre cinématographique pourrait traiter le sujet d'une manière plus « subjective » et proche des individus impliqués, en donnant à voir des nuances qui ne seraient pas prises en compte par le format rapide et percutant des médias classiques.

On peut faire remonter la question des interactions entre culture, médias et dynamiques socio-politiques aux réflexions du sociologue Stuart Hall depuis les années 1970. Selon lui, la culture est un « *lieu critique d'action sociale et d'intervention, où les dynamiques de pouvoir peuvent être à la fois établie et potentiellement déstabilisées*¹⁴ ». Un certain nombre d'auteurs et d'autrices se sont penchés sur la question de la rencontre entre cinéma et migration, comme Laura U. Marks et Hamid Naficy, au début des années 2000, qui abordent le cinéma « *diasporique* » et ses spécificités. Selon eux, les films produits par des personnes elle-même migrantes vont souvent se démarquer par des formes plus expérimentales, à l'encontre du « *mainstream* ¹⁵ », en raison d'un mode de production souvent « *interstitielle et artisanale* », avec peu de moyens mais sans soumission aux contraintes d'un marché¹⁶. On peut aussi mentionner *The Migrant Image : The Art and Politics of Documentary during Global Crisis (L'Image Migrante : L'Art et la Politique du Documentaire pendant une Crise Mondiale)* par T.J. Demos en 2013, qui explore une multitude d'interprétations artistiques contemporaines de la migration à travers le monde, du film à l'installation, en passant par la photographie. Le choix d'une approche "globalisée" des liens entre art et migration à l'échelle internationale est aussi celui de l'ouvrage collectif

¹⁴ James Procter. *Stuart Hall*. Londres, Routledge, 2004.

¹⁵ Laura U. Marks, Introduction à *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Londres, Duke University Press, 2000.

¹⁶ Hamid Naficy. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001, p. 38-62.

Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges (*Manuel de l'Art et de la Migration Mondiale : Théories, Pratiques, et Défis*) en 2019¹⁷. Selon ces auteurs, il ne s'agit pas seulement d'analyser le traitement artistique du sujet, mais aussi le positionnement de l'œuvre par rapport à la réalité de la situation migratoire et ses enjeux politiques et sociaux.

On trouve aussi des essais sur ce sujet intégrés à des réflexions sur d'autres thématiques plus amples : les liens entre les représentations iconographiques et audiovisuelle et le racisme et de l'antiracisme¹⁸, le rapport historique de l'Italie aux mobilités humaines entrantes ou sortantes¹⁹, le cinéma africain moderne, et par extension le « *cinéma migrant* » produit par des réalisateurs d'origine africaine après avoir émigré, notamment en Italie²⁰, ou encore l'analyse politique, sociologique et juridique de l'évolution de la gestion des camps pour réfugiés des depuis les années 2000²¹.

Andrea Corrado et Igor Mariottini rendent compte, dans un ouvrage de 2013, de l'évolution chronologique des films italiens sur la migration, entre 1915 jusqu'au début des années 2010, étendant leur réflexion à la représentation des émigrés italiens avant d'aborder celle de l'arrivée de migrants en Italie depuis les années 1980²². Ils en concluent que la figure du migrant dans le cinéma italien de fiction, a trop souvent été mise en scène « *sans individualité, l'instrument expressif d'un discours sur la société italienne, qui n'explorent ni ne portent aucune vérité humaine*²³ ». Mais ils espèrent aussi voir apparaître de plus en plus d'œuvres

¹⁷ Sudeep Dasgupta. "Fuocoammare and the Aesthetic Rendition of the Relational Experience of Migration". *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2019, p. 102-116. [<https://doi.org/10.1515/9783110476675-007>]

¹⁸ InterGRRace. *Visualità e (anti)razzismo (Visualité et (anti) racisme)*, Padoue, Padova University Press, 2018, 169 p.

¹⁹ Àine O'Healy. « Imagining Lampedusa », *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.152-174

²⁰ Alessandro Jedlowski. « Una nuova voce nel cinema italiano ? L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia », *Camera Africa*, 2011, Cierre edizioni, p. 69-76.

²¹ Federica Sossi, Sara Prestianni , Jean-Jacques Prestianni , « Lampedusa. Figurants sur le port », dans : Olivier Le Cour Grandmaison éd., *Le retour des camps ? Sangatte, Lampedusa, Guantanamo...* Paris, Autrement, « Frontières », 2007, p. 107-117.

²² Andrea Corrado, Igor Mariottini. *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, Rome, Ediesse, 2013.

²³ Ibid., p. 147.

cinématographiques où la migration serait racontée “à la première personne”, par des personnes ayant elles-mêmes vécues ces expériences plutôt que des réalisateurs d’origine italienne. Enrico Gheller propose, en 2016, sa propre analyse de l’évolution de cette représentation, en analysant des œuvres sorties entre 1994 et 2014²⁴. Il note une politisation et un engagement croissant sur ce sujet, aussi bien dans le documentaire que dans certaines fictions, qui va de pair avec l’accroissement de la visibilité de ces enjeux.

La question récurrente posée dans la littérature savante est celle de la capacité du cinéma à adopter une distance différente de celle des médias classiques et des discours politiques par rapport à la migration et à ses acteurs. Cette notion de distance peut simplement correspondre au placement de la caméra et aux conditions matérielles de la production d’images filmées du voyage, des naufrages ou des conditions de séjour des migrants après leur arrivée. Dans le cas où les images sont absentes ou impossibles à recueillir, cette question de distance peut s’étendre à la manière de filmer des témoignages et des échanges oraux. Il peut aussi s’agir d’une distance émotionnelle, selon le point de vue mis en valeur par la mise en scène et les protagonistes choisis. Enfin, il peut s’agir de choisir quelle distance prendre vis-à-vis d’un ou plusieurs aspects de la réalité de la situation, du degré d’authenticité visé par l’œuvre, et de comment le préserver ou le reconstituer.

Selon le réalisateur Dagmawi Yimer :

[...] le problème de la migration c’est que c’est toujours lié à ça, au débat politique. On raconte le phénomène et pas les histoires. On raconte comment les politiques européennes influent sur les personnes qui traversent, mais tu ne vois pas le migrant en lui-même, son histoire, qui il est, et surtout ce qu’il veut pour l’avenir. On reste piégé entre le discours politique des gouvernements sur les frontières et la souffrance humaine [...] ²⁵

²⁴ Enrico Gheller. « Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », *Transalpina* , n°19, 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, [<http://journals.openedition.org/transalpina/452>] (consulté le 15/12/2020).

²⁵ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

Dans quelle mesure le cinéma pourrait-il permettre de sortir de cette approche catégorique afin de raconter les « *histoires* » de la migration plutôt que le « *phénomène* », pour reprendre les termes de Yimer ? Quel lien peut être tissé au travers de ce médium entre un cinéaste traitant de ces enjeux, les personnes dont l'expérience est traduite sous forme cinématographique, et les spectateurs qui visionnent l'œuvre ? En quoi une approche documentaire et fictionnelle du sujet peuvent-elles différer ? Comment ces objets filmiques peuvent-ils faire dialoguer des enjeux militants, éthiques et artistiques ? Quels liens ces œuvres peuvent-elles tisser entre des problématiques individuelles et collectives par rapport à la situation ? Quelles structures de production peuvent être associées à ces objets filmiques et qu'impliquent-elles pour le traitement de ce sujet ?

Ces interrogations peuvent être résumées en une question plus globale :

Avec quelle distance le cinéma peut-il donner à voir la migration et ses acteurs en Italie depuis les années 2000 ?

Le phénomène que l'on désigne comme "migration", ainsi que les personnes que l'on désigne comme "migrants" sont des termes au signifiant vaste et qui couvrent une grande variété de vécus, en fonction du contexte temporel, géographique, politique et social. J'inclurai aussi bien les migrations dites "économiques" que celles liées à la nécessité de fuir un climat de guerre et d'oppression. La situation des migrants et la manière d'aborder la question migratoire en Italie et en Europe a connu de nombreuses mutations, parfois rapides, au cours des deux dernières décennies. Je tâcherai de rendre compte de ce contexte et de l'intégrer à ma réflexion.

Il convient aussi de préciser que j'emploierai le terme "migrant" en référence à l'utilisation du terme "migrante" en Italien pour désigner les personnes émigrant vers Italie. En règle générale, en français, il est préférable d'employer le terme "exilé", qui est considéré comme ayant une connotation plus neutre que "migrant"

dans le discours public. En italien, “migrante” est employé de manière neutre, contrairement au terme “clandestino” (clandestin), qui souligne ostensiblement la présence des lois strictes encadrant l’entrée de personnes étrangères en Europe que les sont amenées à enfreindre.

Les œuvres cinématographiques traitant de cette thématique sont relativement nombreuses et variées. Je centrerai ma réflexion sur un corpus abordant le parcours migratoire de personnes traversant la Méditerranée et la situation particulière de l’île de Lampedusa et de ses environs vis à vis de ces traversées, en étendant le corpus à des œuvres centrées sur le quotidien de personnes migrantes après leur arrivée en Italie. Les films du corpus examiné ont tous été produits après les années 2000.

Cette réflexion sera articulée autour du travail de trois réalisateurs en particulier, afin d’examiner leur conception respective de la distance vis-à-vis du sujet de la migration en Italie : Gianfranco Rosi, Emanuele Crialese et Dagmawi Yimer. J’évoquerai ponctuellement les œuvres d’autres cinéastes dont la démarche peut être liée ou comparée à la leur de manière pertinente. Rosi et Crialese ont respectivement réalisé *Fuocoammare* (2016), un documentaire à l’esthétique contemplative marquée sur la situation de Lampedusa, et *Terraferma* (2011), un drame sur une famille insulaire italienne qui recueille une mère migrante, bravant la loi qui défend de venir en aide aux personnes qui tentent d’entrer en Italie. Ces deux films sont souvent considérés comme étant les œuvres de cinéma les plus (re)connues sur la situation migratoire contemporaine en Italie. *Fuocoammare* a reçu l’Ours d’Or à la Berlinale 2016, et *Terraferma* le Grand Prix du Jury à la 68ème Mostra de Venise. Dagmawi Yimer, devenu réalisateur après être lui-même passé par Lampedusa en tant que migrant, a exclusivement orienté sa carrière de cinéaste sur cette thématique. Il a réalisé ou co-réalisé plusieurs documentaires et court-métrages expérimentaux sur ce sujet, comme *Come un Uomo sulla Terra* (2008), centrés sur les témoignages de migrants sur leur voyage et spécifiquement les violence subies aux mains de la police libyennes, *Soltanto il Mare* (2011), où il retourne à Lampedusa pour la première fois depuis son arrivée afin d’aller à la

rencontre des habitants de l'île, ou encore *Asmat* (court-métrage, 2015), qui rend hommage aux victimes du 3 octobre 2013.

Ma réflexion sera fortement centrée sur la construction du regard de chacun de ces cinéastes sur leur sujet, et la manière dont ce regard est traduit par le médium cinématographique. Dans le cadre de ce master, j'ai réalisé deux entretiens d'environ une heure chacun avec Dagmawi Yimer en mars et avril 2021, afin de mieux comprendre son travail. En mars 2022, j'ai également effectué un entretien avec Antonio Tibaldi, le réalisateur de *(S)comparse*, un documentaire centré sur le tournage de *Terraferma* sur l'île de Linosa. Je me suis entre autres fondée sur des interviews pour la presse, des entretiens et parfois des Masterclass, où ces différents réalisateurs parlent de leur méthode de travail et de leur vision personnelle de leurs œuvres. Les making-of et les propos d'autres réalisateurs ou d'autres membres des équipes de tournage des films analysés ont également constitué des sources intéressantes.

La progression de cette réflexion ne sera pas chronologique. J'ai choisi de partir de *Fuocoammare*, qui est souvent considéré comme le film contemporain le plus "iconique" sur ce sujet, puis d'évoquer *Terraferma* de Crialese, qui a aussi été primé et reconnu, avant de conclure avec les films de Yimer, à la diffusion plus modeste. Cependant, il convient de préciser que *Terraferma* est sorti avant les naufrages majeurs de 2013 évoqués plus tôt, de même qu'une partie des films de Yimer, tandis que *Fuocoammare* s'inscrit après ces tragédies et leur répercussion médiatique.

Cette réflexion tentera donc d'examiner différentes approches cinématographiques de la situation migratoire en Italie, leurs caractéristiques et leurs distances respectives à leur sujet. Nous porterons une attention particulière à la mise en scène de la figure du migrant, en tant que témoin et en tant que personnage, et à sa position par rapport au point de vue global de l'œuvre. Le rôle de l'île, en tant que lieu de tournage et "théâtre" de la migration et de sa représentation cinématographique, sera aussi mis en avant.

Dans un premier temps, je me pencherai sur le traitement cinématographique de l'île de Lampedusa, et plus particulièrement celui de *Fuocoammare* par Gianfranco Rosi. J'aborderai les caractéristiques d'une mise en scène contemplative et évocative des enjeux insulaire et migratoire, ainsi que la manière dont la mise en scène construit des "protagonistes" îliens propres au cadre spécifique de Lampedusa. Je questionnerai aussi la tension entre choix esthétiques et éthiques lorsqu'il s'agit de filmer des situations difficiles sur le plan humain. Je mettrai aussi en perspective le regard construit dans *Fuocoammare* avec ceux de deux autres oeuvres tournée à Lampedusa : *Lampedusa in Winter* (2015) de Jakob Brossman, qui adopte une approche en partie comparable à celle de Rosi, et *Nour* (2019), une fiction qui a pour personnage principal le Docteur Bartolo, l'un des protagonistes de *Fuocoammare*.

Dans un second temps, je traiterai de l'approche fictionnelle du sujet, en partant de *Terraferma* d'Emanuele Crialese. J'examinerai la manière dont ce film met en scène un point de vue "strictement italien" et la confrontation progressive de ce point de vue à l'humanité de "l'Autre", incarné par la figure du migrant. J'aborderai les limites du projet de "fable italienne" humaniste de Crialese, en l'opposant au traitement réel criticable des figurants incarnant les migrants de son film pendant le tournage. Pour cela, je m'appuierai sur *(S)compare*, un documentaire d'Antonio Tibaldi, tourné "dans l'ombre" de *Terraferma*. Tibaldi dévoile que des figurants ont vécu cette arrivée par la mer et traversé l'expérience migratoire que Crialese leur demandait d'incarner à l'écran. Je comparerai ensuite *Terraferma* à d'autres oeuvres de fiction, où le point de vue adopté est au contraire celui d'un protagoniste migrant. J'évoquerai comme exemple *Lettere del Sahara* (2006) de Vittorio de Sica et *Là-Bas : Educazione Criminale* (2011) de Guido Lombardi, où l'enjeu de "reconstitution" de ces récits par des acteurs non-professionnels, eux-même issus des communautés mises en scène, est au cœur du processus créatif.

A la lumière de ces deux premières parties, je me pencherai sur le travail de Dagmawi Yimer, dont le regard documentaire et engagé sur cette thématique est

informé par son parcours en tant que migrant. J'aborderai ses débuts dans un atelier d'auto-narration audiovisuelle, puis son rôle de "médiateur" dans le recueil de témoignages d'autres migrants dans *Come un Uomo sulla Terra* (2008), qu'il a co-réalisé, et son retour à Lampedusa dans *Soltanto il Mare* (2010), où, armé de sa caméra, il va à la rencontre des habitants de l'île. Contrairement à Rosi et Crialese, Yimer aborde l'île comme une étape de son parcours, et dénonce sa mise en scène comme "théâtre" des enjeux migratoires. J'aborderai l'évolution de son positionnement en tant que cinéaste, d'un rôle multiple de médiateur, protagoniste filmé et co-réalisateur dans *Come un Uomo* et *Soltanto il Mare*, à celui de "porteur" des histoires des autres en passant derrière la caméra dans *Va' Pensiero*. Enfin, j'évoquerai sa recherche formelle qui remet en question les structures de production classiques et le public auquel se destine ces films sur la migration, avec des court-métrages expérimentaux comme *Asmat* (2015) et *Waiting* (2020).

I - FILMER LAMPEDUSA : LES ENJEUX DU “SPECTACLE DE LA FRONTIÈRE” AU CINÉMA

Lampedusa est une île “iconique” de la situation migratoire contemporaine en Italie. Sa position géographique l’a régulièrement mise sous le feu des projecteurs. Les arrivées et le sauvetage d’embarcations de migrants partis des côtes nord-africaines en direction de l’île ont été des problématiques locales récurrentes sur le plan politique et social, particulièrement au cours des deux dernières décennies. Comment le cinéma peut-il aborder les enjeux propres aux réalités de l’île ?

1) Contexte politique, médiatique et esthétique : la création d’une frontière



Figure 1 - Carte des Îles Pélages.

Source : Wikipédia

Lampedusa est une île de 20,2 kilomètres carrés située en Méditerranée, à 128 km à l’est-nord-est de la Tunisie et à 208 km au sud-sud-ouest de la côte sicilienne. Avec l’île de Linosa (5,43 km²) située à 42 km au nord-est, elles constituent une même commune rattachée à la province d’Agrigente en Sicile. Elles appartiennent toutes les deux à ce qu’on appelle l’archipel des Îles Pélages, qui incluent trois autres îlots inhabités situés dans la même zone. Cette commune comptait 6 299 habitants en 2015.

A l’origine, la population de l’île vivait principalement de pêche, notamment celle des éponges de mer. À partir des années 1970, les infrastructures touristiques ont commencé à s’y développer :

En 2008 on y compte 75 structures d’accueil (41 hôtels et 34 camping, maison de vacances et chambre à louer) pour plus de 1900 couchages disponibles (sans compter les très nombreuses maisons et chambres louées

au noir), et à la fin de l'année on dépasse le 128 000 arrivées sur l'île (environ 95000 passage arrivés par avion, 25 000 en ferry et 8000 en hydroptère²⁶.

Cette évolution, assez banale pour une île, se double d'un autre phénomène : l'arrivée de migrants par la mer. Selon Paolo Cuttitta, on note une augmentation significative du nombre d'arrivées sur l'île à partir de l'année 2002²⁷. Auparavant, les arrivées de migrants contraints de passer par cette voie maritime spécifique se produisaient occasionnellement (356 personnes en 1999, soit 0,71% du total de 49 999 personnes en situation de migration irrégulière arrêtées aux frontières maritimes italiennes cette année là), mais il n'y avait ni structure ni système spécifique voués au contrôle de ces arrivées. Ces migrants dépendaient de la bonne volonté des habitants pour le temps souvent bref qu'ils passaient sur l'île avant de prendre le bateau pour rejoindre l'Italie, poursuivant au plus vite leur voyage. Selon Cuttitta : « *[le] processus a commencé avec l'obligation de visa pour les ressortissants étrangers et l'introduction de sanctions pour les transporteurs*²⁸ ». Le premier centre d'accueil sur l'île est ouvert sur l'île en 1995. A partir de 2002, il est de plus en plus utilisé comme centre de rétention plutôt que comme centre d'accueil.

En dehors de la gestion à l'échelle de l'île elle-même, les lois et accords passés à l'échelle nationale ont aussi leurs conséquences sur le renforcement de la frontière et le durcissement des conditions d'entrée et d'obtention de droits sur le territoire italien pour les migrants. En 1996, la loi Puglia « *autorise l'utilisation de l'armée sur la frontière maritime des Pouilles avec comme objectif de repousser l'immigration clandestine*²⁹ ». En 1998, la loi Turco-Napolitano renforce les sanctions vis à vis de l'immigration illégale et encourage la création de "Centres de Permanence

²⁶ Francesco Vietto. «Turisti a Lampedusa. Note sul nesso tra mobilità e patrimonio nel Mediterraneo», *Archivio antropologico mediterraneo*, Année XXII, vol. 21, n°1, juin 2019, [<http://journals.openedition.org/aam/1252>] (consulté le 22/01/2022)

²⁷ Paolo Cuttitta. « La "frontiérification" de Lampedusa, comment se construit une frontière », *L'Espace Politique*, n°25, avril 2015 [<http://journals.openedition.org/espacepolitique/3336>] (consulté le 26/01/2022)

²⁸ Ibid.

²⁹ Michele Colucci. "Per Una Storia Del Governo Dell'immigrazione Straniera in Italia: Dagli Anni Sessanta Alla Crisi Delle Politiche." *Meridiana*, n° 91, 2018, pp. 9–36. JSTOR, [<http://www.jstor.org/stable/90022015>](consulté le 19/05/2022), p. 21.

Temporaire”, qui accueillent les étrangers « *soumis à des mesures d’expulsion ou de refoulement avec accompagnement forcé à la frontière qui ne sont pas immédiatement exécutable*³⁰».

Paolo Cuttitta pointe du doigt le rôle joué par l’accord de réadmission passé entre l’Italie et la Tunisie au cours l’été 1998, selon lequel le gouvernement de Ben Ali était tenu de réintégrer les ressortissants entrés en Italie après être passés par la Tunisie, y compris ceux d’autres nationalités, « *sauf ceux des pays du Maghreb* » :

Ceci a pour conséquence d’intensifier la persécution des Subsahariens en Tunisie. [...] Auparavant déjà, les migrants « africains » (comme les nomment habituellement les Nord-Africains) étaient victimes, dans le pays de Ben Ali, de vexations et de déportations expéditives vers les pays voisins. Mais la formalisation de l’obligation de réadmission des personnes illégalement arrivées en Italie depuis la Tunisie a évidemment poussé les autorités tunisiennes à accentuer l’action répressive contre les migrants non maghrébins (Del Grande, 2007³¹)³².

Silvio Berlusconi, fondateur du parti de centre-droite Forza Italia en 1994, est élu comme président du Conseil des Ministres en 2001, et reste à ce poste jusqu’en 2006. Il s’agit déjà de sa deuxième prise de pouvoir à ce poste, après un court mandat de 8 mois entre 1994 et 1995. Il sera réélu une nouvelle fois entre 2008 à 2011. La politique migratoire et la promesse d’un contrôle renforcé des entrées d’étrangers en Italie sont parmi les thématiques principales de la campagne électorale de 2001. En 2002, le gouvernement de Berlusconi fait passer la loi Bossi-Fini, qui réduit les opportunités d’entrée et rend plus rapides et fréquentes les mesures d’éloignement du territoire³³. Un nouvel accord est signé en 2003

³⁰ Legge 6 marzo 1998, n. 40. "Disciplina dell’immigrazione e norme sulla condizione dello straniero." Publication d’origine : *Gazzetta Ufficiale* n. 59, 12/03/1998 - Supplément Ordinaire n. 40 [<https://web.camera.it/parlam/leggi/980401.htm>].

³¹ Gabriele Del Grande. *Mamadou va a morire. La strage dei clandestini nel Mediterraneo*, Due Santi di Marino, Infinito, 2007, p.116-120.

³² Paolo Cuttitta. « La “frontiérisation” de Lampedusa, comment se construit une frontière », *L’Espace Politique*, n°25, avril 2015 [<http://journals.openedition.org/espacepolitique/3336>] (consulté le 26/01/2022).

³³ Michele Colucci. “Per Una Storia Del Governo Dell’immigrazione Straniera in Italia: Dagli Anni Sessanta Alla Crisi Delle Politiche.” *Meridiana*, n° 91, 2018, pp. 9–36. JSTOR, [<http://www.jstor.org/stable/90022015>](consulté le 19/05/2022) p.24.

entre l'Italie et la Tunisie, dans la même veine que le premier : « *Les départs par la Libye s'intensifient alors, en particulier par les côtes de la Tripolitaine (voisines de la frontière tunisienne), à partir desquelles Lampedusa est la destination la plus proche*³⁴ ».

Début 2011, le centre prolonge sa fermeture depuis des mois malgré la reprise des arrivées sur l'île, après une baisse temporaire mais drastique grâce aux reconduites en Libye et à la détention sur place des migrants tentant la traversée courant 2010. Lampedusa est alors « *utilisée comme symbole de la frontière « vide » : mettre en scène la fermeture du centre et montrer l'île vidée de migrants revenait à démontrer la capacité du gouvernement à arrêter les arrivées*³⁵ ». Ce choix est d'autant plus critiquable que le début des printemps arabes entre fin 2010 et début 2011 crée une augmentation significative du nombre de départs :

Le 12 février, environ 4000 migrants sont contraints de dormir dans les rues de Lampedusa. Ce n'est qu'alors que l'état d'urgence humanitaire est proclamé et le centre rouvert³⁶.

La conclusion de Paolo Cuttita est la suivante : « *Concentrer les migrants dans un lieu de frontière signifie donc aussi concentrer la frontière dans ce même lieu*³⁷ ». Nicholas De Genova définit la notion de "spectacle de la frontière" ("*The Border Spectacle*") dès 2002, en prenant pour exemple la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis.

C'est précisément "la Frontière" qui fournit un théâtre exemplaire pour mettre en scène le spectacle de "l'étranger clandestin" produit par la Loi. L'aspect évasif de la Loi et son invisibilité relative lorsqu'il s'agit de produire une situation "d'illégalité" requiert le spectacle de sa mise en vigueur, [...] qui rend le migrant racisé "illégal" visible et confère [à la situation] le bon sens apparent d'un fait "naturel"³⁸.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Nicholas De Genova. « Migrant "illegality" and deportability in everyday life », *Annual Review of Anthropology*, vol. 31, 2002, p. 436.

A Lampedusa, cette spectacularisation ne construit pas tant sur la répression des personnes tentant de passer la frontière que sur le facteur marquant du nombre d'arrivées par rapport à l'espace restreint de l'île, ainsi que sur la mortalité des naufrages aux alentours. Federica Sossi évoque cette question en 2007 :

[...] quand on parle de Lampedusa donc, nous parlons aussi, et surtout, de beaucoup d'autres choses. D'une politique de guerre contre la circulation des êtres humains qui se déroule à l'échelle planétaire [...] les journalistes flânent au soleil dans l'attente d'un « débarquement » et, jour après jour, mettent en scène le problème [...]. En réalité, Lampedusa n'explose pas et n'est pas envahie, ou mieux, Lampedusa explose et est envahie parce qu'elle se prête mieux que tout autre lieu à cette représentation, à être filmée et montrée sans beaucoup d'effort chaque fois qu'il y a une arrivée³⁹.

Dans son article « Le spectacle du naufrage : Migration, lieux visuels et politique de émotions », Chiara Giubilaro aborde spécifiquement la question de la photographie de naufrage dans le cadre des voies maritimes de migration⁴⁰. Elle se préoccupe du « *lien entre dimension esthétique et réactivité politique* », faisant référence à la *politics of responsiveness*, définie par l'autrice Judith Butler en 2009, et résumé par Giubilaro comme « *les modalités au travers desquelles nous réagissons à ce qui se trouve face à nous et à leur conditionnement politique irrépressible*⁴¹ ». Chiara Giubilaro met dans un premier temps en garde contre deux tendances qu'elle a pu remarquer dans les analyses iconographiques autour de cette thématique : présupposer d'un "spectateur universel" plutôt que de tenir compte d'une variété de regards et de contextes où l'oeuvre pourrait être perçue, et ne pas tenir compte du contexte géographique spécifique de l'image, et par conséquent de ce qui se trouve hors des confins du cadre. Ces deux aspects, comme nous pourrons le voir par la suite, sont effectivement cruciaux dans la question de la "distance" visuelle adoptée par rapport à la migration.

³⁹ Sossi Federica, Prestianni Sara, Branchu Jean-Jacques. « Lampedusa. Figurants sur le port », dans : Olivier Le Cour Grandmaison éd., *Le retour des camps ? Sangatte, Lampedusa, Guantanamo...* Paris, Autrement, « Frontières », 2007, p. 115.

⁴⁰ Chiara Giubilaro. « Lo spettacolo del naufragio : Migrazioni, luoghi visuali e politica delle emozioni », Università degli Studi di Milano Bicocca, *Visualità & (anti)razzismo*, Padova University Press, 2018, p.14.

⁴¹ Judith Butler. *Frames of War. When is Life Grievable?*, Verso, London-New York. 2009.



Figure 2 - Des réfugiés sur une embarcation au large des côtes de l'île de Kos, le 11 août 2015, en Grèce. Photo de Yannis Behrakis, 2015. Cité dans « *Le spectacle du naufrage : Migration, lieux visuels et politique de émotions* » par Chiara Giubilaro, *Visualità & (anti)razzismo*, Padova University Press, 2018.

Chiara Giubilaro souligne plusieurs éléments qui méritent d'être pris en compte dans la photographie de naufrage, et plus particulièrement par son impact émotionnel sur le spectateur et sa capacité à lui faire appréhender la situation réelle illustrée par l'image en question. Elle évoque la notion de « *piège esthétisant*⁴² » en prenant pour exemple une photographie de Yannis Behrakis datant de 2015 (*Figure 2*). Selon elle, comme dans le cas de photos de guerre, une esthétisation très marquée peut renforcer la passivité du spectateur en lui faisant percevoir la photographie comme « *une peinture ou une œuvre d'art*⁴³ », dont on admire en priorité les qualités formelles. Cela aurait pour effet de « *nous enfermer dans une*

⁴² Chiara Giubilaro, « Lo spettacolo del naufragio : Migrazioni, luoghi visuali e politica delle emozioni », Università degli Studi di Milano Bicocca, *Visualità & (anti)razzismo*, Padova University Press, 2018, p.15.

⁴³ Ibid. p.15.

*passivité muette, consolidant cette hiérarchie de l'humain qui est toujours latente au privilège de la vision*⁴⁴ ». Selon l'autrice, entre les personnes réelles qui étaient à bord de ce bateau et les personnes qui observent ce cliché par la suite, les distinguant de loin, la photographie instaure une dynamique qui « *non seulement accorde une supériorité au spectateur, mais qui la traduit manifestement sous une forme visuelle*⁴⁵ », en raison de cette distance avec l'embarcation flottante et notre propre regard et position, qui marque une scission entre « *ici* » et « *là-bas*⁴⁶ », changeant les spectateurs en « *consommateurs impassibles des événements, au-delà des images* ».

L'autrice emploie l'exemple d'une photographie rapprochée d'une mère et son enfant enveloppés dans une couverture de survie, prise par Aris Messinis en 2015 à Lesbos. Elle pointe le choix du sujet et de sa mise en scène comme un écho visuel de représentations occidentales de la Vierge à l'enfant. Ce rapprochement visuel avec une iconographie plus ample et connue aurait pour effet d'extraire l'image de son contexte et de son histoire, ce qui conduit à amoindrir son message politique et son ancrage dans une situation de souffrance humaine réelle⁴⁷. Enfin, elle aborde la tristement célèbre photo du corps du petit Alan Kurdi échoué sur la plage, prise par Nilufer Demir en 2015⁴⁸. Ce cliché a fait le tour de monde et attiré énormément d'attention médiatique. Selon Giubilaro, ce dernier exemple est avant tout une « *image-choc* », susceptible de créer une réactions émotionnelle forte des spectateurs et un « *sens d'inadéquation morale qui inhibe ou bloque la possibilité d'une prise de conscience politique*⁴⁹ ».

On peut souligner que, malgré son injonction à ne pas se baser sur la perception d'un « *spectateur universel*⁵⁰ », la réflexion de l'autrice suppose une volonté de susciter la réaction d'un public occidental ou européen. On présume que l'objectif

⁴⁴ Ibid., p.16.

⁴⁵ Ibid., p.16.

⁴⁶ Suvendrini Perera. "Torturous Dialogues: Geographies of Trauma and Spaces of Exception", in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, n°24., 2010, p.32.

⁴⁷ Chiara Giubilaro. "Lo spettacolo del naufragio : Migrazioni, luoghi visuali e politica delle emozioni", Università degli Studi di Milano Bicocca, *Visualità & (anti)razzismo*, Padova University Press, 2018, p.17.

⁴⁸ Ibid. p.18.

⁴⁹ Ibid., p.19.

⁵⁰ Ibid. p.13.

premier de ces clichés, aux yeux de Giubilaro, est de créer une réaction d'engagement contre des politiques des gouvernements occidentaux qui sont au moins partiellement responsables de la situation.

On peut aussi relever une tension qui apparaît dans cette réflexion : l'esthétisme, l'évocation d'une imagerie occidentale familière, et la valeur "tabou" d'une image sont aussi des facteurs qui contribuent à son potentiel de diffusion. Comment résoudre ces problématiques qui, selon l'autrice, amoindrissent l'impact des images et les détachent de leur contexte réel ? Comment éviter ce potentiel effet d'amoindrissement de l'impact des images et de détachement de leur contexte réel, tout en produisant une image qui puisse être diffusée à grande échelle ? Ces choix esthétiques peuvent-ils contribuer à créer autre chose lors de leur réception, au-delà d'alimenter une volonté d'action politique ?

On notera aussi que ces analyses concernent des images fixes, dont il est, de fait, impossible de percevoir plus que l'instant capturé dans le cadre. Cependant, les points de tension soulignés par Giubilaro semblent aussi applicables aux images cinématographiques. Dans quelle mesure le cinéma peut-il contribuer à résoudre ces potentiels "écueils" de représentation ?

Le style de réalisation de Rosi vise à faire percevoir ce qui se trouve "hors des confins du cadre", tout en laissant le temps au spectateur appréhender les images pour elles-mêmes sans y intégrer "de force" un discours politique. Mais l'approche de ce réalisateur est aussi pointée du doigt comme tombant dans le "piège esthétique" que Giubilaro souligne.

2) Lampedusa selon Gianfranco Rosi : une approche esthétique et sensorielle de la migration

Lorsque l'on tape « film Lampedusa » dans la barre de recherche Google, les premiers résultats obtenus pointent immédiatement en direction de *Fuocoammare*,

réalisé par Gianfranco Rosi, qui a été récompensé de l'Ours d'Or à la Berlinale en 2016. Gianfranco Rosi est d'origine italienne mais il est né et a en partie grandi en Erythrée puis à Istanbul et à Rome, avant d'aller étudier le cinéma à New York. Son premier moyen-métrage documentaire s'intitule *Boatman* (1993), et emmène le spectateur sur les eaux du Gange en Inde aux côtés d'un navigateur de bateau local. Rosi a aujourd'hui à son actif cinq longs métrages documentaires, sortis entre 2008 et 2020. *Sacro GRA*, où il se rend à la rencontre de plusieurs personnes reliées entre elles par le *Grande Raccordo Anulare*, l'autoroute italienne A90 à la périphérie de Rome, remporte le Lion d'Or à la Mostra de Venise lors de sa sortie en 2013. Ces deux distinctions aux Festivals de Berlin et Venise font de Gianfranco Rosi le seul documentariste à ce jour ayant remporté deux de ces prix européens prestigieux⁵¹. Pour *Fuocoammare*, comme pour la plupart de ses films, il s'agit du résultat de plusieurs années de travail, entre le temps de repérage, de rencontre avec le lieu, avec ses personnages, et celui du tournage.

Rosi nous emmène aux côtés de différents habitants de Lampedusa, qui se livrent à leur activités quotidiennes, et alterne ces séquences avec celles où il braque son objectif sur le parcours des migrants qui arrivent sur l'île, depuis leur sauvetage à leur quotidien dans le camp. Dans le dernier quart du long-métrage, il emporte sa caméra sur un bateau de sauvetage qui tente de secourir une embarcation ayant subi un naufrage particulièrement meurtrier. Le film se démarque par le soin visible apporté à la composition de ses plans, souvent construits comme des tableaux, aussi bien de par leur longueur que par leur quasi fixité. Les plans panoramiques, lorsqu'ils surviennent, sont lents, et la caméra reste équilibrée. Celle-ci semble se mouvoir en priorité pour conserver son sujet dans une position harmonieuse par rapport à l'ensemble du plan, comme on le voit dès le tout premier plan du film où Samuele inspecte un arbre et cherche à y grimper pour y trouver un bâton adéquat à son projet de lance-pierre (*Figure 3*). Plans symétriques, règles des tiers, lignes directrices valorisées afin de mettre en valeur le sujet... Lorsque l'on sait que Rosi a travaillé comme directeur de la photographie pendant une grande partie de sa

⁵¹ *Wikipédia*, "Gianfranco Rosi", [[https://it.wikipedia.org/wiki/Gianfranco_Rosi_\(regista\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Gianfranco_Rosi_(regista))] (consulté le 01/02/2021)

carrière, on peut d'autant plus voir la réflexion artistique qui semble imprégner chacun de ses plans.



Figure 3 - Images issues de la première séquence de *Fuocoamarre*, où le jeune Samuele, originaire de Lampedusa, se promène sur l'île en cherchant un bâton adéquat pour se faire un lance-pierre.

Gianfranco Rosi justifie ainsi ce choix de réalisation :

Je ne cherche pas la beauté, mais je tiens à la fixité du cadre. J'ai toujours été hostile à l'idée de saisir la réalité avec une caméra portée. Une caméra qui bouge impose en permanence le point de vue de celui qui est en train de regarder. Or, je tiens tout au contraire à disparaître du point de vue, à devenir invisible pour laisser la place au point de vue du spectateur. L'image doit aussi contenir ce qu'elle ne montre pas. Voilà le défi : faire en sorte que ce que l'on voit soit également porteur de ce que l'on ne voit pas, qui est hors champ ou qui n'a pas été retenu au montage⁵².

On peut remarquer que si le point de vue de Rosi, dans le sens physique de la prise de vue, ne se manifeste pas au travers d'une caméra ostensiblement mobile,

⁵² François Ekchajzer. "Gianfranco Rosi, réalisateur de "Notturmo" : "Je tiens à disparaître du point de vue" ", *Télérama*, mise en ligne le 22/09/2021, [<https://www.telerama.fr/cinema/gianfranco-rosi-realisateur-de-notturmo-je-tiens-a-disparaitre-du-point-de-vue-6972487.php>] (consulté le 01/12/2021).

son point de vue artistique est cependant très visible. La stabilité de la caméra et la composition soignée des plans deviennent une part intégrante de la présence de son regard de cinéaste, plutôt que la présence de son corps sur place en interaction avec la caméra. La longue durée de ses plans et leur fixité est donc un choix conscient pour laisser l'espace et le temps nécessaire au spectateur pour appréhender une portion du réel, sans "forcer" son regard. Cependant, Rosi exprime aussi une volonté de dépasser une forme d'observation pure afin de faire exister ce "hors-champ" dans ses images.

Le travail de la composition et de la durée des plans va de paire avec des choix de mise en scène du réel et de montage, qui contribuent à créer des narrations qui dépassent la simple observation du réel. Dans la deuxième séquence du film (00:03:55 à 00:05:55) , on assiste à deux longs plans successifs, d'environ trente secondes chacun, montrant d'abord de loin un bateau de sauvetage en mer, à peine visible dans la nuit, puis passant sur l'intérieur de la cabine de pilotage que l'on devine être celle de ce navire, en plan large, où se découpe la silhouette d'un sauveteur tandis que des lumières balayent la pénombre au loin devant lui. Tout au long de cette séquence, on entend en fond un appel de détresse envoyé par une femme aux sauveteurs en mer. Son ton est paniqué, et après avoir réussi tant bien que mal à communiquer la position de leur embarcation, elle termine en répétant « We are sinking, we are sinking ! » (Nous coulons, nous coulons !) avec une détresse audible. Les plans sont statiques, si ce n'est le tangage probablement causé par l'embarcation depuis laquelle la première séquence a été tournée.

L'enregistrement de l'appel de détresse est authentique. Les plans longs, statiques et faiblement éclairés autour du bateau renforcent l'effet oppressant du message de détresse, le rendant d'autant plus proéminent. Le fait que l'on entende ce message tout au long de la séquence, y compris lorsque la caméra se trouve loin du bateau, lui donne une présence diégétique plus forte qu'elle ne l'aurait été en restant proche de sa diffusion « réel ». Il y a donc eu des choix de montage voués à mettre l'accent sur la difficulté de la situation, sans pour autant la montrer directement. Il n'y a pas d'images frontales de naufrages ou de morts à ce moment

du film, mais en enchaînant des plans qui évoquent suffisamment la situation pour la faire ressentir au spectateur, Rosi souligne ce “hors-champ” qu’il évoque en interview. En l’occurrence, une situation de naufrage avant l’arrivée des secours. Dans le cas des trajectoires migratoires méditerranéennes, l’impossibilité de filmer et de montrer ces situations maritimes critiques est une question récurrente, sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Fuocoammare se caractérise aussi par son économie de parole. Le film est traversé de longs moments de silence, où aucune des personnes filmées ne parlent, ni entre elles ni vers la caméra. Il n’y a pas de voix off, en dehors des messages radios échangés avec difficultés entre les bateaux de sauveteurs et les embarcations à la dérive. Ce choix peut sembler voué à laisser les images s’exprimer par “elles-mêmes”, toujours dans l’optique de “s’effacer” autant que possible par rapport aux images et aux personnes qui les peuplent. Le seul texte extradiégétique présent s’affiche au début du film, décrivant le contexte propre à Lampedusa par rapport à la situation migratoire :

L’île de Lampedusa a une superficie de 20 km, distante de 70 miles de la côte africaine, 120 miles de la côte sicilienne. Au cours des 20 dernières années, environ 400 000 migrants ont débarqué à Lampedusa. En tentant de traverser le canal de Sicile pour rejoindre l’Europe, on estime que 15 000 personnes ont trouvé la mort.

Figure 4 - *Images de Fuocoammare issues de deux séquences mettant en scène le docteur Pietro Bartolo, qui est le seul personnage du film à interagir directement avec les deux “mondes” coexistants sur l’île. Dans la première image, il fait défilé des images de naufrages en les commentant. Dans la seconde, il ausculte le jeune Samuele, l’autre “personnage” le plus récurrent du film.*



Cette introduction attire l'attention sur la faible superficie de l'île et sa proximité avec la côte africaine, et donne des chiffres d'arrivées et de morts en mer depuis le milieu des années 1990, ce qui coïncide avec le début du processus de "frontiérisation" selon Paolo Cuttita. Il est important de noter que *Fuocoammare* a vraisemblablement commencé à être tourné peu de temps après les naufrages importants de 2013, qui ont rendu ces questions significativement plus visibles sur le plan médiatique. Comme on le verra au fil de cette réflexion, les œuvres traitant de la situation migratoire comportent souvent ce genre de préambule de texte, afin de les ancrer dans l'actualité.

Sur toute la durée du film, les personnes filmées s'adressant "directement" à la caméra sont une occurrence rare. L'intervention orale la plus longue est celle du médecin de l'île, Pietro Bartolo, qui s'exprime au cours d'une séquence de 4 minutes 12 secondes à partir de 1:00:16. Il s'agit de deux longs plans continus, où le docteur est de profil, assis à son bureau et filmé en plan poitrine (*Figure 4*). Son regard n'est jamais tourné vers la caméra, mais on suppose qu'il s'y adresse tandis qu'il exprime son ressenti vis à vis de la situation : les événements tragiques et sa confrontation constante à la mort d'individus de tous les âges et tous les genres, des femmes enceintes, de jeunes enfants... Son regard reste rivé sur son écran tandis qu'il y fait défiler des photos de bateaux bondés, d'un corps brûlé par le carburant... Et sans détourner les yeux, il explique que contrairement à ce que certaines personnes semblent penser, il ne s'est pas "habitué" à cette confrontation constante avec la mort et la souffrance humaine. Cette intervention contribue à consolider le rôle d'intermédiaire du médecin entre les deux "mondes" mis en scène dans le film. On le voit à la fois ausculter une femme enceinte migrante dans une séquence, et faire un contrôle de vue au jeune Samuele dans une autre (*Figure 4*).

Ce dernier, pour sa part, est établi dès la première séquence comme une figure centrale du film, avec le médecin. Il nous est présenté dès la première séquence (*Figure 3*), et revient dans la majorité des passages du film centrés sur les îliens. Il construit une fronde, va tirer avec un copain sur des cactus découpés en cible, ou

des oiseaux à la nuit tombée, va à l'école, mange en famille, accompagne son père sur son bateau de pêche, et tente à nouveau de viser avec sa fronde en portant de une nouvelle paire de lunettes pour corriger l'oeil "paresseux" que le docteur Bartolo lui a diagnostiqué. C'est comme s'il avait sa propre intrigue tout au long du film, qui s'entrelace à la thématique globale, au point de devenir le fil rouge de l'œuvre. La caméra suit aussi de près ses interactions avec son environnement, comme lors de la scène où lui et son ami tirent à la fronde sur des cactus découpés, et où les plans alternent entre les deux enfants qui visent et les impacts de leurs projectiles sur les cactus, adoptant un découpage cinématographique "classique", qui semble prévu pour privilégier la fluidité de lecture de l'action en cours.

Parmi les autres figures récurrentes du film, il y a aussi sa grand-mère, le copain avec qui il va tirer à la fronde, son père qui l'emmène en bateau, un animateur radio et une vieille dame. La répartition des scènes et le temps accordé à chacune de ces figures les rendent assez facilement identifiables. Elles sont filmées seules (notamment Samuele et le médecin) ou en petit groupe, et sont mises en valeur en étant filmées dans des espaces naturels ou quotidiens "déserts", dépourvus d'autres personnes. Cet effet de vide qui singularise ces figures est souligné par l'utilisation de plans larges et les plans d'ensemble récurrents pour montrer ces environnements (*Figure 5*). Certaines de ces figures sont aussi filmées à plusieurs reprises dans un même espace, comme la vieille dame dans sa cuisine, ou l'animateur radio dans son studio, ce qui a pour effet d'appuyer le sentiment de routine quotidienne qui se dégage de ces scènes. Le choix de Rosi de filmer l'île de cette manière interpelle car il va à l'encontre de l'image d'une île entièrement envahie telle qu'elle est parfois présentée par les médias.



Figure 5 - Images issues de *Fuocoammare* : Samuele avec sa grand-mère à gauche, et avec son camarade de jeu à droite.

Néanmoins, les séquences du film centrées sur les migrants montrent, en comparaison, des groupes de personnes bien plus conséquents. Si la caméra s'arrête régulièrement sur des visages, filmés en gros plan, en plan poitrine ou en plan taille, il s'agit d'apparitions souvent trop isolées pour permettre la construction de figures statiques et identifiables comme celle des îliens. De la même manière que ces personnes ne sont sur l'île que de manière temporaire, en attendant de rejoindre l'Italie, leurs apparitions dans *Fuocoammare* sont flottantes : des silhouettes et des visages, parfois récurrents dans une même séquence, mais que l'on ne reverra pas dans la suivante. On note aussi que le style contemplatif de Rosi est conservé autant que possible, malgré des conditions de tournage en mer parfois plus contraignantes, rendant les mouvements de la caméra plus agités que dans le reste du film. Contrairement au reste de l'île où Rosi peut mettre en scène une seule figure isolée dans son cadre sans difficulté, les plans tournés dans le centre et sur les bateaux de sauvetage sont aussi plus chaotiques en termes d'allers et venues de personnes, en raison du grand nombre de réfugiés qui s'y trouvent.



Figure 6 - Images de Fuocoamarre issues des séquences centrées sur le parcours de migrants arrivants sur l'île.

Certaines séquences illustrent des “étapes” de leur arrivée sur l'île (les sauvetages, la fouille et la prise en photo des migrants après leur arrivée), d'autres montrent une poignée de scènes de vie dans le camp (une partie de football, les files d'attente au téléphone...) (*Figure 6*). On peut citer une séquence de chant et de prière marquante, où un homme raconte son voyage d'une voix forte, intercalée de moments chantés qui viennent se mêler aux voix des autres personnes qui l'entourent et le rejoignent dans sa litanie.

Ceci est mon témoignage. Nous ne pouvions plus rester au Nigéria. Beaucoup mouraient dans les bombardements. Nous étions bombardés. Nous avons fui le Nigéria. Dans le Sahara beaucoup de gens mourraient. Tant de gens violés et tués. Nous ne pouvions résister. Nous avons fui vers la Libye. En Libye était une ville de l'ISIS. On ne pouvait rester en Libye. A genoux, nous criions en pleurant : “Que faire ?”. Les montagnes ne nous cachaient pas. Les gens ne nous cachaient pas. Et nous avons couru vers la mer. Pendant le voyage en mer, tant de passagers sont morts... La mer les a englouti. Un bateau emportait 90 passagers. Seuls 30 furent sauvés, les autres moururent. Aujourd'hui nous sommes en vie. La mer n'est pas un lieu qu'on parcourt. La mer n'est pas une route.

Ce discours constitue la plus longue prise de parole d'un réfugié sur l'ensemble du film. Sur 109 minutes, sans compter le générique de début et de fin, 36 minutes sont dédiées à la situation des migrants sur l'île, en comptant l'intervention orale du médecin Pietro Bartolo dans son bureau. Cela équivaut environ à un tiers du métrage. Les deux autres tiers sont centrés sur des séquences de la vie quotidienne de ce panel d'habitants de Lampedusa, sans que les migrants présents sur l'île ne soient montrés ni évoqués directement par ces derniers.

Pour autant, la frontière entre ces « mondes » n'est pas totalement étanche. A 7 minutes de film, on assiste à un long plan fixe de plus d'une minute où une vieille dame cuisine en écoutant la radio. Lorsque la chanson qui passait se termine, les nouvelles évoquent un nouveau naufrage ayant fait plus d'une trentaine de victimes. Plus tard dans le film, cette vieille dame, Maria, appelle pour demander à l'animateur de radio locale de passer une vieille chanson intitulée « Fuocoammare », qu'elle dédie à son fils parti pêcher en mer, en souhaitant son retour sain et sauf car le temps semble se gâter.

Sudeep Dasgupta, dans « *Fuocoammare* et l'expression esthétique de l'expérience relationnelle de la migration », prend pour exemple ce choix de juxtaposer la demande de chanson de Maria avec le drame constant des naufrages d'embarcations de migrants pour décrire la manière "indirecte" dont Rosi s'approche de son sujet :

Le film ne juxtapose pas deux réalités de danger afin d'utiliser la comparaison de manière pédagogique pour mettre de l'emphase sur le privilège de l'un ou sur la souffrance de l'autre. A la place, cette tendre expression d'affection (la demande de la chanson) est mise côte à côte, adjacente à la réalité des migrants. Il n'y a pas de martelage d'un message en direction du spectateur [...]⁵³.

La manière dont Rosi aborde la thématique migratoire reposerait donc en partie sur ce processus de juxtaposition, de création de sens par l'agencement de ces images filmées de manière significative. Dans une Masterclass intitulée

⁵³ Sudeep Dasgupta. "Fuocoammare and the Aesthetic Rendition of the Relational Experience of Migration". *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2019, p. 102-116. [<https://doi.org/10.1515/9783110476675-007>]

«Gianfranco Rosi, filmeur au monde», qui s'est déroulée au Centre Pompidou en septembre 2021, le réalisateur décrit ainsi son approche du cinéma :

Je ne crois pas au cinéma d'observation pure. Je crois qu'il doit y avoir une transformation de ce qu'on observe. Parce que sinon on est comme des petits chiens qui marquent leur territoire. Peut-être qu'il était intéressant d'observer il y a 40 ans, 30 ans, 20 ans, mais aujourd'hui il y a tellement d'informations dans le monde que je crois qu'il est surtout important de soustraire dans ce qu'on film. Pour moi il y a deux mots importants, c'est la transformation et la soustraction, puis la structure qui vient dans le montage. (...) Je ne me suis jamais dit que je faisais un documentaire ou une fiction. Ce qui m'intéresse c'est d'utiliser le langage du cinéma pour faire en sorte que ce que je filme devienne quelque chose d'autre. C'était ça qui m'intéresse et ça a été mon parcours depuis *Boatman* jusqu'à *Notturmo*⁵⁴.

Ainsi, Rosi semble chercher à convertir le réel grâce aux outils du langage cinématographique pour en faire « *quelque chose d'autre* », qui serait susceptible de révéler des couches de sens supplémentaires au travers d'une forme artistique. A ce sujet, Sudeep Dasgupta écrit que l'expérience esthétique et artistique fournie par une œuvre comme *Fuocoammare* serait à même de permettre une appréhension moins catégorique et fermée de la question de la migration par rapport à la manière dont elle est abordée au sein du discours politique.

Cette expérience visuelle qui fournit une sensation plutôt qu'une réflexion permettrait ainsi de percevoir l'espace mis en scène en ce qu'il a de complexe et de « *relationnel* », sans se fixer sur des notions rigides ou préconçues vis à vis d'une situation.

Les expériences esthétiques fournies par des œuvres d'art peuvent offrir une manière intense sensoriellement et épanouissante intellectuellement d'appréhender sous un angle moins oppressif, plus inclusif, relationnel et dynamique la compréhension des mouvements de population dans le monde contemporain⁵⁵.

⁵⁴ Bibliothèque Publique d'Information. Masterclass «Gianfranco Rosi, filmeur au monde», Centre Pompidou, Paris, septembre 2021, [<https://youtu.be/degzVEsVRY0>] (consulté le 01/12/2021).

⁵⁵ Sudeep Dasgupta. "Fuocoammare and the Aesthetic Rendition of the Relational Experience of Migration". *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2019, p. 102-116. [<https://doi.org/10.1515/9783110476675-007>]

Dans un entretien accordée au magazine *Télérama* en 2021, Rosi explique les raisons de l'absence de plans montrants des interactions directes entre les deux "mondes" qui coexistent sur l'île dans *Fuocoammare* :

Pendant les trois années que j'ai passées à Lampedusa, je n'ai pas pu filmer une seule rencontre entre les habitants de l'île et ces gens, laissés seuls face à leur destin comme ils continuent de l'être, [...] *Fuocoammare*, c'était aussi une sorte de roman de formation, et l'œil paresseux de Samuele [...] une métaphore de notre regard à nous, qui ne savons pas voir.

Rosi semble privilégier une approche cinématographique qui fournit un espace de réflexion propice au fait de "ressentir" la situation, dans sa durée et sa complexité. Il ne cherche pas à répondre aux questions que posent la situation de l'île de manière expéditive, factuelle et parfois biaisée par l'effet de "spectacle" créé par la frontière, comme le font les médias classiques. Selon Sudeep Dasgupta : « *les situations sur l'île peuvent seulement être déduite - le film ne cherche pas à les expliquer*⁵⁶. »

Mais comment cette approche reposant sur l'abstraction et la déduction influe-t-elle sur le propos global d'une œuvre ? Pour reprendre l'idée de distance, il semblerait que la mise en scène de Rosi crée une proximité sensorielle et dépourvue de causalité explicite entre le spectateur et le sujet de son film. Mais cette approche serait-elle susceptible de creuser la distance émotionnelle et intellectuelle vis-à-vis d'une situation critique sur le plan humain ? Qu'en est-il de la présence moins marquée des figures de migrants par rapport aux "personnages" italiens construits par Rosi dans ses choix cinématographiques ?

⁵⁶ Ibid.

3) Les limites du regard de Rosi sur Lampedusa

a) La question du « surplomb esthétique » dans *Fuocoammare*

Le style de réalisation de *Fuocoammare* n'est pas propre à ce film. Dans *Sacro GRA*, on retrouve les mêmes éléments : peu d'interactions directes avec la caméra de la part des protagonistes, des plans longs, composés et souvent contemplatifs, et une galerie de personnages que la forme du film semble « fictionnaliser » en partant du réel. Il en va de même dans *Notturmo*, sorti en 2020, qui est selon Rosi la « conséquence directe » des scènes de naufrage de *Fuocoammare*, car c'est ce qui lui a donné l'impulsion d'aller filmer ce que fuyait ces migrants qui tentaient de traverser la Méditerranée⁵⁷. A propos de ce dernier film, qui se penche sur les tensions et conflits au Moyen-Orient et le quotidien des personnes qui y sont confrontées quotidiennement, Mathieu Macheret, un critique du *Monde*, pointe du doigt ce qu'il appelle un effet de "surplomb esthétique" :

Aucun plan du film ne résiste à la tentation de la belle image bien léchée, comme à celle de poétiser le chaos - ce qui semble bien dérisoire devant la gravité des événements décrits ou des propos tenus⁵⁸.

Malgré le ton ouvertement corrosif de cette critique, on peut s'interroger sur la question formelle posée par le journaliste. Dans quelle mesure une recherche de "beauté" de l'image cinématographique pourrait-elle influencer sur la perception de son sujet ? Quels enjeux éthiques posent le fait de filmer ces situations dramatiques de manière "esthétique", comme le fait Rosi?

Cette question se pose particulièrement dans la dernière séquence de naufrage du film (de 1:26:27 à 1:42:08), qui est sans doute la plus violente de toute l'œuvre. Pendant environ cinq minutes, la caméra toujours aussi statique de Rosi filme les

⁵⁷ François Ekchajzer. "Gianfranco Rosi, réalisateur de "Notturmo" : "Je tiens à disparaître du point de vue" ", *Télérama*, mise en ligne le 22/09/2021, [<https://www.telerama.fr/cinema/gianfranco-rosi-realisateur-de-notturmo-je-tiens-a-disparaitre-du-point-de-vue-6972487.php>] (consulté le 01/12/2021).

⁵⁸ Mathieu Macheret. "Notturmo : le réalisateur Gianfranco Rosi en surplomb esthétique", *Le Monde*, mis en ligne le 22/09/2021, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/22/notturmo-le-realisateur-gianfranco-rosi-en-surplomb-esthetique_6095534_3246.html] (consulté le 01/12/2021).

corps étendus sur le pont, qui respirent avec difficulté (*Figure 7*), ou encore des femmes qui pleurent dans les bras l'une de l'autre, dont le visage apparaît en gros plan. Un homme assis, dont l'œil blessé nous est aussi montré en très gros plan

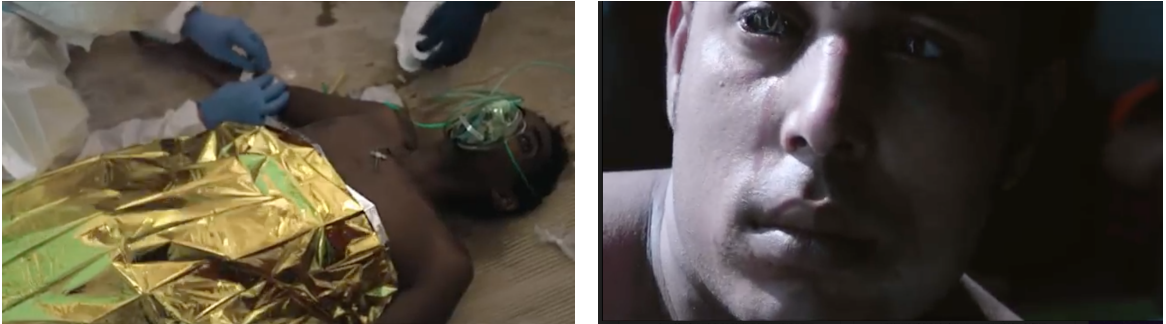


Figure 7 - Images de Fuocoamarre issues de la deuxième et dernière séquence de naufrage du film.

(*Figure 7*), fait des gestes en s'adressant à la caméra, mimant le choc qui est à l'origine de sa blessure. Pas un mot ne sort de sa bouche. Un autre explique avec ses notions d'anglais que le niveau inférieur du bateau où il était était presque dépourvu d'air et d'une chaleur étouffante, avant de faire un geste de la main, faute de mots, pour décrire les conséquences mortelles de la situation, que le spectateur peut deviner. Ces passages marquent des "ruptures" ponctuelles avec la volonté de « devenir invisible » évoquée par Rosi, car les deux rescapés s'expriment en direction de la caméra. Mais ces adresses directes viennent aussi alimenter la brutalité globale ressentie dans la séquence, et l'impossibilité d'ignorer le drame réel qui se déroule face à l'objectif. Ces ruptures sont d'autant plus marquantes car elles se positionnent en contraste avec la tendance formelle globale du long-métrage à limiter les échanges oraux et à refuser autant que possible que la présence physique de la caméra soit rendue explicite dans les images filmées. C'est presque comme si le réel "dépassait" soudainement sa "conversion" cinématographique dans le style de Rosi et venait s'y heurter. Le réalisateur abolit soudainement la distance conservée pendant le reste du film vis à vis de la réalité morbide de ces naufrages.

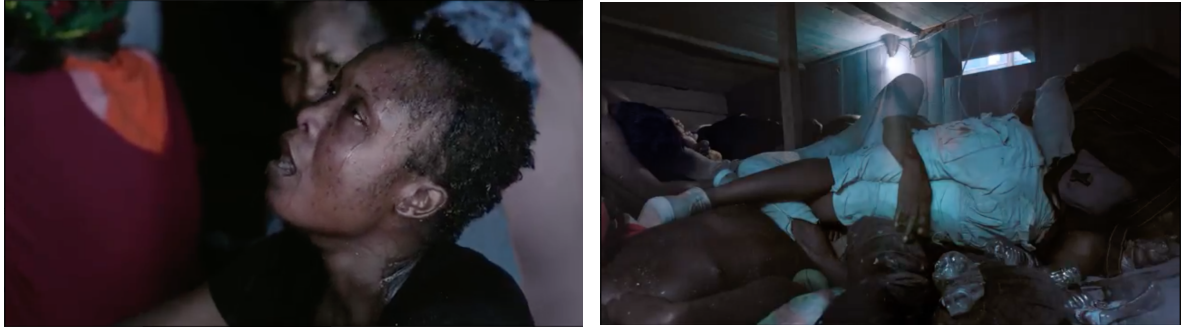


Figure 8 - *Images de Fuocoamarre issues de la deuxième et dernière séquence de naufrage du film.*

La caméra repasse en plan large et nous montre ceux qui n'ont pas survécu, des corps enveloppés dans des sacs plastiques blancs qui sont eux aussi étendus sur le pont, tandis que le personnel du bateau les transporte. Une femme, filmée en gros plan les larmes aux yeux, et l'air hagard, se verse une bouteille d'eau sur la tête. A la fin de la séquence, on nous montre trois plans successifs de la cale du bateau secouru, qui est remplie de cadavres (*Figure 8*). Il s'agit des images finales que Rosi nous montre de ces personnes dans son film. La caméra est toujours aussi fixe, et on retrouve ce même soin de composition du cadre présent dans le reste du film, mais cette fois-ci les enjeux de la situation ne sont pas adressés de manière "indirecte". La séquence se conclut par un plan de la mer et de l'horizon vide, avec un temps ensoleillé et peu de vagues, comme pour souligner sa capacité meurtrière.

Paolo Pellegrin, un photographe ayant couvert de nombreuses situations de conflits, évoque cette tension entre le fait d'être témoin d'événements très durs et le devoir d'en capturer des traces artistiques à travers son travail de photographie. Selon lui, parce que l'art est avant tout destiné à être vu, il peut aussi avoir comme vocation principale de dévoiler ces situations critiques et d'attirer l'attention du public sur elles : « *Nous, photographes, utilisons un langage esthétique de forme et de composition pour transmettre un sens. Les deux choses vont ensemble*⁵⁹ ».

⁵⁹ Roberto Saviano. « Une indispensable prise de conscience. Conversation avec Paolo Pellegrin » *En mer, pas de taxi (In mare non esistono i taxi)*, première publication en 2019, Paris, Gallimard, 2021.

On peut faire le lien entre cette citation et le besoin de faire « *quelque chose d'autre* » du réel exprimé par Rosi.

Paolo Pellegrin propose de dépasser la question de la “légitimité” à faire de « *belle[s] image[s]* » d'une situation humainement difficile en revenant à un des buts premiers de l'art, à savoir d'être vu. Par conséquent, la recherche esthétique reste, dans une certaine mesure, inhérente à sa nature profonde et à son objectif, y compris lorsqu'il s'agit d'une forme d'art qui vise à exposer ces situations difficiles aux yeux du monde. Il s'agirait alors de déplacer la question posée : de passer de « est-ce que faire de belles images dilue l'essence des sujets filmés » à « comment ces images peuvent-elles créer du sens par leur présence esthétique ? ».

Si l'objectif des images filmées est d'arriver à « *transmettre un sens* », où se situe la frontière entre le sens créé pour le cinéaste en tant qu'individu et en tant qu'artiste au cours du processus, et le sens “inhérent” à la situation et au sujet réel qu'il filme ? Y en a-t-il seulement un ? Peut-on considérer que le sens donné aux événements provient avant tout du regard posé sur ces derniers et de la relation établie par ce regard entre le cinéaste et son sujet ? On peut s'accorder sur l'idée de tenter de faire jaillir une fraction de réel des images, qui va au delà de la simple « *observation* », ou de simplement faire de « *belle[s] image[s]* » mais étant donné que pour faire cela le cinéaste ne peut se fier qu'à sa propre perception, en quoi celle-ci influe-t-elle sur le résultat final ?

Lorsqu'il travaillait sur son premier film, *Boatman*, Rosi raconte que son processus créatif est parti d'un refus catégorique de faire un film avec un point de vue « *occidental* », trop tourné sur le « *jugement* », et est finalement devenu un travail continu pendant cinq ans pour reconstituer à travers son film son point de vue « *naïf* » de touriste face à la personnalité forte du capitaine de bateau qui l'avait guidé sur le Gange. Et avec le temps, ce ressenti a évolué, mué par cette idée de

« *transformation* » et d'expérience perpétuelle qui semble chère au réalisateur⁶⁰.
C'était, selon Rosi :

[...] Quelque chose qui était profondément en moi et que je devais toujours cueillir dans la réalité, et cette réalité devenait de plus en plus complexe au fur et à mesure que j'allais là-bas [...] Et je ne pouvais plus être un touriste détaché car j'avais commencé à rencontrer la subtilité de l'Inde⁶¹.

Rosi insiste aussi sur l'importance de sa rencontre avec ce guide en bateau sur le Gange, qui a été le point de départ de la construction de son regard sur son sujet dans *Boatman*. L'idée de cette « *rencontre* » avec l'autre, avec un (ou plusieurs) protagonistes, nous renvoie au petit Samuele et au médecin dans *Fuocoammare* : deux figures centrales de la narration du film et de sa compréhension pour le spectateur. On ne peut s'empêcher de trouver un écho entre cette démarche de Rosi et l'idée évoquée par Serge Daney en 1992, selon lequel le cinéma est avant tout un moyen de « *toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre*⁶² ».

Ainsi, *Fuocoammare* refléterait cette dynamique relationnelle établie lors du tournage, une rencontre entre l'île et ses habitants et le regard que Rosi pose sur eux, plutôt qu'une tentative de traduire de manière exhaustive la situation migratoire dont l'île est devenue le symbole. Le résultat cinématographique final exprimerait avant tout cette relation, ces liens que le réalisateur a pu nouer avec les habitants de Lampedusa, plutôt qu'avec les migrants de passage ou retenus sur l'île.

Rosi indique explicitement que son film est « *une sorte de roman de formation* » qui visait en fin de compte à exprimer une indifférence globale, un refus de « *voir* » la situation des migrants. On peut trouver dans ce choix une forme de « *lucidité* »

⁶⁰ Bibliothèque Publique d'Information. Masterclass « Gianfranco Rosi, filmeur au monde », Centre Pompidou, Paris, septembre 2021, [<https://youtu.be/degzVEsVRY0>] (consulté le 01/12/2021).

⁶¹ Ibid.

⁶² Serge Daney. *Trafic*, « Le travelling de Kapo », numéro 4, automne 1992.

comme celle prônée par Jacques Rivette⁶³, un accord entre le fond de l'œuvre que Rosi a construit au fur et à mesure de son projet, et la forme qui s'est agrégée autour de cette volonté. Tout au long de l'œuvre, il tisse par ses choix de plans et de montage des juxtapositions significatives qui rapprochent émotionnellement les deux "mondes" entre eux, mais sans chercher à rendre compte de la situation de manière exhaustive. Au contraire, par son travail de « *transformation* » et de « *soustraction*⁶⁴ », et par l'expression de cette relation avec la communauté insulaire au travers de ses choix de mise en scène, Rosi met volontairement en scène une absence de confrontation à la situation migratoire. Et cette mise en scène d'une île "vide" où le quotidien suit son cours rend la dernière scène de naufrage d'autant plus frappante.

Cependant, ce choix de perspective ne peut pas, par définition, rendre compte de manière exhaustive de la situation. Il laisse nécessairement de grandes parts d'ombre, comme par exemple l'accès à l'intériorité des figures de migrants mises en avant dans le film. Ils n'ont pas de noms, seulement des numéros qu'on leur attribue lorsqu'on les prend en photo au centre. On ne les entend que peu parler, sauf en de rares occurrences comme la litanie chantée retranscrite plus tôt, ou les adresses directes à la caméra dans la dernière séquence de sauvetage. Souvent, lorsqu'ils s'expriment, leur parole est noyée parmi celles du groupe, étouffée, comme lorsque l'on voit plusieurs d'entre eux téléphoner dans le camp. Des corps, des piles de victimes sans nom du voyage en mer. Dans leur dernière apparition, ils n'ont plus de visages, plus de voix, même étouffées, il ne reste qu'un charnier de formes humaines empilées les unes sur les autres dans une cale de bateau.

Le choix de Rosi de ne mettre en scène que peu de discours et d'échanges oraux abordant directement la thématique de la migration dans son film peut donc

⁶³ Jacques Rivette. « De l'Abjection », *Les Cahiers du Cinéma*, n°120, 1961. Au sujet des images des camps de concentration dans *Nuit et Brouillard d'Alain Resnais (1955)*. Le montage de ce film, selon lui, faisait preuve d'une « science avec laquelle les faits bruts, réels, hélas!, étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène. »

⁶⁴ Bibliothèque Publique d'Information. Masterclass « Gianfranco Rosi, filmeur au monde », Centre Pompidou, Paris, septembre 2021, [<https://youtu.be/degzVEsVRY0>] (consulté le 01/12/2021).

permettre de favoriser une narration plus subtile, relationnelle et sensorielle au travers des images. Mais ce choix semble aussi créer un manque d'accès à l'intériorité des personnages de ce documentaire, et notamment des figures de migrants.

Comment une œuvre pourrait-elle franchir ce seuil, en restant dans le cadre de Lampedusa ? On peut s'interroger sur l'intérêt d'une forme documentaire plus "classique" dans la part qu'elle confère à l'oralité pour traiter de cette même situation. Et c'est ce que nous propose *Lampedusa in Winter*, sorti l'année précédant celle de l'arrivée en salle du *Fuocoammare* de Rosi.

b) Des regards adjacents sur l'île et ses enjeux : *Lampedusa in Winter* et *Nour*

Lampedusa in Winter, réalisé par Jakob Brossmann, est un long-métrage documentaire de 93 minutes sorti en 2015. Brossmann est un jeune metteur en scène de théâtre autrichien qui a commencé à approcher le cinéma en tant que caméraman, ce qui peut en partie expliquer son soin du cadrage. Ce dernier est comparable, dans une certaine mesure, au "style" de *Fuocoammare*, bien qu'il soit moins strictement statique et symétrique. Dans un entretien de 2017, Brossmann évoque explicitement sa volonté de « *montrer une perspective différente de celle de la télévision mainstream des sources d'informations*⁶⁵ », lorsqu'il a commencé à travailler sur ce projet de film en 2011, pendant les printemps arabes. C'est également avec cette idée en tête qu'il a choisi de tourner l'hiver, pendant une période où l'île est nettement moins médiatisée car le mauvais temps limite les arrivées de migrants, et où les enjeux liés au tourisme liés sont également en hibernation. Le réalisateur autrichien souhaitait s'intéresser à l'intersection entre la « *vie normale* » encore bien présente des habitants de l'île et la situation migratoire pour laquelle elle est souvent mise en avant.

⁶⁵ Caterina Bonora. "Lampedusa in Winter: In Conversation with Jakob Brossmann", mis en ligne le 21/07/2017, [<http://www.warscapes.com/conversations/lampedusa-winter-conversation-jakob-brossmann>] (consulté le 23/02/2022).

Lampedusa in Winter est comparable à *Fuocoammare* en plusieurs points. Sa première séquence s'ouvre également sur un message de détresse radio, cette fois-ci sur un fond noir. Un bateau de sauveteurs part en mer, tentant de localiser l'origine du signal, mais semble échouer. Juste après cette première séquence, alors que le bateau rentre au port, deux écrans de texte nous informe de la situation migratoire de l'île, d'une manière similaire au film de Rosi sorti un an plus tard. De retour sur l'île, on se retrouve aux côtés d'un animateur de radio, une autre figure visiblement marquante de la communauté insulaire. Au lieu de seulement prendre des demandes de chansons, celui-ci évoque les difficultés rencontrées par les habitants de l'île depuis que le ferry faisant la liaison de ravitaillement entre Lampedusa et la côte a été partiellement détruit, lorsque ses moteurs ont pris feu. Les enjeux entourant ce ferry seront récurrents tout au long du film.

Alors que *Fuocoammare* se caractérise par son économie de parole et ses longs passages de silence contemplatif, les échanges verbaux, parfois violents, ont leur place dans *Lampedusa in Winter*. Les pêcheurs locaux militent et interpellent la mairesse de la ville, Giusi Nicolini, élue en 2012, pour obtenir un nouveau ferry plus grand qui ne les oblige pas à jeter une bonne partie du poisson qu'ils pêchent, faute de place pour le transporter. De même, les migrants présents sur l'île prennent eux aussi la parole. Le documentaire suit ponctuellement un groupe de migrants du centre d'accueil, que l'on rencontre alors qu'il sont assis devant l'Église pour manifester afin d'obtenir un transfert hors de l'île où ils sont retenus dans des conditions peu enviables depuis leur arrivée. Ils parlent entre eux dans le froid, dans leur propre langue (sous-titrée pour les spectateurs européens), et s'adressent aussi par la suite aux autorités locales pour que leurs demandes soient entendues dans un des rassemblements locaux voués aux prises de décisions politiques.

A nouveau, les existences des habitants de l'île et celles des migrants sont mises en parallèle, mais ici sous un angle nettement plus marqué par les revendications politiques, et avec des scènes où des membres des deux groupes partagent le

même espace. Ces rencontres mènent parfois à des tensions, car face à l'indifférence des autorités, certains habitants de Lampedusa se montrent agacés par la prise en charge plus rapide des problèmes des migrants par rapport aux leurs, selon eux.

Parmi les choses mises en place pour créer ce film, Brossman évoque une approche sur le temps long, privilégiant le contact et la familiarisation avec les personnes de l'île. Comme Rosi, il évoque dans les entretiens l'intérêt de travailler avec cette approche lente de la temporalité et de s'imprégner du lieu et de ses habitants. Brossman évoque aussi une volonté d'approche ethnographique de son sujet. Il a d'ailleurs été récompensé par un prix remis par l'Institut Royal d'Anthropologie de Grande Bretagne et d'Irlande du Nord en 2017.

Dans les propos de Brossman, comme dans ceux de Rosi au sujet de sa propre approche du cinéma, on retrouve l'idée des bénéfices d'un cinéma en partie « *observationnel* », qui laisse au spectateur l'espace nécessaire pour tirer ses propres conclusions et réflexions au cours de son visionnage, sans « *lui dire quoi ressentir* ». Mais Brossman reconnaît la présence de deux tendances parfois contradictoires vis à vis de cette approche, car il souhaitait également :

[...] raconter une histoire et être approchable et aussi divertissant, car les gens de Lampedusa, ils aiment aussi leur vie, ils savent vivre ! Donc nous voulions faire un film qui ne soit pas que pour un petit groupe d'experts, mais qui soit aussi accessible aux gens qui ne sont pas experts en documentaire ou en film ethnographique⁶⁶.

La personne que l'on voit le plus échanger avec le groupe de migrants qui est une femme de l'île nommée Paola la Rosa, originaire de Palerme mais qui habite à Lampedusa depuis de nombreuses années. Cette activiste du Forum Lampedusa Solidaire semble devenir au fur et à mesure une des figures de « protagoniste » du film. Elle apparaît dans un premier temps en train de décrocher des plaques commémoratives installées dans le cimetière, où le précédent maire avait écrit «

⁶⁶. Caterina Bonora, "Lampedusa in Winter: In Conversation with Jakob Brossmann", mis en ligne le 21/07/2017, [<http://www.warscapes.com/conversations/lampedusa-winter-conversation-jakob-brossmann>] (consulté le 23/02/2022)

africains de couleur noire » pour désigner les victimes de naufrage, ce dont « *nous avons honte* », dit-elle. Elle constitue une des figures les plus identifiables du film. Lors de son premier échange filmé avec le groupe de 25 jeunes hommes assis et emmitouflés devant l'Église pour tenter de se protéger contre le brise hivernale, c'est surtout elle que l'on voit, encadrée par les deux silhouettes de ses interlocuteurs tandis qu'elle leur explique son impuissance vis à vis de leur situation. Plus tard dans le film, alors qu'elle est cette fois-ci interviewée directement, elle évoque le tristement célèbre naufrage du 3 octobre 2013 et formule une métaphore pour décrire la situation dans laquelle elle et les autres habitants de l'île se retrouvent.

Imaginez une rue mal construite et en mauvais état où des accidents mortels se produisent régulièrement. Les gens meurent, et tout ce que vous (les journalistes, NDLA) trouvez à faire, c'est d'interviewer la personne qui habite dans cette rue et qui voit les cadavres de son balcon. Donc vous faites du témoin un protagoniste, mais vous ne parlez pas aux victimes.

Mais malgré la volonté de Paola La Rosa de ne pas être un « témoin changé en protagoniste », l'intérêt pour ses actions vis à vis de la situation et des migrants de l'île au fil du film semble finir par lui conférer ce statut, aux côtés de la mairesse, de l'animateur radio, des pêcheurs en grève et du groupe de migrants qui manifestent... Ces "personnages" îliens se cristallisent au travers de la mise en scène du film. Brossman semble vouloir cultiver un équilibre délicat entre observer et raconter, entre approcher et capter le réel sur le temps long sans chercher à le simplifier ou le caricaturer pour autant, et former une histoire menée par des personnages rencontrés lors de ce processus qui pourra être accessible à un public ample plutôt que de niche.

Gianfranco Rosi et Jakob Brossman semblent tous les deux privilégier une approche similaire par son aspect « *observationnel* » : le travail sur le temps long, l'apparition de « protagonistes » que la caméra suit et qui font office de guide pour le spectateur au travers de l'oeuvre, le soin des images et le travail d'une forme visuelle et auditive qui ne donnent pas de réponses toutes faites au spectateur

mais le laisse ressentir et interpréter ce qu'il voit afin d'exprimer une facette de réalité plus subtile. Bien que *Lampedusa in Winter* laisse plus de place à la parole et aux échanges verbaux, le réalisateur tâche de s'y faire aussi discret que possible, comme Rosi. Leur présence passe par le regard construit par leur choix de réalisation.

Centrer le film sur l'île n'est pas un choix anodin, car les dynamiques sociales propres à cet espace peuvent avoir un effet « grossissant ». Une construction politique de la frontière se met en place, mais aussi une construction virtuelle par le biais de sa mise en scène médiatique qui tente d'attirer spécifiquement l'attention du public sur ce "seuil symbolique de l'Europe". La forme documentaire et l'approche cinématographique sur le temps long, à la différence de l'urgence propre à l'actualité, peut permettre de mettre en scène d'autres aspects de la situation. Plutôt que de se concentrer uniquement sur les événements marquants sur le plan iconographique, comme les débarquements, les manifestations ou les naufrages, ces œuvres juxtaposent des scènes variées au travers de l'île et de ses alentours, avec chacune leur propre temporalité.

Privilégiant certaines figures insulaires dans leurs narrations respectives (le médecin, l'enfant au lance-pierre, le présentateur radio, la militante, la mairesse...), aucun des deux films précédemment cités ne semble particulièrement mettre en avant un « personnage » migrant individuel. Ce qui s'en approche le plus serait le groupe de jeunes hommes qui militent dans *Lampedusa in Winter*, mais il semblerait que les approches contemplatives et quotidiennes de Rosi et Brossman peinent à valoriser une individualité spécifique parmi ce groupe qui coexiste aussi sur l'île.

Les corps des migrants sont filmés, vivants ou morts, ou évoqués lorsqu'ils sont disparus, avec des plans récurrents d'une mer d'apparence paisible mais non moins meurtrière. Mais les individus peinent à acquérir simultanément une existence incarnée et une voix propre à l'écran. Les motifs de cette absence peuvent être purement pratiques : les personnes qui se retrouvent au Centre

d'accueil de Lampedusa ne sont pas aussi faciles à approcher sur le long terme que les personnes qui résident sur l'île. La barrière de la langue, elle aussi, peut jouer. Plusieurs facteurs peuvent ainsi limiter la création d'un lien solide entre filmeur et filmé, et par conséquent, la mise en avant de ces personnes comme des protagonistes filmiques à part entière.

Afin de dépasser ces limites pratiques, une œuvre de fiction, qui intégrerait une forme de reconstitution de ces situations, serait-elle plus à même de faire de ces personnes des acteurs et actrices actifs, et pas seulement des corps et des visages filmés au sein d'un groupe uniforme ? Quelles nouveaux paramètres de distance pourraient-ils être apportés par une approche fictionnelle ?

En 2019, une fiction tournée elle aussi à Lampedusa propose une continuité inattendue à *Fuocoammare*. *Nour* est un drame de 93 minutes réalisé par Maurizio Zaccharo. Il s'agit de l'adaptation du livre *Les larmes de sel*, publié en 2016, et écrit par Pietro Bartolo et Lidia Tilotta, une journaliste et écrivain. Quant à Pietro Bartolo, la couverture de la traduction française du livre le désigne comme « le médecin de Lampedusa, héros de *Fuocoammare* ». L'ouvrage est une forme de récit autobiographique de ce médecin, qui partage ses histoires, ses réflexions et ses émotions sur la situation à laquelle il a été quotidiennement confronté sur l'île.



Figure 9 - Image associée à la distribution de *Nour* (2019), montrant Linda Mresy, dans le rôle de Nour, et Sergio Castellitto, dans celui du docteur Pietro Bartolo, côte à côte sur l'île de Lampedusa.
Source : [<https://www.mymovies.it/film/2019/nour/>]

Nour raconte l'histoire de la rencontre entre le docteur Pietro Bartolo et Nour, une adolescente syrienne qui arrive seule à Lampedusa. Pietro Bartolo la recueille et tente de l'aider à retrouver sa mère, mais la jeune fille est peu loquace et surtout très méfiante d'autrui après avoir vu son père se faire tuer pendant leur fuite et avoir été séparée de sa mère au moment de monter sur le bateau. On assiste en parallèle aux difficultés quotidiennes rencontrées par le médecin, confronté à la souffrance et à la mort des naufragés qui arrivent sur l'île, et au parcours de la jeune fille qui souhaite ardemment retrouver sa mère. A la fin du film, grâce aux efforts du Docteur Bartolo, la mère de Nour est finalement retrouvée et les deux sont réunies.

Le film semble viser une reconstitution fidèle de plusieurs aspects réels de la situation sur l'île : les échanges entre le médecin et ses patients, qui nécessitent parfois l'intervention d'un traducteur, l'intérêt des journalistes pour la situation, la confrontation récurrente aux corps de victimes, qui intervient dès la première scène du film où des plaisanciers en bateau entendent des appels à l'aide et réalisent que de nombreux corps inanimés sont en train de flotter autour d'eux. On

assiste aussi à une séquence dans laquelle les migrants à peine secourus se tournent vers la caméra et disent leur prénom et leur pays d'origine, qui n'est pas sans rappeler la scène de *Fuocoammare* où les personnes arrivant au camp se font prendre en photo les unes à la suite des autres. Dans une autre scène du film, deux journalistes échangent sur leur rôle vis à vis de la situation :

- On écrit articles sur articles, je ne sais pas si ça sert à quelque chose...
- À payer le loyer, au moins. Écoute, à Lesbos, il y a eu un moment où j'ai décidé de ne pas faire de photos. Je me suis mis à aider les gens qui descendaient des bateaux pneumatiques. J'étais là pour documenter ce qui se passait, mais je ne pouvais quand même pas rester sans rien faire. Et je me suis demandé : mais qu'est-ce que tu fais, tu es seulement un photographe de merde. Qu'est-ce que tu fais ? Parce qu'en fin de compte c'est ça. Je shoot, je vends, je shoot, je vends, et je vais de l'avant.

On retrouve le dilemme évoqué plus tôt, que rencontre aussi bien les photographes que les cinéastes, entre la nécessité de documenter la situation et le fait de potentiellement contribuer à sa "spectacularisation" sans pour autant être en mesure de la changer de manière significative.

L'approche fictionnelle permet aussi de mettre en scène le passé de la jeune Nour, qui se manifeste par des flashbacks d'avant son départ depuis la Syrie, de son voyage et des tragédies qu'elle a vécues. La mise en scène s'attache aussi à valoriser l'évolution de son état émotionnel par des plans poitrine récurrents lorsqu'elle réagit à des situations. Ce choix compense le mutisme fréquent du personnage, et contribue à encourager l'empathie du spectateur. Au fil de la trame, elle se lie aussi d'amitié avec un jeune garçon de l'île, qui finit par lui offrir un coquillage sur le port alors qu'elle cherchait désespérément sa mère parmi les personnes débarquées.

Mais c'est avant tout le personnage du médecin qui guide activement l'évolution de la trame. En sortant de la morgue de fortune où les corps des victimes de naufrages sont étendues, qu'il est allé inspecter en prélevant des échantillons pour tenter d'identifier une victime, il évoque devant un autre personnage son incapacité

à « *s'échapper* », parce que « *l'horreur a besoin de témoin* ». Cette réplique évoque fortement la séquence qui met en scène le vrai docteur Bartolo dans *Fuocoammare*. Dans *Nour*, il est incarné par Sergio Castellitto, un acteur italien populaire, avec une cinquantaine de films et séries à son actif. Vers la fin du film, le docteur marche seul dans un endroit reculé en bord de mer, comme pour communier avec cet espace insulaire auquel il appartient.

Pietro Bartolo, le médecin de Lampedusa, devient un « héros », comme le suggère la promotion française de son livre, au point d'être incarné par un acteur de fiction dans *Nour*. On note cependant des indices de "résistance" du médecin à ce statut. Dans son livre, il exprime à plusieurs reprises la difficulté qu'il éprouve à être confronté à la mort et à la souffrance de manière aussi récurrente. Ce malaise est repris et souligné dans l'écriture et la mise en scène de *Nour*. Il est donc un héros malgré lui, d'une manière similaire à Paola la Rosa, la militante, qui devient une protagoniste "malgré elle" de *Lampedusa in Winter*.

Les approches cinématographiques de Lampedusa semblent donc se construire autour de ces figures de protagonistes îliens qui sont renforcées par leur appartenance à cette communauté restreinte et confrontée à la "frontiérisation" de leur île et à l'horreur des naufrages en Méditerranée. Contrairement aux médias qui insistent sur l'aspect spectaculaire du nombre d'arrivées, on remarque que les témoins italiens, par leur ancrage sur l'île, nourrissent une réflexion sur le temps long, fondée sur une approche quotidienne et pragmatique, de la situation. Leur témoignage, réel ou "fictionnalisé", passe au premier plan par rapport à celui des migrants, car il permet d'ancrer le traitement documentaire ou fictionnel de Lampedusa dans cette temporalité longue et cet espace insulaire changé en frontière.

L'approche fictionnelle semble aussi être en mesure de donner accès à l'intériorité de personnages migrants d'une manière plus approfondie que celle des documentaires de Rosi et Brossman. Qu'en est-il d'autres œuvres de fiction traitant de la migration en Italie ? De quelle manière font-elles coexister ces différentes figures et lieux réels dans un cadre fictif ?

II - D'ACTEURS « DU RÉEL » À ACTEURS DE CINÉMA : FICTION ET MIGRATION EN ITALIE

En visionnant un corpus d'œuvres portant sur la migration en Italie, on remarque l'utilisation récurrente d'éléments tirés du réel qui viennent intégrer des films de fiction. Cet ancrage dans le réel peut provenir du lieu, comme dans *Nour*, qui a été tourné à Lampedusa. Il peut aussi passer par les interprètes du film, lorsque ce sont des migrants qui incarnent à l'écran des personnages proches de leur propre expérience. Nous verrons avec quelle "distance" ces œuvres de fiction approchent le sujet, toujours selon les multiples facettes que l'on peut associer à ce mot.

1) *Terraferma* d'Emanuele Crialese : la migration filmée comme une "fable italienne"

Terraferma d'Emanuele Crialese est un long-métrage de fiction sorti en 2011, qui suit une famille insulaire italienne confrontée à l'arrivée de réfugiés, secouée par la nécessité de choisir entre leur venir en aide et braver la loi, ou les repousser. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de revenir brièvement sur une précédente réalisation de Crialese, *Respiro*, qui met en scène une histoire fortement ancrée dans l'île de Lampedusa et sa communauté. *Respiro* est probablement le premier long métrage de fiction mettant en scène l'île de Lampedusa comme décor cinématographique. Sorti en 2002, ce drame de 95 minutes est à l'époque totalement hermétique aux questions liées à la migration telles qu'on les aborde actuellement.

On y suit une jeune mère de famille, Grazia, qui rencontre des difficultés dans sa vie au sein de la communauté insulaire et de son foyer. D'un naturel indépendant et impulsif, elle souffre d'être réprimée, y compris par son mari machiste. Sa santé mentale en pâtit. A la fin du film, après une mise en scène de suicide laissant penser à toute la communauté qu'elle s'est noyée, Grazia est retrouvée en train de nager, et face à ce « miracle » (qui serait d'ailleurs inspiré par une véritable légende locale), son mari et le reste du village viennent l'entourer dans l'eau. Cette

séquence en particulier, ainsi que celles montrant ces moments de communion entre l'héroïne et la mer, sont frappantes par leur contraste avec la manière dont la mer est filmée dans le reste des films de ce corpus. C'est ici un espace de réunion, et le plan sous-marin des jambes de toutes les personnes venant rejoindre Grazia fait partie du climax narratif du film (*Figure 10*).



Figure 10 - Images issue de la fin de *Respiro* (2002) d'Emanuele Crialese, où la communauté de l'île se rassemble dans l'eau autour de l'héroïne.

Source : Giuseppina Sapio, « *Respiro* d'Emanuele Crialese : dialecte et retour à la « famille totémique » », *Mise au point*, vol. 5, 2013, mis en ligne le 01/04/2013, [<http://journals.openedition.org/map/1326>] (consulté le 06 juin 2021)

Pour réaliser ce film, Crialese a passé plusieurs mois sur l'île afin de se familiariser avec sa communauté et son dialecte. On peut retrouver dans cette pratique un héritage de la démarche cinématographique insulaire de Jean Epstein. Dans le chapitre « Écrire et filmer dans les îles » du livre *Jean Epstein, cinéaste des îles*, l'auteur évoque le fait que le contact entre le cinéaste et les habitants d'une île nécessite toujours un « *truchement* », un « *médiateur qui ne laisse pas le réalisateur seule face à la communauté insulaire*⁶⁷ ». Aurélien Portelli décrit une démarche similaire pour Crialese :

Ayant pris connaissance de la fable, Crialese s'est imprégné, durant le casting, de la géographie et des modes de vie des habitants de Lampedusa, afin d'écrire le scénario. C'est en rencontrant Filippo (*qui joue un des enfants de Grazia, NDLA*), l'un des protagonistes du film, qu'il a décidé de tourner un documentaire sur lui⁶⁸. Un certain nombre de séquences (celles où apparaissent les enfants) allaient en dépendre. A partir de ces éléments, Crialese a pu

⁶⁷ Vincent Guigueno. « Écrire et filmer dans les îles », *Jean Epstein, cinéaste des îles*, Éditions Jean-Michel Place, 2003.

⁶⁸ Ces informations ont été collectées lors d'une présentation du film dans le cadre d'une projection publique à l'Espace Magnan (Nice, 2003).

développer la psychologie des personnages adultes, s'inspirant de l'environnement communautaire et du quotidien des pêcheurs de l'île⁶⁹.

On peut supposer qu'à cette période, les enjeux migratoires étaient perçus comme assez « minimales » pour ne pas influencer sur ce processus "d'imprégnation locale" , qui a précédé ce film. La figure de "l'Autre", dans *Respiro*, est incarnée par l'héroïne elle-même, qui cherche un « second souffle » au sein d'une communauté qui l'étouffe, comme le suggère le titre du film, « Respire⁷⁰ ».

Il semble intéressant de noter que, en raison de ce lien fort entre la communauté insulaire et l'écriture de ce film, il serait probablement impossible de tourner une œuvre similaire aujourd'hui sans en couper grossièrement les enjeux majeurs de la frontière qu'est devenue Lampedusa. Aujourd'hui, l'image d'une multitude de silhouettes en train de s'ébattre dans l'eau à proximité de l'île n'évoque plus du tout la même symbolique dans notre imaginaire collectif.

Pour poursuivre sur la filmographie de Crialese, on peut brièvement citer son film suivant, *Golden Door*, sorti en 2006, une fiction historique qui raconte le parcours d'une famille sicilienne rurale qui émigre vers le Nouveau Monde.

Terraferma combine des thématiques centrales des deux films précédents : la vie d'une communauté insulaire italienne et la migration. Ce film-ci ne se déroule pas à Lampedusa mais à Linosa, une île voisine de plus petite taille qui fait partie du même archipel.

Le petit Filippo, découvert dans *Respiro*, incarne à nouveau le jeune fils de la famille, cette fois-ci enfant unique, avec son vrai prénom attribué au personnage. Après la mort de son père en mer, le jeune garçon et sa mère, Giulietta, doivent louer leur maison à des touristes pour gagner un peu d'argent pendant l'été. Le grand-père de la famille, Ernesto, pêcheur de profession à la santé désormais

⁶⁹ Aurélien Portelli. « Rapports de force et modernité sociale à l'intérieur d'une communauté insulaire », *Cahiers de la Méditerranée*. n°68, 2004, mis en ligne le 30/04/2006 [<http://journals.openedition.org/cdlm/680>] (consulté le 16 mars 2019)

⁷⁰ Ibid.

fragile, refuse d'aller à l'hôpital à terre ou de faire détruire son vieux bateau malgré l'argent qu'on lui propose en échange. Alors qu'Ernesto et Filippo sont en mer, ils croisent une embarcation de migrants en détresse. A l'initiative du grand-père qui respecte une "loi de la mer" ancestrale, et malgré les consignes des forces de l'ordre de ne pas intervenir, ils recueillent une poignée de personnes qui s'étaient jetées à l'eau. Une fois sur l'île, tous les rescapés fuient pour éviter la police, sauf Sara, une femme enceinte, et son jeune fils, que la famille cache chez Giulietta. Les péripéties suivent les difficultés de la famille à les cacher et les aider. Le bateau du grand-père est confisqué, sous prétexte d'une absence de permis pour transporter les touristes. On assiste au rapprochement progressif entre Sara et Giulietta, qui l'aide à donner naissance à son enfant, à qui elle donnera son prénom en signe de reconnaissance. Entre-temps, Filippo est chargé de distraire le groupe de jeunes touristes qu'ils venaient d'accueillir. Lors d'une sortie en mer nocturne avec une des touristes, un groupe de migrants tombés à la mer tente de monter à bord de leur embarcation, mais Filippo les repoussent violemment dans l'eau avant de fuir. Le lendemain, leurs corps agonisants viennent s'échouer sur la plage, parmi les touristes. Après une première tentative infructueuse d'Ernesto de cacher Sara et ses enfants dans sa voiture pour lui permettre de rejoindre la terre ferme, où l'attend son mari déjà arrivé en Italie, Filippo décide de se racheter symboliquement. Pour contourner les contrôles de police à la sortie de l'île, il vole le bateau confisqué de son grand-père et part dans la nuit avec la famille de réfugiés.

L'hommage et la référence au néoréalisme italien sont évidents, dans le titre même de l'œuvre, qui évoque *La terra trema* de Luchino Visconti (1948). Ce drame met en scène des pêcheurs siciliens, incarnés par des acteurs non professionnels issus de la ville où se situe l'intrigue. « *Au delà de la citation évidente de ce titre et de l'utilisation constante de dialecte sicilien, les deux films ont en commun une volonté de dénonciation politique*⁷¹ », écrit Àine O'Healy :

⁷¹ Àine O'Healy, « Imagining Lampedusa », *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.152-174.

En fin de compte, le rapport se joue entre êtres humains, entre les habitants de l'île et les migrants; les institutions sont lointaines, sourdes aux demandes de ceux qui fuient la guerre et la pauvreté⁷².

On peut voir les enjeux de précarité des habitants de l'île intervenir assez tôt dans l'œuvre. Aine O'Healy poursuit à ce sujet :

Le film crée aussi un contraste entre les touristes italiens du Nord et les insulaires eux-mêmes (des Italiens du Sud désavantagés et plus que conscients de leur propres limitations économiques, sociales et éducationnelles). Le film instaure donc une dynamique intéressante entre et parmi les trois groupes, sous-entendant que même si les insulaires partagent la nationalité des touristes, ils partagent simultanément le sens de précarité, d'emprisonnement et le désir de poursuivre une vie meilleure dans un endroit qui semble désespérément hors d'atteinte des migrants.

Dès le début du film, les scènes, les dialogues et les dynamiques établies nous indiquent clairement la situation compliquée de la famille vis à vis de son insularité. Le grand-père continue à pêcher malgré le peu de rentabilité de l'activité par rapport au tourisme. Il a des soucis de santé mais refuse d'aller se faire soigner à terre malgré les risques liés à l'absence d'hôpital sur l'île. Giulietta se retrouve en dernier recours à louer sa maison aux jeunes touristes, dont l'attitude légère et détachée contraste avec l'inquiétude financière de la mère... Plus tard, le fils restant de la famille, Nino, cache sciemment la présence de migrants débarqués sur l'île et de naufrages proches pour préserver les activités touristiques qu'il gère... On peut aussi citer la scène où Sara indique à la famille le parcours qu'elle a fait sur un globe terrestre. Après avoir pointé du bout du doigt le trajet entre l'Éthiopie à la côte Nord-africaine qui lui a pris deux ans, elle demande où est-ce qu'elle se trouve maintenant. Giulietta lui répond d'un ton amer que leur île est trop petite pour être indiquée, venant renforcer cette dynamique d'isolement de la communauté insulaire vis à vis du reste de l'Italie.

Contrairement à *Respiro*, les acteurs de *Terraferma* ont pour la plupart une expérience professionnelle significative. En dehors de Filippo, aucun des membres du casting principal n'est originaire de Lampedusa ou de Linosa. En revanche,

⁷² Ibid.

l'interprète de Sara, Timnit T., est une des rares survivantes d'un naufrage meurtrier survenu en 2009. Sur plus de 70 personnes, seule une poignée de passagers ont survécu, après avoir dérivé pendant trois semaines. Timnit, originaire d'Érythrée, faisait partie des survivants⁷³.

Toujours selon Àine O'Healy « *plusieurs images dans le film associent les migrants aux touristes de manières marquantes visuellement*⁷⁴. ». On retrouve dans l'affiche du film qui met en avant la dualité de l'image de corps plongeant dans l'eau, avec la photo de ces touristes en vacances qui plongent depuis un bateau qui fait écho aux migrants abandonnés à la merci de la mer. *Terraferma* s'ouvre sur un plan sous-marin d'une minute 20 secondes où l'on voit un navire passé au dessus de la caméra et jeter à l'eau un gros filet de pêcheur qui descend progressivement et vient presque enserrer la caméra, qui effectue un léger début de panoramique vers le bas, laissant les pans de filet s'élever lentement de chaque côté du cadre jusqu'à le remplir entièrement. On peut accorder une portée symbolique à ce plan, vis-à-vis des nombreuses personnes mortes noyées lors de naufrages en Méditerranée. Plus tard dans le film, un des pêcheurs évoque auprès de ses collègues le fait qu'il refuse de continuer à remonter des cadavres dans ses filets, soulignant le poids symbolique de ce premier plan, bien qu'aucun corps n'y apparaisse. Cette première séquence évoque le texte d'Eric Fottorino publié en janvier 2022, *La pêche du jour*⁷⁵. C'est un échange sombre, cynique et absurde, où un pêcheur de Lesbos tente de vendre les dernières prises de ses filets à son interlocuteur. Sauf que les prises en question s'avèrent être exclusivement des cadavres de migrants.

On peut donc retrouver, dès le premier plan de *Terraferma*, une symbolique morbide. Cependant, à la différence du texte de Fottorino qui décrit de manière très crue les corps noyés, ces derniers ne sont pas visibles dans *Terraferma*. Leur

⁷³ Monica Centanni. "L'isola come orizzonte e come sponda: Terraferma (Italia, 2011)" *La rivista di engramma*, n°94, Novembre 2011, p. 92-95. [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1950] (consulté le 01/05/2022)

⁷⁴ Àine O'Healy, « Imagining Lampedusa », *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.152-174.

⁷⁵ Eric Fottorino. *La Pêche du jour*, Philippe Rey, 2022.

présence est évoquée oralement, et suggérée, en particulier lors de la scène où certains survivants viennent s'échouer sur la plage, mais les gros plans de cette séquence semblent se concentrer sur des personnes mal en point mais encore en vie.

Un autre plan sous-marin symbolique intervient entre 1:10:15 et 1:11:10. Filippo vient de se jeter à l'eau après avoir poussé violemment son oncle sur la plage, alors que celui-ci lui a demandé pourquoi il semblait aussi perturbé, juste après l'arrivée des survivants échoués. La caméra parcourt un fond marin où ont coulé des effets personnels des naufragés : des brosses à dents, des carnets, des chaussures... puis elle remonte le long d'un crucifix sculpté, dévoilant ce qui semble être une statue de la vierge, couverte d'algues, filmée en légère contre-plongée afin de voir le reflet du soleil au travers de l'eau, au dessus de la statue. On retrouve ici une notion de "mise en scène de l'absence" au travers des traces matérielles des noyés.

Lors de la séquence avec le bateau de touristes parti en mer, celle qui est montrée par l'affiche du film, on découvre un nouveau plan d'ensemble sous-marin, en vue du dessous, où on nous montre le concours de plongeon lancé par Nino, l'oncle de Filippo, qui vit du tourisme local. Les silhouettes se découpent à la surface, sans

Figure 11 - *Image issue d'une scène de Terraferma où un groupe de touriste se jette d'un bateau, évoquant visuellement le naufrage sans le montrer directement.*

Source : [<https://quinlan.it/2011/09/07/terraferma/>]



que l'on distingue précisément leurs traits, tandis qu'elles plongent et nagent autour du bateau (*Figure 11*).

Toutes les séquences décrites ont en commun d'évoquer l'imagerie du naufrage par la mise en scène, ainsi que d'être tournées en partie sous l'eau. Il s'agit des rares occurrences de plans sous-marins dans le film. Comme le souligne Àine O'Healy, *Terraferma* dessine ainsi des parallèles visuels dans sa manière de filmer une scène de pêche, un fond marin, ou bien en montrant des touristes en bateau afin d'évoquer symboliquement les enjeux des traversées et des arrivées d'embarcations de migrants en Méditerranée. Ces choix permettent d'accentuer le contraste entre ces deux "mondes" qui coexistent dans un même espace maritime et insulaire, tout en donnant un poids symbolique à la thématique de la mortalité en mer que le film évoque. Ces passages interrogent la manière dont sont mises en scène les séquences qui montrent frontalement ces arrivées de migrants, leurs interactions avec les personnages italiens, et leur mort en mer.

A trois reprises, le film nous montre de véritables situations de naufrage : lorsque Filippo et Ernesto croisent l'embarcation de migrants, lorsque Filippo repousse violemment les personnes qui essaient de se sauver en grimpant sur son bateau, et lorsque les survivants viennent s'échouer sur la plage le lendemain. Dans chacune de ces séquences, le film adopte presque exclusivement le point de vue de la famille italienne vis à vis de la situation migratoire, et les choix de plans reflètent cette orientation.

Lors de la scène du sauvetage, la caméra est à bord du bateau de pêche familial, et se rapproche de l'embarcation des migrants. Il faut attendre que les personnes ayant réussi à nager jusqu'à l'embarcation soient hissées à bord pour que l'on ait des gros plans sur leur visages, reflétant le regard de Filippo et son grand père, désormais face à face avec elles. Aucun des rescapés ne parle à ce moment-là, la seule à faire du bruit est Sara, la femme enceinte qui gémit de douleur en arrivant sur le bateau.

Pendant la sortie en bateau nocturne de Filippo et Maura, la jeune touriste, le point de vue de la caméra reste à nouveau presque exclusivement à bord du bateau. La scène se centre d'abord sur la discussion teintée de séduction qui se déroule entre les deux jeunes gens, avant que Maura ne décide d'aller piquer une tête dans l'eau. C'est un bruit de nage effrénée au loin qui attire l'attention de Filippo, le faisant se redresser et braquer la lampe du bateau sur l'origine du remous. Adoptant son regard au travers de la caméra, on distingue une douzaine de silhouettes qui nagent au loin, en direction du bateau. Filippo panique et tente de redémarrer le moteur. Les naufragés commencent à s'agripper tant bien que mal au rebord de l'embarcation en appelant à l'aide. Le rythme du montage devient de plus en plus rapide et chaotique au fil de la séquence, alors que de plus en plus de personnes s'agrippent, faisant pencher le bateau, et que Filippo attrape une perche pour faire lâcher prise aux naufragés en frappant violemment leurs mains accrochées à la coque. Les coups du jeune homme se font de plus en plus violents, les naufragés crient et appellent à l'aide, et Maura implore Filippo d'arrêter. Les gros plans, très gros plans, et les inserts de mains s'accrochant au le bastingage et les occasionnels plan poitrine ou plan taille se percutent entre eux, à un rythme effréné tandis que la violence de la scène culmine. Puis la caméra reprend une position plus éloignée et "apaisée" et le rythme du montage se calme tandis que le moteur démarre enfin et que les deux jeunes gens repartent en laissant les migrants à l'eau à leur sort.

Les plans poitrine récurrents de Maura sont parmi les seuls montrant clairement un visage de face dans cette scène. Les autres personnages, aussi bien Filippo que les personnes qui tentent de se sauver en montant sur le bateau, sont plongés dans l'ombre, de dos, ou flou et seulement entraperçus brièvement pour ces derniers. Ce choix appuie la violence de ce qui est en train de se produire, où Filippo n'est visible qu'au travers des mouvements violents de sa silhouette opaque se découpant dans la lumière vive du bateau. Dans le même temps, il souligne le refus des deux jeunes Italiens de "voir" les personnes en détresse qui les entourent. Le visage de Filippo, lui aussi "disparaît" rapidement après le début de la scène, lorsque la caméra arrête de montrer son visage, venant souligner son

détachement vis à vis d'une réaction empathique, comme s'il se déshumanisait au cours de la scène. Seul le visage de Maura, qui observe et transmet par son regard l'horreur que lui inspire ce qui se déroule sous ses yeux.

Au cours de la séquence, la caméra reste au niveau du bateau, ou au moins au-dessus du niveau de l'eau. Au fur et à mesure de l'avancement de la scène, des signes témoignent de l'humanité des personnes à la mer. Elles sont d'abord un groupe de silhouettes sombres en train de nager au loin, puis des mains et des bras, des visages flous, et on finit enfin par apercevoir brièvement des figures nettes. Ce choix peut aussi s'inscrire dans la forte proximité entre le point de vue des personnages italiens et celui de la caméra. Malgré le refus initial de voir les personnes à la mer comme des êtres humains, cette réalité s'impose tandis que la scène progresse et que Filippo devient de plus en plus violent. Cette scène qui semblerait presque reprendre les codes d'un film d'horreur, avec des silhouettes sans visages essayant de faire pencher le bateau comme antagoniste, s'achève sur un déferlement de violence qui change Filippo lui-même en monstre sous le regard de la caméra.

L'arrivée de naufragés agonisants sur la plage bondée de touristes, qui s'inscrit dans la continuité de cette scène, constitue une autre séquence marquante. Elle se démarque du reste du film car les images passent au ralenti juste après l'arrivée de Filippo face à la scène, comme s'il prenait conscience des conséquences de ses actes de la nuit précédente. Elle est aussi principalement composée de plans poitrines, gros plans et très gros plans, glissant des visages des migrants à peine conscients à ceux des vacanciers en maillot de bain en train de leur porter assistance ou de les observer. La mise en scène semble à nouveau insister sur la rencontre entre ces deux mondes qui coexistent malgré leurs différences drastiques.

Selon Jean Renoir:

Le gros plan est le meilleur pont, je crois, qui n'ait jamais existé, dans toute l'histoire du spectacle ; c'est brusquement un lien, mystérieux et très fort, entre ce personnage qui est sur l'écran et les gens dans la salle. Ces gens

dans la salle brusquement s'oublie eux-mêmes, ils pénètrent dans cet acteur, dans cette actrice qui est sur l'écran, ils s'identifient à lui ou à elle. Je crois que c'est ça le grand mystère du cinéma⁷⁶.

L'utilisation du gros plan manifeste l'humanité des personnes échouées aux yeux des touristes et aussi et surtout à ceux de Filippo, alors que dans la séquence précédente seule leur mains et leur silhouettes étaient visibles. La mise en scène souligne cette prise de conscience de Filippo, avec le passage au ralenti. Ce changement de vitesse donne à la séquence une connotation à la fois puissante et grave. Celle-ci s'achève avec l'arrivée des gendarmes qui poussent les plaisanciers de côté et les encouragent à s'éloigner des naufragés.

Enrico Gheller reprend cette idée dans un article publié en 2016 qui retrace les tendances du cinéma italien traitant de la migration entre 1994 et 2014. Selon lui, l'utilisation du gros plan joue aussi un rôle primordial dans la mise en scène de la construction progressive de solidarité entre les personnages :

(...) Le recours fréquent au gros plan (et souvent au regard en direction de la caméra) que l'on rencontre aujourd'hui dans le cinéma italien dédié à la condition des migrants répond à une exigence de contact, de partage, de sympathie (terme à prendre dans son sens littéral). A ce sujet, on peut évoquer le rôle du premier plan dans *Terraferma* de Crialesi, qui à travers une succession alternée de regards vers l'objectif entre Giulietta (la sicilienne) et Sara (la migrante), établit un contact de solidarité réciproque entre les deux figures⁷⁷.

Ces séquences entre les deux mères, qui montrent l'évolution de leur relation et surtout de l'attitude d'abord défensive de Giulietta, sont particulièrement intéressantes vis-à-vis de notre questionnement sur la mise en scène de la distance au sujet. Ici, il s'agit presque d'une distance littérale, d'une impossibilité d'ignorer la présence et l'humanité d'une autre personne lorsque celle-ci se trouve aussi proche à la caméra et en fixe l'objectif.

⁷⁶ Extrait de l'interview de Jean Renoir dans l'émission « Les artisans de la médiation » réalisée par Paule Sengissen en 1971 (Archive audiovisuelle conservée à l'INA sous le titre « Renoir et le gros plan au cinéma » – retranscrit en en conservant les marques d'oralité).

⁷⁷ Enrico Gheller. « Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », *Transalpina*, n°19, 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, [<http://journals.openedition.org/transalpina/452>] (consulté le 15/12/2020)

Sara est la seule protagoniste non italienne à avoir un rôle d'importance équivalente à celle accordée aux personnages de la famille italienne, l'autre personnage d'origine éthiopienne nommé étant son jeune fils. Elle est l'un des principaux vecteurs narratifs du dilemme face auquel les autres protagonistes se retrouvent. On pourra noter, cependant, qu'en dehors d'elle et de ses jeunes enfants, aucun autre personnage migrant n'est nommé ou identifié dans le film. Certains des interprètes sont filmés en gros plans à différentes reprises, mais ils n'ont pas de noms, et pas ou peu de répliques.

Par conséquent, la majorité des interactions de Sara sont avec cette famille italienne, et plus spécifiquement avec Giuletta, avec laquelle elle partage le même espace diégétique fermé et sombre durant une bonne partie du film : le garage aménagé où Sara et ses enfants sont cachés, avec le reste de la famille qui y demeure, tandis que la maison est louée aux touristes. Sara raconte son périple à Giuletta, et certains des sévices et des dangers qu'elle a dû surmonter. Grâce à ces échanges, la mise en scène montre le lien progressif de sororité qui se tisse entre les personnages, renforcé par le fait qu'elle soient mères toutes les deux.

Lors d'une scène entre 00:55:27 et 00:59:33, leur lien, dont la création est longue et contrastée, semble se solidifier. Au début de la scène, Sara s'approche de Giuletta pour lui exprimer sa gratitude pour son aide et lui parler de son projet de rejoindre son mari à Turin. La mère de famille italienne lui répond, mais son ton reste froid et distant, car elle craint les ennuis qu'elle et sa famille auraient s'il était découvert qu'ils ont caché Sara aux autorités. Ce passage est filmé en plan poitrine, alternant entre le champ et contre champ montrant les deux femmes. Chacune a une moitié du visage partiellement dans l'ombre, à l'instar de l'espace clos où elles se trouvent.

Cet éclairage contrasté est maintenu pendant l'ensemble de la séquence, attirant l'attention sur les traits des deux femmes et leurs expressions tout en maintenant une atmosphère fermée et légèrement oppressante. Le making-off du film,

disponible sur le DVD italien, montre l'utilisation d'éclairages marqués lors d'une des premières séquences se déroulant dans une grotte où le grand-père a son atelier. On peut donc présumer que la lumière a aussi volontairement été travaillée pour créer cet effet. L'usage d'une lumière artificielle contribue à éloigner *Terraferma* d'une forme d'approche néo-réaliste du cinéma revendiqué dans son titre.

L'échange est interrompu lorsque le jeune fils de Sara tente soudainement d'étouffer sa sœur à peine née, que Giuletta a aidé à mettre au monde plus tôt dans le film. Après être intervenue en panique, Sara confronte son fils en amharique, et les deux femmes se retrouvent assises sur le lit. Sara entreprend alors de raconter l'histoire des sévices sexuels qu'elle a subie aux mains de la police libyenne, lors d'un long plan poitrine qui la montre de léger trois-quart face, laissant voir Giuletta derrière elle, hors du champ de mise au point de la caméra. Elle raconte sans se retourner, et l'on comprend que le bébé qu'elle a mis au monde est issu d'un de ces viols, auquel son fils a été contraint d'assister, d'où son ressentiment vis-à-vis de l'enfant. Le plan se poursuit tandis que la caméra se rapproche très lentement d'elle. Puis elle se retourne vers Giuletta, et l'on reprend un découpage en champ contre-champ, mais cette fois-ci les deux femmes sont filmées en gros plan plutôt qu'en plan poitrine. Sara poursuit son récit en décrivant les affres de son voyage en mer, et son inquiétude vis à vis de la réaction de son mari quand il apprendra les circonstances de la conception du bébé. La séquence se conclut sur la décision de Sara de donner à sa fille le nom de celle qu'elle perçoit comme sa sauveuse, et elle demande son prénom à Giuletta. Cette dernière ne répond pas, mais la caméra reste proche d'elle, montrant en gros plan son visage et les émotions qui le traversent après ce récit. La séquence s'achève sur cette image.

Dans cette scène, la notion de distance prend un sens littéral, car les choix de cadrage des deux femmes reflètent de manière directe leur rapprochement émotionnel suite au témoignage de Sara. Son récit fait écho à une réalité vérifiée par de nombreux témoignages qui ont été relayés par la presse et le

documentaire. Néanmoins, on peut noter que le personnage dont le parcours émotionnel est souligné par la caméra est avant tout celui de Giuletta. C'est elle que l'on montre en plan poitrine lorsque Sara vient poser sa main sur son épaule au début de la scène, et c'est sur son visage ému que la séquence s'achève.

On compte une seule discussion filmée où Sara échange avec une personne qui ne fait pas partie de la famille des protagonistes (*Figure 12*). Cette séquence suit celle montrant la statue de la Vierge submergée (de 1:11:10 à 1:11:34). Elle commence par un plan aérien circulaire de l'île. Le petit garçon s'exprime en premier, d'abord en voix off, signifiant à sa mère son refus de partager sa nourriture ou même de toucher sa jeune sœur. La scène se poursuit sur un plan fixe de la mère et du fils, allongé tous les deux, et partiellement plongés dans la pénombre. Sara le rassure, et lui dit que son père acceptera cet enfant, en lui demandant de lui promettre de ne plus essayer de lui faire du mal. Les deux personnages ne bougent pas et regardent devant eux, jusqu'à la fin de cette brève séquence où Sara embrasse son fils sur la joue.



Figure 12 - Photo d'une scène où Sara (jouée par Timnit T) en train d'avoir une discussion en tête à tête en amharique son fils dans Terraferma.

Source :

[\[https://movieplayer.it/foto/una-scena-del-film-terraferma-di-crialese-con-timnit-t_213693/\]](https://movieplayer.it/foto/una-scena-del-film-terraferma-di-crialese-con-timnit-t_213693/)

Le parcours émotionnel du personnage de Sara est comparativement moins mis en avant que ceux de personnages comme Giulietta ou Filippo. Ces derniers sont dépeints comme ayant des revirements et des questionnements. L'évolution de la mère se concrétise dans la scène avec Sara analysée précédemment, et celle de Filippo scelle la conclusion du film, lorsqu'il prend le risque de défier ouvertement les autorités en prenant le bateau de son grand-père pour emmener Sara et ses enfants sur la terre ferme. Lors de cette scène de fuite finale, on note un gros plan sur son visage de profil, tandis que le thème musical du film retentit. La mise en scène souligne une quête de rédemption du personnage, après que l'on nous a montré sa détresse et son remord suite la scène sur le bateau avec Maura. Dans le cas de Sara, ses objectifs et son regard sur le monde restent stables au fil de l'œuvre. Elle fait preuve de beaucoup de reconnaissance vis-à-vis de Giulietta qui l'a aidée à mettre au monde son bébé, et est toujours déterminée à rejoindre son mari et à mettre sa famille à l'abri. Son développement est comparable à celui d'Ernesto ou de Nino, qui conservent leurs positions tout au long du film, le premier défendant avec ferveur l'aide aux migrants au nom du droit de la mer, et le second ayant pour objectif de maintenir son activité touristique à flot.

Selon Enrico Gheller, on peut trouver des approches similaires dès la fin des années 1990, lorsqu'une poignée d'œuvres de fiction s'emparent de la thématique de la migration. Il identifie deux mouvements successifs de la représentation filmique de la migration. De 1994 à 2000, surtout dans des œuvres de fiction, la figure du migrant est un « *Autre* » qui sert de « *miroir* » au public italien pour qu'il puisse « *retrouver sa propre identité*⁷⁸ ». Il prends l'exemple de *Vesna va Veloce* (1996), par Carlo Mazzacurati, qui raconte l'histoire d'une femme tchèque entrée clandestinement en Italie, et sa romance avec un Italien qui lui est venu en aide. Selon Gheller :

Le film suit la parabole descendante de la protagoniste, au début portée par un optimisme inébranlable, mais est par la suite contrainte à la prostitution à

⁷⁸ Enrico Gheller. « Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », *Transalpina*, n°19, 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, [<http://journals.openedition.org/transalpina/452>] (consulté le 15/12/2020)

cause de l'indifférence des Italiens. [...] le personnage de Vesna a une fonction réflexive ; au travers de sa rencontre avec la protagoniste, l'Italien Antonio (et le spectateur avec lui) prend conscience de ses propres idées reçues et de son égoïsme insurmontable.

Il faut noter aussi que le type de migration évoqué dans ces films d'avant les années 2000 n'est pas celle en provenance d'Afrique, mais celle issue d'Europe de l'Est. La première arrivée massive de migrants en Italie serait celle de 27 000 personnes originaires d'Albanie, toutes arrivées en bateau le 7 mars 1991 au port de Brindisi, après avoir fui la situation politique instable de leur pays secoué par la chute des gouvernements communistes européens⁷⁹.

Au début de ce phénomène migratoire, le discours politique du cinéma italien (un discours certes critique, mais qui n'exprime pas encore de vraie volonté conflictuelle à part entière) passe par les structures du spectacle, de la mise en scène, du symbolique. [...] Le road-movie, la comédie, l'histoire d'amour, le giallo sont des genres de prédilection pour la mise en forme d'un regard problématique sur les nouveaux arrivants, et par réflexion, sur soi-même. Dans de tels films, donc, le politique reste dans le domaine du spectaculaire, et (pour citer Christian Zimmer [...]) « *le spectacle est, en un certain sens, impuissance devant le réel*⁸⁰ »

Selon Gheller, la confrontation avec "*L'Autre*" aurait donc une dimension avant tout « *réflexive* » dans ces fictions pré-année 2000, et leur aspect politique relèverait plus du « *spectacle* » que de la dénonciation militante ou de la réflexion artistique sur une situation réelle. Dans une « seconde phase », à partir des années 2000, Gheller parle du développement d'un « nouveau réalisme » de type documentaire, plus jeune et militant, en citant par exemple les films d'Andrea Segre, que nous évoquerons en troisième partie. Il mentionne aussi les fictions plus récentes sur le sujet, pour lesquelles la dimension politique est devenue impossible à ignorer de

⁷⁹. Valeria Pini. "Vent'anni fa lo sbarco dei 27.000 : Il primo grande esodo dall'Albania", *La Repubblica*, mis en ligne le 06/03/201,

[https://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2011/03/06/news/1991_il_primo_grande_esodo_dall_albania_verso_l_italia-13263392/] (consulté le 03/05/2022)

⁸⁰ Christian Zimmer. *Cinéma et politique*, Paris, Cinéma 2000, Seghers, 1974, p. 16.

par l'urgence de la situation et sa forte présence médiatique. Parmi elles, il mentionne précisément *Terraferma*.

On peut cependant se demander si la « *confrontation à l'Autre pour se retrouver* » n'est pas encore présente dans les fictions postérieures à la période définie par Gheller. Àine O'Healy critique vivement le rôle accordé au personnage de Sara dans ce sens :

La présence même de Sara dans l'économie narrative de *Terra Ferma* semble uniquement nécessaire aux qualités anoblissantes qu'elle suscite chez la famille italienne. De fait, la trajectoire narrative du film semble refléter un paradigme courant dans beaucoup de films récents sur l'immigration vers l'Italie, où les personnages migrants sont en fin de compte utilisés comme des catalyseurs pour la transformation des protagonistes italiens⁸¹.

Bien que cette affirmation soit formulée un peu abruptement, elle peut néanmoins correspondre à des éléments relevés jusqu'ici, en termes de mise en scène du point de vue et de développement de personnage au sein du scénario. De fait, Sara adopte le rôle de seule dépositaire de l'histoire des personnes qui arrivent en Italie. Les autres personnages migrants du film, en dehors d'elle et sa famille, ont exclusivement des rôles très mineurs ou de figuration, des répliques courtes ou inaudibles car mêlées à d'autres. Ils ne sont pas non plus nommés.

On ne peut pas affirmer que la portée politique de la trame et de la mise en scène de *Terraferma* soit pour autant totalement minimisée. Les dilemmes vécus par la famille italienne sont intrinsèquement liés à leur précarité en tant que famille à la fois insulaire du Sud, plus pauvre, de l'Italie, comme le souligne le contraste avec les touristes. La présence des forces de l'ordre, comme principale "entité antagoniste" par son autorité est aussi un indicateur tangible d'une forme de message politique, opposé à des lois injustes et inhumaines.

Dans une interview de 2011 avec Emanuele Crialesi et Vittorio Moroni, qui a coécrit le scénario du film, on leur fait remarquer qu'il y a une erreur législative

⁸¹ Àine O'Healy, « Imagining Lampedusa », *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.152-174.

dans le film, car la loi n'interdit pas de « *sauver des personnes en mer, mais de cacher ces sauvetages aux autorités* » :

Vittorio Moroni : Je ne crois pas qu'il faille rester figé sur cet aspect, le film existe à un autre niveau, nous avons compris que notre devoir était de faire référence avant tout à l'état d'âme que cette consigne de l'Etat était en train de générer dans les mentalités des personnes [...]

Emanuele Crialese : Séquestrer les bateaux de pêche des pêcheurs qui sauve les naufragés en les accusant de favoriser l'immigration clandestine est la dure réalité dont nous devons tenir compte, cela déclenche des mécanismes de peur qui vont modifier l'instinct humain de fraternité et d'accueil.

Il y a eu un choix conscient dans l'écriture du film de mettre en avant ce dilemme moral face aux consignes des institutions au pouvoir.

La loi de l'Etat va à l'encontre des devoirs moraux du monde civil, laisser mourir des gens en pleine mer est [...] une barbarie absurde. On nous bombarde de nouvelles à la télévision et dans les journaux et en même temps on ne se rend même plus compte de la tragédie qui se déroule derrière ces débarquements du désespoir, on laisse tout nous glisser dessus. Il y a un problème de direction morale, mon pêcheur (Ernesto, ndla) n'a jamais perdu ce sens là, mais c'est le cas de la plupart des personnes en Italie⁸².

Ce choix de mettre spécifiquement en avant le dilemme moral des personnages italiens est bien conforme à l'idée de « *retrouver son identité* » par la confrontation à « *l'Autre* » évoquée par Gheller : l'identité îlienne, liée aux traditions de solidarité et des lois de la mer, incarnée par le personnage du grand-père, ou encore l'identité en construction du jeune Filippo, montré plusieurs fois comme un grand enfant très attaché à son île et à sa liberté. Le film constitue pour lui une forme de parcours initiatique. Après s'être laissé aller à une violence irrationnelle et ignorante, il fait un choix courageux et humain en bravant une loi injuste pour amener Sara et ses enfants à terre.

⁸² Luciana Morelli. "Crialese e il suo *Terraferma* approdano al lido", mis en ligne le 04/09/2011, [https://movieplayer.it/articoli/crialese-e-il-suo-terraferma-approdano-al-lido_8480/] (consulté le 01/05/2021).

Le traitement des enjeux politiques et humains qui secouent l'actualité est amené à coexister avec l'envie de Crialese de raconter une histoire intemporelle, au point d'effacer volontairement le nom de l'île elle-même, qui n'est jamais mentionné dans *Terraferma* :

[...] je raconte une réalité que nous avons devant nous quotidiennement mais sans volonté documentaire, je la transforme plutôt en un genre de fable, hors du temps et des lieux réels, à tel point que Linosa n'est même pas citée [dans le film]⁸³.

Il ajoute, dans une autre interview :

Je voulais qu'il s'agisse d'une île imaginaire, parce que ce que raconte *Terraferma* pourrait avoir lieu n'importe où dans le monde (...). Sinon ça aurait toujours été la même Lampedusa, alors que je voulais que ça soit simplement une histoire italienne⁸⁴.

Crialese semble vouloir contrer les représentations médiatiques classiques de la migration en adoptant un angle presque "mythique", un récit familial de réconciliation avec une hospitalité et une humanité à l'épreuve de la Loi, qui sont intrinsèquement liées à une identité italienne populaire. Dans nos entretiens, Dagmawi Yimer m'a indiqué sa nette préférence personnelle pour le documentaire par rapport à l'approche de la fiction :

Il y a déjà tellement à raconter que ce n'est pas la peine d'inventer, selon moi. Bien sûr tout ce qu'on voit comme fiction, d'une certaine manière, projette différentes histoires pour les faire vivre dans un seul personnage. Tu fais vivre dans une seule histoire toutes les histoires qui sont ressorties au cours de tes recherches. La vérité est fine, et il y a bien quelque chose, mais elle a été « reconstruite ».

Yimer y oppose la démarche de valorisation d'une histoire réelle et individuelle, qu'il tente de mettre en avant dans certaines de ses œuvres. Dans la fiction, le regard du réalisateur et l'histoire qu'il souhaite raconter prendraient forcément le

⁸³ Antonio Mancinelli. "Emanuele Crialese: le donne hanno in mano il destino del mondo", mis en ligne le 22/09/2011, [<https://www.marieclaire.it/attualita/a27235138/emanuele-crialese-intervista/>] (consulté le 01/05/2022).

⁸⁴ Luciana Morelli. "Crialese e il suo *Terraferma* approdano al lido", mis en ligne le 04/09/2011, [https://movieplayer.it/articoli/crialese-e-il-suo-terraferma-approdano-al-lido_8480/] (consulté le 01/05/2021).

pas sur l'histoire "réelle" qui pourrait se manifester dans l'œuvre, comme si l'objectif était plus de « se raconter soi » plutôt que de raconter l'Autre.

Le point de vue de Yimer interroge la manière dont les histoires "réelles", et singulièrement celles des migrants, peuvent être traduites en cinéma. Il pose la question de la pertinence d'une telle approche, qui rassemble plusieurs histoires pour les cristalliser dans une seule trame fictionnelle. L'un des enjeux de la représentation médiatique et audiovisuelle des exilés est une tendance à les dépeindre comme un groupe homogène, et à les priver d'individualité. Ici, individualité peut signifier à la fois la capacité à être vu comme une seule personne plutôt que comme une partie d'un groupe homogène, et comme un être humain à part entière capable d'agir en tant que sujet et non réduit à son statut d'objet du regard et des actions d'autrui.

Une anecdote du making-off du film, réalisé par Antonio Tibaldi, fait écho à cette question. La costumière explique avoir créé la jupe portée par Sara lorsqu'elle est secourue par Ernesto et Filippo, à partir d'un morceau de tissu récupéré dans l'une des épaves de navires migrants. Elle décrit ce tissu comme « un morceau d'histoire ». On a donc bien ici une volonté d'authenticité et de rapprochement avec le réel. Mais cette démarche revient à fondre ensemble tout un panel d'histoires réelles pour en reconstruire une nouvelle mise en scène par la fiction.

Il y aurait donc une tension entre l'approche de la fiction et la représentation cinématographique de la personne migrante comme ayant une histoire propre, sans la réduire à un statut de victime ou de catalyseur d'enjeux personnels pour des protagonistes italiens. Autrement dit, il y a un dilemme entre l'envie de raconter une histoire globale, qui résonne aussi avec des thématiques humaines plus « amples » dans lesquels un public qui n'est pas familier aux enjeux propres de la migration peut se reconnaître, et l'importance de ne pas reléguer les histoires migrantes au second plan pour autant.

Ce problème repose la question des acteurs d'une telle œuvre de fiction. Comme évoqué plus tôt, en dehors de Timnit, l'ensemble du casting principal avait déjà de l'expérience. Excepté Filippo, aucun d'entre eux n'était originaire de la région. Il est donc difficile d'affirmer que leur rôle dans le film traduisait une expérience de vie intime et réelle pour eux. L'interprète de Sara fait exception. En dehors du naufrage auquel elle a survécu, il y a peu d'informations publiques sur sa vie avant et après sa traversée. Criaese évoque leur rencontre et la nature son implication dans le projet lors d'un entretien :

En août 2009, je revenais à Rome depuis Lampedusa, quand j'ai lu un article sur un débarquement, dans lequel on parlait d'un bateau qui était resté à la dérive pendant 3 semaines. [...] Son visage sur le journal m'a hypnotisé. Cette femme avant à peine traversé l'enfer, les bateaux s'approchaient des naufragés, leur donnait un peu d'eau potable et repartaient... pourtant Timnit avait les yeux d'une personne qui était arrivée au paradis. C'est pour cela que j'ai voulu la rencontrer, même si cela a pris des mois. Finalement, grâce à l'aide de Laura Boldrini (*porte-parole l'Haut Commissariat des Nations Unis pour les Réfugiés, ndla*), j'ai réussi à la rencontrer⁸⁵.

Après leur premier échange, où Timnit aurait partagé son histoire, Criaese s'est mis à l'écriture, mais il confie avoir essayé "d'oublier⁸⁶" leur rencontre, afin de rester fidèle à son idée de fable "hors du temps et des lieux réels⁸⁷".

[...] quand j'ai fait le casting du film, comme un des personnages était inspiré par elle, je lui ai dit "Ce n'est pas ton histoire. Je ne veux pas parler de ta tragédie, je ne suis pas quelqu'un qui fait des films avec un message. Est-ce que tu veux bien que je te dirige en tant qu'actrice ? Elle a dit oui⁸⁸.

Criaese ne tarit pas d'éloge vis à vis de la performance d'actrice de Timnit en interview, et déclare qu'elle « *donne un sens au film*⁸⁹ ». Timnit n'était pas la seule

⁸⁵ Cristiana Paternò. "Emanuele Criaese : Sull'immigrazione l'Italia ha perso la rotta", mis en ligne le 04/09/2011 [<https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/62422/emanuele-criaese-sull-immigrazione-l-italia-ha-perso-la-rotta.aspx>] (consulté le 08/05/2022)

⁸⁶ Antonio Mancinelli. "Emanuele Criaese: le donne hanno in mano il destino del mondo", mis en ligne le 22/09/2011, [<https://www.marieclaire.it/attualita/a27235138/emanuele-criaese-intervista/>] (consulté le 01/05/2022)

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

personne ayant réellement survécu à la traversée de la Méditerranée sur le tournage de *Terraferma*. Il se trouve qu'une partie des figurants incarnant les naufragés du film sont arrivés en Italie de cette manière.

2) (S)comparse d'Antonio Tibaldi : à la rencontre des figurants dans l'ombre de *Terraferma*

Tandis qu'Emanuele Crialese tourne *Terraferma*, un de ses amis de l'époque, Antonio Tibaldi, documente le tournage avec sa propre caméra. Au-delà du making-off qu'il a également réalisé, ces images deviennent un film documentaire à part entière de 62 minutes, que le réalisateur permet de visionner gratuitement aux personnes qui le contactent sur son site professionnel⁹⁰ : (S)comparse. Ce documentaire s'intéresse particulièrement aux figurants racisés incarnant les migrants dans *Terraferma*, et examine aussi ponctuellement les réactions et l'implication des habitants de l'île de Linosa par rapport au tournage. Le réalisateur décrit son projet comme étant un film « *dans l'ombre*⁹¹ » de celui de Crialese, dont il était un des amis proches à l'époque.

Avant même de lancer l'idée du film, Crialese et lui ont échangé sur le scénario de *Terraferma*. Selon Tibaldi, Crialese aurait exprimé des doutes vis-à-vis du projet, bien qu'il dispose de beaucoup de liberté et d'un budget conséquent. Au cours de leurs échanges, Tibaldi et Crialese se sont posés des questions sur la possibilité de faire un film du point de vue des exilés plutôt que de celui des Italiens face aux arrivées. Antonio Tibaldi aurait évoqué l'idée qu'il serait alors préférable qu'un réalisateur africain fasse ce film là, plutôt qu'un réalisateur européen.

(...) je lui ai dit « peut-être que tu peux seulement faire le film du côté « d'arrivée » et pas du côté des migrants ». Ce n'est pas forcément pour ça qu'il l'a fait mais ça faisait partie des discussions que l'on avait eu. Donc je me suis trouvé à nouveau face à cette dialectique intéressante de « qui peut

⁹⁰ No Permits Production, (S)comparse, [<http://antoniotibaldi.com/?portfolio=scomparse>] (consulté le 03/02/2021).

⁹¹ Entretien avec Antonio Tibaldi réalisé le 02/03/2022.

raconter cette histoire » ? Quelle histoire est la plus intéressante ? Quelle perspective est la plus intéressante⁹² ?

Visiblement, cette question de point de vue aurait donc été examinée et réfléchie au cours de la production du film, ce qui nous donne une perspective intéressante par rapport aux observations sur la mise en scène effectuées précédemment. Elles ont été mûrement réfléchies et donc assumées.

Antonio Tibaldi avait beaucoup d'incertitudes quand il s'est lancé dans son film « dans l'ombre » de *Terraferma*. Bien qu'il soit officiellement là pour tourner le making-off, Criaiese lui aurait clairement proposé de mener ce projet en parallèle du sein. Dans une interview menée par Silvia Bizio à l'occasion d'une projection à l'institut de Culture italienne de Los Angeles en 2012, Tibaldi explique qu'il pensait à l'origine centrer sa narration sur Timnit T, enquêter sur elle sa vie actuelle en Italie, ce qu'elle était devenue après avoir survécu à un naufrage, et comment son expérience d'actrice dialoguait avec son vécu réel de cette expérience migratoire⁹³. Mais en fin de compte, à cause de la nature très réservée de Timnit, cet échange n'a pas été possible. Elle apparaît ponctuellement dans *(S)comparsa*, en train de chanter dans sa langue natale.

C'est finalement sur le groupe de figurants incarnant les figures dans le film que va s'orienter son film, ainsi que sur les réactions des habitants de Linosa au tournage. La caméra de Tibaldi parcourt l'île, s'arrêtant parfois pour observer un de ses paysages ou pour écouter des conversations entre des membres de l'équipe ou des figurants entre eux. Une poignée d'interviews complètent le documentaire. Plusieurs de ces figurants font part de leur ressenti vis à vis du tournage ou de leur propre vécu en tant que migrant. La pharmacienne, qui s'occupe des chats errants du quartier, exprime aussi de manière virulente sa crainte et son rejet des migrants. Le prêtre local, un officier de police, quelques pêcheurs et autres habitants de l'île commentent aussi le tournage ou la situation migratoire de

⁹² Entretien avec Antonio Tibaldi réalisé le 02/03/2022.

⁹³ Italiansinfilm. "Director Antonio Tibaldi Interviewed by Silvia Bizio"

mise en ligne le 24/04/2012 [<https://youtu.be/afMNqw2H6Ek>] (consulté le 02/02/2022)

manière globale, tandis que l'équipe poursuit activement le tournage, qui dispose de machineries et de dispositifs d'éclairage imposants, en impliquant parfois les locaux qui se montrent plus ou moins disposés à coopérer.

Le titre de ce documentaire, comme l'explique Antonio Tibaldi, vient du terme employé par ces figurants pour décrire leur rôle sur le plateau⁹⁴. En italien, être figurant se dit « fare la comparsa ». Mais au lieu de dire cela, ce groupe de figurants employait l'expression « fare la scomparsa », « faire la disparue », si on traduit littéralement. Ce lapsus, involontaire et récurrent, a inspiré le réalisateur. Il a orienté son film autour de leur expérience sur le tournage, et sur l'écart entre le scénario et les thématiques abordées dans *Terraferma* et le traitement des figurants incarnant ces migrants sur le tournage, qui sont pour la plupart d'entre eux arrivés en Italie dans des conditions similaires à celles des personnages qu'ils incarnent dans le film.

La toute première image de *(S)comparsa* est un très gros plan d'une vidéo agitée et en basse qualité, filmée et diffusée depuis un téléphone, où l'on distingue des

Figure 13 - *Image issue de la première séquence de (S)comparsa, où l'un des figurants du film montre des images filmées au téléphone de ce que l'on suppose être son propre voyage en mer avant son arrivée en Italie.*



⁹⁴ Ibid.

personnes à bord d'une embarcation, et où on entend distinctement le bruit fort d'un moteur en marche. La caméra passe sur un plan poitrine, toujours centré sur le téléphone mais cette fois on voit en arrière plan la personne en train de le tenir, que l'on peut identifier comme étant un des figurants (*Figure 13*).

Selon Tibaldi, Criaiese aurait eu assez peu de contact avec les figurants et même avec le reste de l'équipe sur le tournage. Il le décrit comme soucieux de coller de près au storyboard et au script, mais ayant rarement pris le temps d'échanger seul à seul avec les figurants. Dans *(S)compare*, on le voit s'adresser ainsi au groupe de figurants racisés incarnant les migrants de son film (*Figure 14*):

Nous essayons de raconter une histoire d'un point de vue un peu plus proche de vous que de nous, et un peu critique vis à vis de nous. Donc ce que vous êtes en train de faire, pour moi, est quelque chose de très important et de sacré, parce que vous prêtez votre corps aux nombreuses personnes qui viennent ici et que nous n'avons pas très bien traité.



Figure 14 - Image issue de *(S)compare* où Emanuele Criaiese fait un discours aux figurants incarnant les migrants de son film pour leur expliquer leur rôles et ses intentions de réalisation.

On relève une ambivalence dans ce discours, qui reconnaît à la fois la proximité des figurants avec les rôles qu'on leur confie, mais qui les distingue de ces

personnes qui n'auraient pas été "bien traitées" lors de leur arrivée en Italie. Or, comme nous le verrons par la suite, ces personnes portent pour la plupart leur propre histoire de migration, qui s'étend au-delà de la traversée en elle-même et inclut aussi leur traitement après leur arrivée en Italie.

(S)comparse permet de questionner l'aspect de reconstitution cinématographique par des acteurs réels de la migration, qui est précisément le travail de ces figurants sur le tournage de *Terraferma*. On voit par exemple des leçons de natation reçues par les figurants en préparation à la scène en mer avec Filippo, ou encore des entraînements avec une chorégraphe pour travailler les mouvements de démarche épuisée sur la plage (*Figure 15*). Dans cette première séquence, l'un d'eux, assis sur la plage et visiblement mal à l'aise, confie à une personne de l'équipe son inquiétude sur la capacité à nager de ses camarades. Plus tard, vers la fin du film, un figurant originaire du Soudan, mis à part en raison de douleurs aux jambes lors du tournage de la scène nocturne en mer avec Filippo et Maura, parle du fait que de toutes les personnes qu'il a connu en Italie, aucune n'est arrivée légalement. Il raconte aussi son propre voyage. Il est arrivé à Linosa même, après avoir perdu vingt camarades en traversant la Méditerranée. Il exprime ensuite son envie de devenir acteur un jour. Aine O'Healy, dans son analyse de *(S)comparse*, voit un

Figure 15 - Images issues de *(S)comparse* : la préparation des figurants au tournage (cours de natation et travail avec une chorégraphe pour jouer l'arrivée sur la plage).

Première image : le figurant explique son inquiétude vis à vis de la capacité de nager de ses camarades : «Nous étions ensemble tous les quatre sur le bateau, tu sais ? »



risque potentiel à remuer des traumatismes difficiles en faisant rejouer ces scènes à des personnes les ayant réellement vécu⁹⁵.

C'est par ailleurs une question qui a été évoquée par Crialese lui-même au sujet de son travail avec Timnit. Il raconte :

Quand, avec les projecteurs sur elle, elle a pratiquement dû revivre son histoire, je l'ai vue s'y perdre; Heureusement, l'équipe et les acteurs (nous avons vécus tous ensemble pendant trois mois) étaient à ses côtés. Donatella (l'actrice incarnant Giulietta, ndla) la regardait comme si elle était une reine, Timinit observait Donatella avec l'admiration dévouée qu'on réserve aux déesses. Elles se sont beaucoup aimées. Mais, par exemple, quand j'ai tourné la scène la plus difficile, celle de l'arrivée sur l'île, je l'ai faite maquiller (ou plutôt démaquiller), comme si elle avait vraiment été sur ce maudit bateau. Et j'ai râlé contre la personne qui ne lui avait pas assez "ruiné" les mains. En réalité, c'était elle qui s'obstinait : elle ne voulait pas qu'on les abîme. Car les mains qu'elle a aujourd'hui, elle les a acquises à un prix terriblement élevé. J'ai tourné sans insister. Elle le méritait⁹⁶.

Il semble donc qu'il y ait eu un rapport corporel et intime dans chacune des situations mises en scène, aussi bien pour ces figurants que pour Timnit. Mais au-delà de l'injonction à « *prêter leur corps* » à cette histoire, sur laquelle Tibaldi

Figure 16 - Images issues de (S)comparsa. Dans la première, l'une des costumières explique aux figurants ce qui est attendu d'eux. Dans la deuxième, on voit l'une des photos de référence sur laquelle se base l'équipe des costumes pour constituer les tenues des figurants.



⁹⁵ Àine O'Healy. « Imagining Lampedusa », *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.152-174.

⁹⁶ Antonio Mancinelli. "Emanuele Crialese: le donne hanno in mano il destino del mondo", mis en ligne le 22/09/2011, [<https://www.marieclaire.it/attualita/a27235138/emanuele-crialese-intervista/>] (consulté le 01/05/2022)

porte un regard plutôt critique, c'est l'absence de dialogue et d'échange avec ces personnes qui est marquante.

[...] la scène avec les costumières, lorsqu'on les voit essayer des vêtements, pour moi c'était très intéressant. Parce que (...) 90% d'entre eux qui étaient là pour jouer des migrants en tant que figurants dans un film, et bien c'est comme ça qu'ils étaient arrivés en Italie. Donc ils savent ce qu'ils avaient porté, ils savent s'ils avaient des bijoux ou non. On ne leur a jamais posé la question, on leur a dit « *voilà ce que vous devez faire et porter* », il n'y a jamais eu de dialogue sur leur propre histoire. »

On voit effectivement dans les scènes centrées autour des choix de costumes des figurants que les membres de l'équipe du film s'appuient sur des photos de références, et que les échanges avec les figurants sont limités aux directives nécessaires pour respecter l'organisation et l'emploi du temps du tournage. L'une des costumière leur donne les consignes suivantes pour une scène (*Figure 16*) :

« Voici la scène : vous êtes en train d'être rapatrié et de rentrer chez vous. Actuellement (*elle désigne le groupe de figurants*) vous êtes très élégants, donc on va mélanger des vêtements à vous et des vêtements à nous qui sont plus usés, comme si ça s'était vraiment passé, ce que la Protection civile vous aurait donné et ce que vous auriez pris avec vous pour le voyage⁹⁷. »

On note à nouveau un détachement apparent de l'équipe du film par rapport à des personnes qui ont pour beaucoup réellement vécu des situations proches des scènes recréées dans cette œuvre de fiction. On peut néanmoins nuancer en citant le fait que, selon Criaiese, Timnit a pour sa part eu l'opportunité de contribuer à l'écriture du film :

Elle ne voulait pas raconter son histoire personnelle, c'était comme si elle voulait créer une séparation entre sa vie d'avant le débarquement et sa vie future, elle n'a pas voulu me donner des détails de son expérience. Alors je lui ai demandé de réinventer une nouvelle histoire avec moi, en lui proposant celle que j'avais écrite et en lui proposant de corriger là où elle

⁹⁷ Séquence de *(S)comparsa* (00:27:00 - 00:27:34)

pensait que je m'étais trompé. J'ai pu le faire car le scénario nous donnait une marge de liberté encore assez importante. C'est une femme avec un visage très expressif, une grande dignité, toujours souriante et avec une grande volonté d'oublier. Travailler avec elle a été une grande leçon de vie pour moi⁹⁸.

On note donc que la contribution à l'écriture de Timnit aurait été plutôt de l'ordre de la correction que de l'ajout, et que le fait qu'il s'agisse d'une histoire aussi éloignée que possible de la sienne semblait lui tenir à coeur, pour des raisons évidentes au vue du cauchemar qu'elle a traversé.

Mais revenons à Antonio Tibaldi, pour qui la mise en avant de la relation entre Criaiese et Timnit ne rend pas compte de ce que fut le tournage. Tibaldi revendique une approche « observationnelle » avec son film, qu'il compare à celle du cinéma « direct », en précisant que ce terme fait plus référence au moment du tournage qu'à la démarche globale de création du film, qui se crée avant tout dans la salle de montage :

Mon approche consiste à faire comme s'il y a avait un quatrième mur, et je suis assis dessus avec ma caméra. Le verre de mon objectif est ce quatrième mur. Et je ne veux pas qu'il soit brisé, je ne veux pas de connexion. Ma connexion est au travers de mon objectif. Donc j'essaie de ne pas parler, de disparaître. Ce n'est pas facile à faire, parce que tu demandes aux gens de te laisser entrer, mais en même temps je veux créer le miroir d'une réalité que je ne connais pas, que je ne peux pas anticiper, et je ne veux pas savoir tant qu'elle ne s'est pas déployée devant moi⁹⁹.

La forme de *(S)comparsa* reflète cette volonté, avec de nombreux plans fixes qui semblent laisser l'action se dérouler sans intervention marquée du réalisateur vis à vis de ce qu'il filme. Il s'agit parfois de plans contemplatifs de lieux de l'île, d'activités liées au tournage à plus ou moins grande échelle, ou bien de plans poitrine ou taille de figurants d'origine africaine en train d'échanger entre eux.

⁹⁸ Luciana Morelli. "Criaiese e il suo Terraferma approdano al lido", mis en ligne le 04/09/2011, [https://movieplayer.it/articoli/criaiese-e-il-suo-terraferma-approdano-al-lido_8480/] (consulté le 01/05/2021)

⁹⁹ Entretien avec Antonio Tibaldi réalisé le 02/03/2022

Tibaldi a ainsi capté des échanges avec une teneur vraiment particulière et symptomatique d'un paradoxe entre le sujet central du film et le traitement des figurants qui y ont contribué. En effet, ces discussions révèlent un mécontentement global vis à vis de la paie, ainsi qu'un contrat incomplet qu'on leur a fait signer avant d'embarquer à Palerme. Selon Antonio Tibaldi, il est clair que, par rapport aux figurants italiens, les figurants d'origine africaine n'ont pas eu droit aux mêmes conditions de travail.

L'échange où cette différence ressort de manière flagrante se déroule à bord d'un bateau, apparemment celui qui a amené ces figurants depuis Palerme, et aussi l'endroit où ils dorment pendant le tournage. Une femme compare leur paye sur ce film à ce qu'elle a reçu pour un petit rôle, un autre évoque le souci de la météo qui rallonge leur durée passée sur place alors qu'ils auraient été payés pour un nombre de jours précis ne tenant pas compte du mauvais temps qui empêcherait le tournage. Un autre figurant exprime un sentiment d'être piégé sur l'île car le montant de leur salaire leur aurait été donné une fois qu'ils étaient déjà arrivés, et non pas lorsqu'ils ont été recrutés à Palerme, les mettant ainsi dans une position compliquée pour rediscuter les termes du contrat. Lorsqu'Antonio Tibaldi a montré le film à Cialese et sa compagne du moment, qui faisait partie des figurantes caucasiennes sur le film, cette dernière aurait apparemment relevé les disparités de traitement.

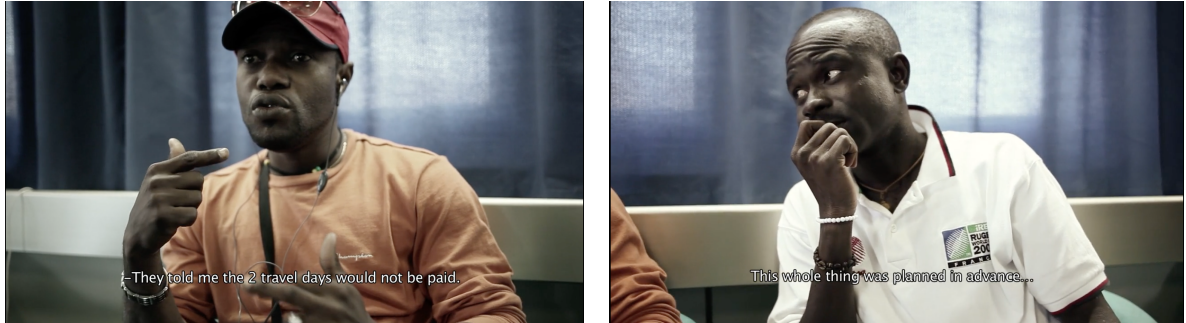


Figure 17 - Images issues de (S)compare lors des échanges entre figurants sur leur contrats et les irrégularités qu'ils ont remarqué.
Première image : Ils m'ont dit que les deux jours de voyage ne seraient pas payés
Deuxième image : Ils avaient tout prévu à l'avance...

(...) on voit que le contrat que certains de ces figurants avaient eu disait « Vous venez, vous restez ici pour trois jours...beau temps, mauvais temps, peu importe, c'est ça la somme brute que je vais vous donner. ». Et on ne peut pas faire ça parce qu'il y a un syndicat qui protège les travailleurs, y compris les figurants, et il y a des salaires journaliers ou hebdomadaires minimum, tu ne peux pas juste dire « je vais vous payer une somme fixe pour 3 jours », ce n'est pas comme ça que ça marche. Donc ce dialogue montre quelque chose d'illégal. Donc ils ont fait ce deal avec les figurants africains et seulement avec eux, pas avec les Italiens¹⁰⁰.

Les figurants en train d'échanger entre eux tombent d'accord pour faire valoir leurs droits auprès des personnes qui les ont engagés. Cependant, un peu plus tard, un bref échange avec un autre membre de l'équipe semble indiquer que, malgré les revendications des figurants, les taxes sur la somme brute qu'on leur a payée ont en fin de compte amoindri leur revenu net.

Antonio Tibaldi indique que ses échanges avec les figurants ont été favorisés par sa connaissance du français, beaucoup d'entre eux étaient originaires de pays francophones. Tandis qu'il filmait, une des figurantes s'est retournée vers lui et lui aurait demandé :

¹⁰⁰ Entretien avec Antonio Tibaldi réalisé le 02/03/2022.

« Pourquoi est-ce que vous filmez? » et j'ai dit « je ne sais pas, parce que vous me laissez le faire [...] Je suis en train de filmer parce que vous m'autorisez à être ici, et c'est intéressant, mais si vous ne voulez pas que je filme j'arrêteraï de filmer. » Et elle a dit « Oh vous pouvez filmer mais je sais que vous n'utiliserez pas ça¹⁰¹. »

Mais Tibaldi a bien utilisé ces plans, souhaitant ainsi dénoncer, en reprenant la formulation d'Aine O'Healy « *les relations de pouvoir asymétriques que la réalisation de film commerciaux instaure et renforce, même lorsque le sujet de ces films est soit-disant inspiré par un agenda humanitaire*¹⁰² ». Le récit de Tibaldi sur la réception de son documentaire corrobore un paradoxe entre la thématique du film de Crialese et le traitement de ses figurants immigrés. Lorsqu'il a montré son film à Crialese, celui-ci aurait apprécié l'honnêteté du travail accompli. Néanmoins, il a été convenu que le documentaire ne serait pas projeté dans les mêmes festivals que *Terraferma*, afin de ne pas « ternir » l'image du film, qui avait été sélectionné pour représenter l'Italie dans la catégorie « Film étrangers » des Oscars en 2012, ainsi qu'à la Mostra de Venise. *(S)comparsa* a donc été proposé au Festival du Cinéma de Turin, dont le directeur, Gianni Amelio, était un ami et ancien mentor d'Antonio Tibaldi. Mais suite aux pressions exercées par Cattleya, la maison de production derrière *Terraferma*, et qui est très influente dans le milieu du cinéma italien, Antonio Tibaldi a été contraint de couper quelques passages de son documentaire pour avoir le droit de le projeter lors de ce festival. Selon son témoignage, aussi bien Crialese que son agent et le directeur du Festival de Turin l'ont très vivement encouragé à céder aux demandes du producteur. Par ailleurs, le producteur de Cattleya aurait insisté pour l'inviter à Rome dans l'hôtel de son choix, et aurait exprimé la possibilité de produire son prochain film s'il acceptait de faire des coupes dans son film... Tibaldi n'a pas su me dire quel passage exactement avait été coupé, c'était apparemment quelque chose d'assez court. Le documentariste avait suggéré, suite à une première projection privée en compagnie de Crialese, que les figurants soient dédommagés a posteriori afin qu'il puisse ajouter un passage de texte à ce sujet à la fin de son film, mais il semblerait

¹⁰¹ Entretien avec Antonio Tibaldi réalisé le 02/03/2022.

¹⁰² Aine O'Healy. « Imagining Lampedusa », *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.152-174.

que cette solution n'ait pas été retenue. Tibaldi m'a décrit cette situation comme ayant été particulièrement désagréable et solitaire pour lui, en tant que réalisateur de documentaire.

[...] lorsque quelqu'un me donne accès comme ça, ce n'est pas juste qu'on m'autorise à filmer, c'est qu'on me confie la responsabilité de prendre une décision, et ma décision doit être tranchée. Si j'ai des doutes c'est autre chose, mais là j'étais sûr de ce que je voulais faire. Donc si j'accepte d'enlever ça, alors je trahis la personne qui m'a donné accès à ce que j'ai filmé et ce qui était en train de se passer réellement.

Plusieurs figurants auraient explicitement demandé à être interviewés, comme celui qui, vers la fin du film, parle des vingt morts qu'il a connus, rompant ainsi la volonté d'être « invisible » derrière la caméra de Tibaldi. Selon lui, c'était notamment « *parce qu'ils ont traversé une expérience tragique, et en parler avec quelqu'un qui les filme peut honorer ce vécu, afin qu'il ne soit pas oublié.* » Contrairement à Timnit, qui tenait à oublier, ces réactions montrent une variété de rapport au témoignage direct parmi les personnes avec ces expériences de vie difficiles.

Dans notre entretien, Tibaldi a également évoqué son intérêt pour les autres « *personnages* » de l'île qui sont montrés dans *(S)comparse*, et pour les cadres insulaires de manière générale en tant que documentariste :

J'aime les endroits isolés parce que ça fait comme lorsque l'on met beaucoup beaucoup de poivre en cuisinant, ça accentue tout. C'est comme un corps qui devient interdépendant. Quand on vit sur une île de 100 personnes, on est obligé de tolérer les personnes que l'on n'aime pas. Et ensuite on devient aussi très résistant à tout ce qui vient de l'extérieur. Chaque réaction est accentuée, parce que tu n'y es pas habitué. Donc pour moi c'est un bon endroit pour que des choses se passent.

Tibaldi m'a partagé sa sidération vis à vis d'un de ces "personnages" insulaires : la pharmacienne qui s'occupe des chats errants. Cette femme, installée depuis une

dizaine d'années sur l'île, montre autant de bienveillance et de compassion vis à vis des animaux que de colère envers les migrants qui arrivent en Europe. Sa principale inquiétude semble être de se faire "prendre" sa pharmacie par de nouveaux arrivants, après avoir déménagé de Milan pour avoir son commerce sur l'île. Elle va jusqu'à déclarer qu'elle comprend les personnes qui leur « tirent dessus » en Grèce. Tibaldi m'a dit lui avoir demandé si elle était sûre de vouloir qu'il mette sa déclaration dans le documentaire, et elle a confirmé « *Je veux que vous mettiez ça dans le documentaire ! J'en ai assez !* ». Avec des interviews de figures locales, comme cette femme ou le prêtre, Tibaldi souhaitait ancrer son film dans ce paysage social propre à Linosa.

La perturbation suscitée par l'ampleur du tournage (Tibaldi cite comme exemple le fait qu'une façade de maison a été repeinte plusieurs fois lors du tournage au gré des doutes de Crialese) est aussi montrée dans *(S)comparse*. On pense notamment à la séquence où des membres de l'équipe de tournage négocient avec une vieille dame de l'île pour la convaincre de les laisser tourner dans sa cuisine plutôt que dans l'autre pièce convenue. Elle finit par accepter avec difficulté, avant de s'exclamer "Mais pourquoi est-ce qu'on les a laissé nous faire ça ?". On ressent à nouveau un décalage entre ce qui est montré dans le film, avec les dynamiques entre les insulaires précaires et les touristes aisés, et la manière dont le tournage a pu affecter la vie de la communauté plutôt fermée sur elle-même de l'île.

En entretien, Crialese justifie son intérêt pour les décors insulaires, entre Lampedusa dans *Respiro*, Ellis Island dans *Golden Door*, et enfin Linosa dans *Terraferma*.

L'île est la concrétisation d'une condition existentielle. Pour travailler, j'ai besoin de "m'isoler", dans le sens me renfermer sur moi même. Mais aussi simultanément de me baser sur un ailleurs qui m'est inconnu, où il y a une communauté unie depuis toujours et où je suis perçu comme un étranger.

J'aime l'idée d'être un étranger, c'est une dimension constitutive de chaque être humain, de chaque lieu, de chaque époque¹⁰³.

Bien qu'il soit difficile de trancher avec certitude sur le ressenti de Crialese pendant le tournage, il est intéressant de constater qu'il semble cultiver une idée de l'île et de l'insularité comme un lieu d'utopie créative, en y incluant cette notion de confrontation avec une communauté fermée aux étrangers. On trouve aussi une idée d'isolement qui rappelle la distance entre le réalisateur, l'équipe et les figurants que Tibaldi a observé.

Ainsi, le parti pris de *Terraferma* de souscrire à un point de vue strictement italien semble avoir été également présent de manière marquée lors de la pré-production et du tournage, avec d'une part un refus de la seule actrice principale migrante de revenir sur sa propre histoire, et de l'autre très peu de communication et de valorisation des vécus réels des personnes ayant « prêté leur corps » au film pour incarner les rôles de migrants. De plus, de part l'ampleur du tournage, les figurants racisés ont vraisemblablement été victimes d'une forme de racisme systémique au cours de la production. L'ampleur du tournage, les enjeux économiques autour du film et les tensions décrites avec le producteur et le réalisateur indiquent peut-être un besoin de cultiver une certaine image publique pour préserver la réputation de l'œuvre et de son cadre de production.

Malgré la volonté de Crialese de toucher à une forme de vérité en mettant en scène une fable italienne humaniste, son projet aboutit difficilement. A nouveau, Sara et les autres figures de migrants sont avant tout des corps ou des visages, voués à symboliser les enjeux migratoires italiens, mais ils manquent d'occasions de devenir des personnages plus complexes. Pourtant, leur vécu pourrait enrichir aussi bien leur jeu d'acteurs et d'actrices que la complexité des histoires racontées par le médium cinématographique.

¹⁰³ Antonio Mancinelli. "Emanuele Crialese: le donne hanno in mano il destino del mondo", mis en ligne le 22/09/2011, [<https://www.marieclaire.it/attualita/a27235138/emanuele-crialese-intervista/>] (consulté le 01/05/2022)

Les besoins de la narration et la tentation du *happy end* façonnent des trames et des mises en scène propres à sensibiliser et à susciter l'empathie et l'identification d'un public italien, aussi bien dans *Terraferma* que dans *Nour*. Les protagonistes italiens de ces fictions sont souvent des figures aux contradictions visibles, qu'elles soient internes ou externes. Ce sont des personnes qui ne veulent pas à tout prix être des héros, bien au contraire parfois, mais qui face à la gravité de la situation et malgré leur éventuelles hésitations et réserves, doivent intervenir. De manière factuelle, d'après ce que l'on a pu voir dans le traitement documentaire de cette même situation à Lampedusa, cette dynamique semble refléter une réalité récurrente pour ces personnes : les gens de mer qui deviennent des sauveteurs, le médecin de l'île qui voit passer les vivants comme les morts au quotidien, et les habitants qui se retrouvent face à la décision d'intervenir ou non.

Le médecin de l'île fait retrouver la mer de la jeune héroïne dans *Nour*, une famille italienne dépasse ses conflits internes pour venir en aide à la femme migrante et son bébé... On note une récurrence de trames narratives centrées sur des figures d'enfants et de mères migrantes. Cette tendance renvoie aux éléments relevés plus tôt sur une approche « universalisante » de la migration. Autrement dit, le choix de mettre en scène en priorité de figures facilement reconnaissables comme ayant besoin d'aide, de manière universelle, afin de nouer des liens d'empathie et d'encourager la solidarité au travers de ces œuvres audiovisuelles. Bien sûr, cette approche représente aussi une réalité, avec une tendance croissante au déplacement de familles entières pour échapper aux guerres et aux conflits, là où vers le début des années 2000 il pouvait plus souvent s'agir de jeunes actifs cherchant à s'extirper d'une vie de précarité et trouver du travail et envoyer de l'argent à leur proches.

Mais limiter les personnages migrants visibles à ces figures qui remplissent une fonction importante auprès du parcours des personnages italiens réagissant à leur détresse peut difficilement constituer une approche exhaustive. Bien que les personnages de migrants dans les exemples cités peuvent être pro-actifs, il n'en restent pas moins au second plan en termes de temps d'écran et de

développement d'enjeux, au profit des protagonistes italiens. Mais comment une œuvre de fiction pourrait-elle mettre ces personnages au premier plan ?

3) Les films du point de vue de migrants arrivants en Italie : à la frontière entre fiction et réel

Faire incarner des personnages dans une fiction par des témoins et des acteurs directs de récits migratoires nourrit sans aucun doute l'œuvre finale sur le plan de l'interprétation. A la différence du cinéma "réaliste", dans lequel chacun joue son "propre rôle", des réalisateurs ont tenté ce décalage entre réalité et fiction, fondé sur l'expérience de personnes sans expérience du cinéma.

« *Seule la fiction permet aux témoins de jouer leur propre rôle* ». C'est le point de vue que défend Emmanuel Finkiel dans un entretien retranscrit dans *L'historien et le film*. Il affirme que l'interprétation d'un témoin direct en tant qu'acteur peut être plus authentique lorsqu'elle passe par un rôle plutôt que lorsqu'on lui fait jouer son propre rôle.

En ne récupérant pas le vocabulaire ou la manière de s'exprimer des comédiens, j'ai voulu leur faire utiliser les mots d'un autre, en l'occurrence les miens. Quelle est, dans ce cas, la part de ce qu'ils peuvent exprimer ? Tout le reste, leur vécu. C'est pourquoi ils étaient des acteurs très justes, en général. Si je dis à un comédien du casting : « Regarde par la fenêtre et rappelle toi de ce qui t'es arrivé », il va alors se mettre en scène, prendre le regard qu'il s'imagine que l'on attend de lui. La tricherie sera visible. Mais si on lui dit : « Ton personnage, il est là... et il regarde par la fenêtre », il ne fait pas le même regard. On rétablit une altérité, on ne lui demande pas de parler de lui frontalement. Pourtant je prétend que ce regard me fait plus penser à son regard à lui si je n'avais pas eut de caméra, si je m'étais retourné¹⁰⁴.

Cette réflexion rappelle l'intention de Crialese en choisissant Timnit dans le rôle de Sara :

Nous cherchions des personnages avec les bons visages, mais qu'est-ce que nous voulions vraiment ? Seulement des acteurs ou des personnes qui

¹⁰⁴. Christian Delage et Vincent Guigueno. *L'historien et le film*, Editions Gallimard, 2004, p.206.

ont vraiment vécu cette expérience des deux côtés ? Timnit et Filippo sont la réponse à cette question¹⁰⁵.

On peut aussi penser aux propos de Crialese sur l'expressivité du visage de Timnit, qui l'a marquée lorsqu'il avait vu sa photo dans le journal. Mais comme nous l'avons évoqué plus tôt, de part la construction narrative et la mise en scène de *Terraferma*, l'interprétation de Timnit, aussi marquante soit-elle, contribue en priorité à développer les enjeux des personnages italiens.

Qu'en est-il des films de fiction qui adoptent un point de vue interne aux communautés immigrées en Italie, plutôt que le point de vue de personnes italiennes ? Comment ces œuvres exploitent-elle les performances d'acteurs et d'actrices de personnes issues de ces communautés ? Je vais prendre pour exemple deux films avec des démarches comparables vis à vis de cette approche : *Lettres du Sahara* réalisé par Vittoria de Sica et sorti en 2006, et *La-bas, éducation criminelle*, réalisé par Guido Lombardi et sorti en 2011.

Ces deux films ont pour point commun de faire appel à des acteurs non professionnels et eux-mêmes migrants. Les réalisateurs ont chacun exprimé une volonté de recherche d'authenticité et de fidélité vis à vis de l'expérience vécue réelle de ces communautés. Contrairement aux œuvres précédemment citées, ils abordent le vécu des personnes migrantes après leur arrivée en Italie, et les enjeux et les difficultés qui y sont associés, plutôt que le voyage.

a) *Lettere del Sahara* (2006)

Lettere del Sahara (Lettres du Sahara), une fiction dramatique de 100 minutes, sorti en 2006, est le dernier film du réalisateur italien Vittorio de Seta, mort en 2011¹⁰⁶. Vittorio de Seta a commencé à se faire connaître dans les années 1950 au

¹⁰⁵ Interview par Luciana Morelli. "Crialese e il suo *Terraferma* approdano al lido", mis en ligne le 04/09/2011, [https://movieplayer.it/articoli/crialese-e-il-suo-terraferma-approdano-al-lido_8480/] (consulté le 01/05/2021)

¹⁰⁶ "Morto il regista Vittorio De Seta", *Corriere della Sera*, mis en ligne le 29/11/2011

travers de documentaires, principalement tournés en Sicile et en Sardaigne, qui mettent en scène “les modes de vie du prolétariat méridional [...] et les dures conditions de vie des pêcheurs siciliens, des mineurs de soufre de Caltanissetta et des bergers de Barbagia¹⁰⁷”. Par la suite, il s’est ponctuellement tourné vers la fiction, en conservant son intérêt pour les histoires de communauté précaires et marginalisées. On peut citer *Bandits à Orgosolo* (1961), primé au festival de Venise en 1962, où il raconte l’histoire d’un berger sarde injustement accusé de vol. Au sujet de son travail documentaire, De Seta disait “toujours chercher à privilégier les exigences de la spontanéité à celles de la technique¹⁰⁸”, et son style a parfois été décrit comme empruntant à l’héritage du genre néo-réaliste italien.

Lettere del Sahara suit le parcours d’Assane, un jeune homme d’origine sénégalaise, qui échappe à la police après son arrivée à Lampedusa, alors qu’il s’apprêtait à être renvoyé de force au Sénégal. Il rejoint un groupe d’amis, avec lesquels il travaille pour le compte de paysans locaux. Mais il finit par se séparer d’eux suite à l’incendie de la maison squattée par l’un de leur ami, qui était visiblement en dette auprès d’un groupe de la pègre locale. Il passe par Florence, puis Turin, et finit par retrouver un travail grâce à une école d’italien. Suite à une agression raciste particulièrement violente, et après toutes les difficultés qu’il a endurées, il finit par rentrer de lui-même au Sénégal, et entreprend de raconter son histoire aux jeunes de son village pour leur faire réaliser ce qui les attend réellement en Europe. Assane est incarné par Djibril Kébé, lui aussi d’origine sénégalaise, dont il s’agit du premier film en tant qu’acteur.

Dès l’ouverture du film, tandis que le thème musical principal démarre, on nous montre une succession de photos authentiques de la situation migratoire : des camions et des bateaux chargés de personnes, d’autres en bord de mer, sortant

[https://cinema-tv.corriere.it/cinema/11_novembre_29/morto-regista-vittorio-de-seta_8b3611e6-1a67-11e1-a0da-00d265bd2fc6.shtml] (consulté le 11/10/2021)

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Franco La Magna. Il cinema “trascendentale” di Vittorio de Seta, Archivio Siciliano del Cinema, [<https://www.as-cinema.com/il-cinema-trascendentale-di-vittorio-de-seta/>] (consulté le 11/10/2021)

de l'eau... Sur la photo en très gros plan d'un homme se prenant la tête dans les mains, on peut lire :

Pour fuir la famine, les catastrophes, les guerres, la faim, des millions de personnes de langue, de religions et de cultures différentes émigrent des pays pauvres vers les pays riches. Cela suscite de l'inconfort, du déracinement, de la discrimination, mais aussi parfois du dialogue et de l'espoir.

On remarque donc, avant même que le film ne commence, une volonté marquée d'ancrer ce dernier dans les événements réels, bien qu'il s'agisse d'une fiction. Le fait d'intégrer ce « rappel » du réel est un choix récurrent dans les films que nous avons analysés jusqu'ici.

Le film commence sur le port, à Lampedusa, sur plusieurs plans larges qui montrent un groupe de personnes en train de prier selon la tradition musulmane. Ils embarquent ensuite dans un bus qui les amène à un autre endroit de l'île. Lors du trajet en bus, la mise en scène adopte le point de vue de notre protagoniste, qui est à bord du véhicule. La scène du trajet commence par deux plans d'ensemble du bus, puis coupe sur un gros plan du visage d'Assane à bord. On assiste ensuite à plusieurs plans ralentis et flous où l'on distingue plusieurs silhouettes en train de tomber à l'eau. Plus tard, lorsqu'Assane est en train de s'entretenir avec un employé du centre, ce dernier l'interroge au sujet d'un de ses camarades qui n'aurait pas survécu au voyage. Le flash-back réapparaît, et l'on comprend qu'il s'agissait du souvenir de la mort de cette personne qui avait marqué Assane. Cette mise en scène d'un souvenir traumatique vient renforcer la proximité du spectateur avec le personnage.

Contrairement à *Terraferma*, les personnages italiens sont en vaste majorité exclus de la narration en termes de point de vue, à l'exception peut-être de l'enseignante avec laquelle Assane devient amie au cours de la deuxième moitié du film. Lorsque Assane et ses amis se font payer après leur journée de labeur, il n'y a pas

de plan sur le visage du paysan qui les emploie, seulement un insert sur ses mains en train de compter les billets, intercalé avec des plans poitrines du groupe de jeunes gens. Vers la fin du film, lorsqu'Assane se fait poursuivre par un groupe d'hommes racistes et violents, la caméra adopte son point de vue, montrant ses agresseurs en contre-plongée alors qu'ils le frappent, et alternant avec des gros plans du visage du protagoniste.

Un des axes centraux de *Lettere del Sahara* est la désillusion croissante d'Assane. Lors d'une dispute animée avec un des ses amis après l'incendie, il l'accuse de lui avoir fait miroiter une vie confortable en Europe, très éloignée de la précarité réelle dans laquelle ils se trouvent. En arrivant à Florence, où il est accueilli par une amie d'origine sénégalaise, il finit par repartir, choqué de la voir cohabiter avec son compagnon sans être mariée, contrairement aux principes avec lesquels ils ont grandi. Et enfin, alors qu'il était parvenu à trouver un travail à Turin, il subit une violente agression qui achève de le faire renoncer et rentrer en Afrique.

Le film semble intégrer l'approche sociale et à l'intermédiaire entre fiction et documentaire que les critiques de cinéma attendent de De Seta au vu de ses réalisations précédentes. *Lettere del Sahara*, venant s'inscrire dans une mouvance proche du cinéma direct ou du néoréalisme italien, semble avoir activement impliqué ses acteurs et leur vécu réel au cours du tournage. Le réalisateur a ainsi déclaré :

C'est une grande responsabilité de dire la vérité, de représenter une situation telle qu'elle est dans les faits. D'autant plus qu'il y a eu des difficultés sur le plan linguistique. 60% des dialogues sont en français. Et il y eut des malentendus sur le scénario avec les gens du coin, mais c'est tout aussi bien comme ça, qu'ils deviennent co-auteurs ! Mais le meilleur compliment que j'ai reçu, c'est que ça aurait pu être un film fait par un réalisateur sénégalais¹⁰⁹.

¹⁰⁹ [<http://www.ancr.to.it/new/images/PDF/lettere%20%20dal%20sahara.pdf>] (consulté le 26/03/2022)

On note cependant, contrairement à l'approche prônée par Emmanuel Finkiel, la mention d'une part d'improvisation notable, aussi bien dans les dialogues que pour le tournage du film lui-même, selon De Seta¹¹⁰. Pour le réalisateur, habitué à une approche de la fiction empruntant fortement au documentaire, cette démarche semble avoir été entreprise dans un souci d'authenticité et de dénonciation des problématiques sociales entourant la migration.

b) *Là-bas - Educazione Criminale* (2011)

Là-bas - Educazione Criminale (*Là-bas, éducation criminelle*) est un long-métrage de fiction de 100 minutes qui a reçu plusieurs prix, notamment le prix *Luigi De Laurentiis* à la Mostra de Venise en 2011 et le prix du meilleur réalisateur débutant pour Guido Lombardi. Décrit comme un drame policier, il a été réalisé avec un budget et une équipe plutôt restreinte, dont c'était pour certains la première expérience sur un long métrage (comme la plupart des acteurs qui étaient non-professionnels, et la directrice photo, Francesca Ametrano, qui avait collaboré avec Lombardi sur son premier court-métrage mais confie dans le making-off qu'il s'agissait de son premier long)

On y suit Yssouf, un jeune homme tout juste arrivé en Italie qui cherche à rejoindre son oncle Moses à Castel Volturno, en Sicile. Lorsque celui-ci lui fait faux bond dans un premier temps, il est accueilli par d'autres membres de la communauté immigrée africaine locale, dont il découvre le quotidien précaire. La « Maison Bougie », où on l'héberge, par exemple, s'appelle comme ça car la fréquence à laquelle l'électricité y est coupée force régulièrement ses habitants à utiliser des bougies. Lorsqu'il finit par retrouver son oncle, Yssouf réalise qu'il mène bien la vie confortable dont il lui avait parlé avant son départ, mais qu'il a fait sa fortune en supervisant un groupe de dealers locaux. Le jeune protagoniste finit par se mettre également au service de son oncle, malgré la difficulté qu'il a parfois à participer à leurs activités les plus moralement répréhensibles : assister à la dissection du corps d'une femme ayant fait une overdose après qu'un ovule de drogue ait

¹¹⁰ Ibid.

explosé dans son ventre, afin de récupérer le reste de la marchandise, ou bien enfiler un masque et investir la Maison Bougie pour aller intimider un ancien collaborateur de son oncle. Lorsque la Camorra locale tente d'imposer sa loi vis à vis des activités de Moses, les tensions montent. La situation culmine en un attentat armé qui coûte la vie à six personnes d'origine africaine qui se trouvaient dans le magasin d'un tailleur noir, et qui n'étaient pas impliquées dans le trafic de drogue local. Parmi elles se trouvent Germain, le premier ami que Yssouf s'est fait après son arrivée et qui l'a aidé alors qu'il était privé de repère. Yssouf, quant à lui, rentre chez son oncle qu'il trouve lui aussi mort, et se fait poursuivre par les membres de la mafia qui viennent de l'assassiner. Après une course effrénée dans les bois, où il se débarrasse symboliquement de sa coûteuse veste de costume blanc offerte par son oncle pour mieux semer ses poursuivants, il finit par rejoindre la maison Bougie, qui le recueille à nouveau.

Le film montre explicitement et à plusieurs reprises les implications socio-économiques qui mènent ses personnages à la criminalité : la désillusion de Youssouf, après son arrivée face aux conditions de vie précaires de la maison Bougie, le conduit à vendre des mouchoirs dans la rue, l'un des rares emplois accessibles aux personnages (ce que Billi Serigne Faye, qui incarne Germain, décrit dans le making-off comme proche de l'expérience réelle de beaucoup de jeunes gens après leur arrivée en Italie) ; le discours de l'oncle Moses pour qui ses activités illégales sont un moyen de s'enrichir et de revenir au pays avec du prestige, contrairement au travail épuisant dans les champs pour les paysans locaux, comme il le raconte vers la fin du film lors d'une dernière dispute avec Youssouf, avant que des membres de la mafia ne viennent le trouver chez lui et ne le tuent avec une arme à feu.

L'attentat qui marque le climax du film reprend une histoire vraie qui s'est déroulée le 8 septembre 2008 à Castel Volturno, mais l'écriture du film avait débuté près de deux ans avant cet événement. Gaetano di Vaio, l'un des producteurs du film, décrit ainsi ce processus.

Nous travaillons sur ce qui se passait dans cette zone avant le massacre, d'abord avec un projet qui voulait raconter l'histoire de l'immigration d'un garçon du Burkina Faso qui essayait de se rebeller contre le recrutement de la mafia locale et se retrouve impliqué dans une affaire sanglante, mais la réalité nous a dépassé en 2008, et c'est pour cela que nous avons décidé de changer le scénario pour raconter ce qui s'était vraiment passé. Nous avons tout tourné sur le lieu même, à Castel Volturno, en impliquant des immigrés de la région, qui ont passé des castings mais que nous nous sommes efforcés de mettre en scène de manière la plus naturelle possible¹¹¹.

Dans le making-off, Guido Lombardi évoque sa rencontre avec Kader Alassane et Moussa Mone, qui interprètent respectivement Yssouf et Moses dans le film. Les échanges au sujet de leurs expériences personnelles en tant qu'immigrés en Italie qui lui ont inspiré l'écriture du projet.

Le casting a été organisé au sein même de la communauté de Castel Volturno, et était donc majoritairement non-professionnel, en dehors de l'actrice incarnant la "love interest" de Youssouf. Celle-ci s'est d'ailleurs appuyée sur le casting en partie



Figure 18 - *Images issues de La-bas Educazione Criminale, dans une séquence qui montre comment Yssouf, le protagoniste, maintient un lien avec sa créativité artistique malgré sa "descente aux enfers" dans le trafic de drogue local.*

¹¹¹ "La Strage di Castel Volturno diventa film". *Caserta On*, mis en ligne le 15/04/2011
[\[https://it.wikipedia.org/wiki/L%C3%A0-bas_-_Educazione_criminale#cite_note-divaio-4\]](https://it.wikipedia.org/wiki/L%C3%A0-bas_-_Educazione_criminale#cite_note-divaio-4)

nigérien pour l'aider dans son interprétation, notamment avec l'accent à prendre, etc.. Dans le making-off, les interprètes et l'équipe décrivent une ambiance soudée et familiale, malgré la fatigue due au long processus de création du film et au tournage même. Kader Alassane, en particulier, exprime son affection vis-à-vis de Guido Lombardi, qu'il décrit comme étant « comme un frère pour lui ».

Kader Alassane et Moussa Mone auraient tous deux contribué à l'écriture, à la fois avant le début du tournage et pendant ce dernier. Dans le making-off, on voit notamment Kader partir en reconnaissance afin de trouver des lieux de tournage. On assiste aussi à une séquence où Guido Lombardi les encourage à "ajouter des choses pour faire plus vrai", donnant ainsi une marge d'improvisation facilitée par la présence de deux caméras lors du tournage de la scène. On note aussi que les échanges sur le tournage que Guido Lombardi parlait couramment le français, limitant ainsi la barrière de la langue avec ses acteurs.

Selon Guido Lombardi :

[...] La personnalité de Kader (l'interprète de Yssouf, ndla), qui travaille dans une studio d'enregistrement de Forcella (un quartier de Naples, ndla) sous le pseudo d'Alasko, en tant que rappeur et producteur de musique hip hop du milieu afro-napolitain, assure à la narration une dimension humaine nécessaire pour comprendre ce phénomène¹¹².

Yssouf, pour sa part, n'est pas rappeur mais sculpteur. Sa vocation artistique, ses liens avec la communauté de la Maison Bougie qui l'accueille au début du film, et son début de romance tourmenté avec une jeune femme nommée Suad, immigrée elle aussi (qui s'avère à la fin du film être une prostituée, mêlée malgré elle aux cercles criminels locaux) cadrent mal avec son entrée dans la criminalité. Le personnage se retrouve ainsi projeté dans un *"court-circuit émotif, entre le bien et le mal. Continuer à survivre, ou faire de l'argent facile ?"*¹¹³

¹¹² Gianni Valentinon. "Così racconto in un film il mondo degli immigrati" La strage, *La Repubblica*, mis en ligne le 12/01/2011
[<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/01/12/cosi-racconto-in-un-film-il-mondo.html>] (consulté le 03/11/2021)

¹¹³ Ibid.

Sa passion pour la sculpture intervient dès le début du film, quand on le voit dessiner un projet d'œuvre dans son carnet. Au fur et à mesure que le film progresse, et avec le parcours « initiatique » de Yssouf à la criminalité, comme le suggère le titre du film, sa pratique artistique reflète son dilemme entre les activités criminelles dans lesquelles il se retrouve impliqué et ses propres aspirations personnelles et morales. Lors d'une brève séquence, on le voit en train de tracer un nouveau projet de sculpture directement dans une couche de cocaïne (*Figure 18*). Plus tard, vers le dernier tiers du film (1:19:15), il feuillette ce même carnet que l'on a vu au début. On y lit à nouveau "Travail", puis "Rêve", à côté d'une page vide, "La pluie et mon ami Germain", accompagné d'un croquis représentant de manière stylisée sa rencontre avec ce dernier au début de l'histoire, "mon petit et Tonton" sur une même page, où la tête stylisée de l'oncle emplit toute une page, énorme par rapport à la petite silhouette debout qui symbolise Yssouf. On comprend qu'il s'agit d'une interprétation artistique du pouvoir que son oncle exerce sur lui, à la fois par son affection, son influence, et la peur qu'il lui inspire. La page suivante, "ma peur" est déchirée, et la dernière indique "ma pute », en référence à Suad.

De manière générale, la mise en scène semble rester « proche » des personnages pendant une bonne partie du film, avec une forte récurrence de plan allant du plan taille au gros plan en champ contre champ des différents protagonistes. Le format Panavision 2.35 : 1 permet d'avoir cette proximité tout en laissant une part aussi conséquente à l'environnement qui entoure le personnage ou à plusieurs interlocuteurs en train d'échanger entre eux.

Certaines séquences se démarquent par une mise en scène plus visible et expressive. Il s'agit généralement de long plans, avec travelling lent et contemplatif, qui se déroulent comme des tableaux en trois dimensions dans lesquels la caméra évolue. Ces séquences semblent coïncider avec des moments clés du parcours de Yssouf, tandis qu'il s'enfonce de plus en plus dans le trafic de drogue (*Figure 19*). On pense à la scène de dissection d'un cadavre de jeune femme pour récupérer la drogue caché dans son estomac, qui est la première

confrontation directe du protagoniste avec ce qui l'attend dans le milieu où il vient d'entrer. La caméra effectue un léger travelling vers le bas, tandis que Yssouf va s'asseoir en attendant la fin de l'opération. La séquence qui précède son premier baiser avec Suad est marquée par un long travelling circulaire accompagnée par le thème musical du film. Une opération d'intimidation à la maison Bougie, à laquelle Yssouf est contraint de participer en portant un masque, est montrée dans un plan séquence en travelling latéral, tandis qu'on entend l'oncle Moses en voix off qui sermonne Yssouf pour lui justifier leur action violente envers les personnes qui l'ont accueilli, en disant que eux "se considèrent comme des immigrés", et que cela mérite un regard de mépris de la part de ceux qui, comme lui, se sont fait leur "place".

De manière générale, la mise en scène accompagne le parcours du protagoniste, et met en avant son dilemme moral tout au long du film. Les discriminations, la précarité des immigrés et le racisme sont des thématiques récurrentes dans *Là-bas, éducation criminelle*, surgissant aussi bien dans les dialogues que dans les enjeux du film.



Figure 19 - Images issues de plan séquence dans *La-bas Education Criminelle* qui soulignent les étapes marquante du parcours du protagoniste par leur mise en scène plus "visible" et contemplative.

Lors de la séquence finale, où l'on assiste en parallèle à l'attentat reconstitué par le film au meurtre de Moses et à la célébration à la Maison Bougie, les mafieux trouvent une des statues de Yssouf là où Moses pensait que la drogue était cachée. On peut y trouver une symbolique forte : la passion et la créativité de Yssouf qui, bien qu'enfouie à cause de la voie criminelle qu'il a été amené à prendre, n'ont jamais disparu, ni été entièrement remplacée par l'appât du gain. Elle marque aussi le point culminant de la violence du film, soulignée par la mort de Germain, le premier ami que Yssouf s'est fait au début du film, qui est tué dans l'attentat sans jamais avoir été impliqué dans le milieu criminel.

Dans le générique de fin, les noms des véritables victimes sont listés, en précisant qu'elles aussi ont été identifiées comme n'étant pas directement impliquées. Joseph Ayimbora, le seul survivant et témoin de l'attentat, est lui aussi nommé, ancrant le film dans les événements réels. La dimension "humaine" donnée au personnage de Yssouf, en montrant sa sensibilité à l'art et l'évolution de ses relations affectives et amoureuses, semble vouée à en faire une figure plus complexe qu'un simple dépositaire des thématiques plus larges abordées par le film. Simultanément, le film invite le spectateur à s'impliquer émotionnellement vis à vis de son histoire, et, par association, vis à vis des enjeux réels propres à la communauté immigrée en Italie.



Figure 20 - *Le casting de La-bas Educazione Criminale et Guido Lombardi arrivant en zodiac à la Mostra de Venise 2011.*

Source : "Lo sbarco degli extracomunitari di la-Bas", *ansa.it*, mis en ligne le 06/06/2011

[https://www.ansa.it/web/notizie/photostory/spettacolo/2011/09/05/visualizza_new.html_727807216.html?idPhoto=2]

Lors de la Mostra de Venise 2011, les acteurs principaux ont fait leur arrivée en débarquant d'un zodiac, afin de faire un geste médiatique fort vis-à-vis de la thématique du film, tout en soulignant son actualité¹¹⁴ (*Figure 20*).

Ces œuvres de fiction tentant d'adopter un point de vue proche de protagonistes eux-mêmes migrants semblent se centrer davantage sur leur expérience après leur arrivée en Italie plutôt que sur les dangers du voyage en lui-même ou la rétention dans les camps, comme celui de Lampedusa. Les deux réalisateurs italiens, De Seta et Lombardi, revendiquent d'avoir laissé une part de liberté créative à leurs acteurs, eux-mêmes majoritairement migrants, afin de permettre une « authenticité » d'interprétation. Les informations rassemblées sur la production de ces deux films semblent suggérer une approche centrée sur l'échange entre réalisateurs et acteurs au vécu proche des personnages. Ce processus semble avoir été interprété à de multiples reprises par les critiques de cinéma comme une manière de brouiller les frontières entre fiction et documentaire. Ces films se caractérisent aussi par leur forte dimension sociologique, mettant en avant les mécanismes de précarisation des immigrés à l'échelle de la société italienne et leurs conséquences sur le quotidien de ces communautés.

Les fictions traitant de la migration en Italie depuis les années 2000 peuvent adopter une distance variable à leur sujet, de la fable italienne sur le fait de retrouver des valeurs humaines ancestrales en défiant une autorité injuste, au récit initiatique incarné par des personnes elle-même migrantes qui s'ancrent activement dans le réel. Mais qu'en est-il des histoires réelles de ces personnes, comme les témoignages que les figurants de *Terraferma* confient à Antonio Tibaldi dans *(S)comparsa* ? Comment ces récits pourraient-ils s'exprimer au travers du médium cinématographique ?

¹¹⁴ "Lo sbarco degli extracomunitari di la-Bas", ansa.it, mis en ligne le 06/06/2011
[\[https://www.ansa.it/web/notizie/fotostory/spettacolo/2011/09/05/visualizza_new.html_727807216.html?idPhoto=2\]](https://www.ansa.it/web/notizie/fotostory/spettacolo/2011/09/05/visualizza_new.html_727807216.html?idPhoto=2) (consulté le 15/01/2022)

Les réalisateurs évoqués jusqu'à présent sont tous, sans exception, d'origine italienne. Un réalisateur lui-même migrant, comme Dagmawi Yimer, serait-il à même de porter un regard différent sur ces histoires au travers de ses œuvres ?

III - AUTO-NARRATION, TÉMOIGNAGES ET NOUVEAUX POINTS DE VUE CINÉMATOGRAPHIQUES : L'ÉVOLUTION DU CINÉMA DE DAGMAWI YIMER



Figure 21 -- Dagmawi Yimer arrivant à Lampedusa, source inconnue. Image d'archive utilisée dans *Come un Uomo Sulla Terra* (2009), réalisé par Andrea Segre, Dagmawi Yimer et Riccardo Biadene



Figure 22 - Dagmawi Yimer filmant des carcasses de navire sur l'île de Lampedusa, image issue de *Soltanto il Mare* (2010), réalisé par Dagmawi Yimer, Fabrizio Barraco et Giulio Cederna.

30 juillet 2006. Dagmawi Yimer, un ancien étudiant en droit d'Addis Abeba, la capitale de l'Éthiopie, débarque à Lampedusa après avoir été secouru par un bateau de la *Guardia Costiera*, la garde côtière italienne. Il est filmé aux côtés d'autres migrants lors de son arrivée. Il a ensuite passé une semaine sur l'île, mais n'en a rien vu car il était consigné dans le centre d'accueil destiné aux migrants. La seule chose dont il se souvient, c'est le bruit des avions de touristes décollant de l'aéroport proche.

En 2010, Yimer revient à Lampedusa. Sa nouvelle rencontre avec l'île et ses habitants prend la forme d'un film documentaire de 48 minutes intitulé *Soltanto il Mare*, qu'il réalise avec Fabrizio Barraco et Giulio Cederna. Ce n'est pas sa première expérience derrière la caméra. A cette époque, il a déjà co-réalisé deux films : *Il deserto e il mare* (2007, 62'') , réalisé en groupe dans le cadre d'un laboratoire vidéo de l'école d'italien Asinitas à Rome, destiné aux migrants, et *Come un Uomo Sulla terra* (2008, 68''), en co-réalisation avec Andrea Segre et Riccardo Biadene. Ces deux œuvres se penchent sur les expériences de vie de personnes ayant migré vers l'Italie, que ce soit leur quotidien sur place pour la

première, ou le voyage en lui-même pour le seconde. Dans cette partie, nous reviendrons sur le parcours de Yimer en tant que cinéaste, et nous examinerons sa manière d'approcher le sujet en tant que réalisateur, ayant lui-même vécu cette expérience de migration.

1) *Il deserto e il mare* : l'auto-narration audiovisuelle comme dépositaire de mémoire et de nouveaux regards cinématographiques

« Nous sommes arrivés en Italie depuis l'Éthiopie, l'Érythrée et le Soudan, à travers le désert et la mer. Pour ceux qui comme nous sont arrivés depuis peu et ne peuvent pas rentrer, c'est difficile de raconter et d'expliquer ce qui s'est passé, et pourquoi ça s'est passé. Avec ce film, nous avons eu l'opportunité de raconter des petites traces de notre arrivée. Maintenant c'est l'heure de sortir, c'est l'heure de se mettre une nouvelle fois dans cette vie, après le désert et la mer¹¹⁵. »

Cette citation de Dagmawi Yimer ouvre le film *Il deserto e il mare* (*Le désert et la mer*) qu'il a co-réalisé en 2007 avec Adam Awad, Menghistu Andechal, Sintayehu Eshetu et Solomon Moges. Cette œuvre de 62 minutes a été produite dans le cadre d'un laboratoire vidéo collectif de l'école d'italien Asinitas de Rome, organisé spécifiquement pour les migrants afin de leur fournir un outil créatif pour s'exprimer et raconter leur histoire. Ce documentaire est la première œuvre audiovisuelle à laquelle Dagmawi Yimer a contribué en tant que réalisateur. Il s'agissait d'une initiative militante, impliquant aussi bien des acteurs italiens que des personnes migrantes, qui visait à redonner la parole à ces derniers face au manque de témoignages et de « traces » audiovisuelles de leurs histoires individuelles.

Le réalisateur italien, Andrea Segre, est l'un des organisateurs de l'atelier vidéo à l'origine du film *Il deserto e il mare*. C'est aussi l'un des fondateurs, en 2006, du groupe Zalab qui produit et distribue des documentaires indépendants et engagés, valorisant la création participative et l'implication de personnes marginalisées dans

¹¹⁵ Citation de Dagmawi Yimer dans *Il deserto e il mare* (2007, 62'), réalisé par Adam Awad, Menghistu Andechal, Sintayehu Eshetu, Solomon Moges et Dagmawi Yimer - texte traduit de l'italien.

la transmission de leur propre histoire¹¹⁶. Il a réalisé de nombreux films traitant de la migration, aussi bien en fiction qu'en documentaire. Il évoque ainsi la question de la rencontre entre cinéma et migration dans son oeuvre :

Moi je ne peux pas raconter une histoire, un problème social à travers une personne sans avoir une personne, son nom de famille, son prénom, ses idées, ses ambitions et ses peurs. Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus, pour retrouver leur dignité d'êtres humains¹¹⁷.

A l'origine des démarches d'auto-narration cinématographique, il y a le besoin de combler ce manque de mise en avant des migrants en tant qu'individus à part entière, et donc de leurs histoires singulières. Ce manque a plusieurs causes identifiables :

- l'absence d'images du voyage en lui-même à cause de conditions matérielles difficiles et du danger lié à l'illégalité de ces traversées.
- la mise en scène et les discours autour des migrants mis en avant par les médias italiens.
- Leur représentation dans certaines œuvres audiovisuelles de fiction qui les ramènent à des archétypes codifiés et/ou à des personnages secondaires par rapport à des protagonistes italiens, que nous l'avons abordé avec *Terraferma*.
- Le racisme et la xénophobie, et notamment le racisme institutionnel qui les force à se retrancher en marge de la société et les précarise¹¹⁸.

¹¹⁶. Voir leur site [ZaLab – Video partecipativo e documentari](#).

¹¹⁷. Constance De Gourcy. « Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus ». Entretien avec Andrea Segre », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 32, n°3 et 4, 2016, 131-146

¹¹⁸ Clara Gallini. « Mises en scène du racisme italien », *Terrain*, n°17, octobre 1991, [<http://journals.openedition.org/terrain/3017>] (consulté le 18/19/2021)

« (...) l'une des plus grandes discriminations qui s'exerce à l'encontre des gitans et des immigrés est celle du logement. (...) Pour les seconds, ils sont livrés à l'abandon le plus total, qui les laisse littéralement sans toit. Le droit au logement, déjà largement contesté aux ouvriers italiens, est encore moins reconnu aux nouveaux arrivants. Peu d'alternatives : ou louer à des prix exorbitants des chambres surpeuplées, ou dormir dans une voiture ou une roulotte, ou se réfugier dans des immeubles abandonnés, dégradés, sans sanitaires.»

- La barrière de la langue, qui complique l'accès au marché du travail après l'arrivée.
- La difficulté pour beaucoup de personnes ayant traversé cette expérience d'en parler ouvertement, que ce soit à leurs proches ou à des étrangers, à cause de son poids émotionnel et traumatique. La peur de décevoir des membres de sa famille ou des amis en parlant ouvertement des difficultés rencontrées après être parti pour l'Europe semble aussi être une question récurrente.

Beaucoup de ces facteurs s'entretiennent mutuellement : le discours des médias peut renforcer le racisme ambiant de la population, etc... Le premier facteur va plutôt de soi : la traversée en bateau comporte de nombreux dangers et contraintes matérielles (tempête, manque d'eau et de nourriture, brûlures causées par des fuites de carburant, embarcations insalubres et parfois inadaptées à la longueur du voyage ou au nombre de passagers, violence et abus de passeurs) qui rendent compliqué de documenter quoi que ce soit pour les personnes qui l'entreprennent.

Au cours de notre échange, Dagmawi Yimer a évoqué le problème d'une représentation « *piégé entre le discours politique des gouvernements sur les frontières et la souffrance humaine*¹¹⁹. » Il souligne aussi le souci concernant les rôles donnés aux personnages de migrants dans la fiction, qui sont trop souvent selon lui « *des prostituées ou des serveurs* » ou alors des personnages qui « *parlent à l'infinitif* » pour souligner leur ignorance de la langue italienne. Pour Yimer, reprendre ce genre de stéréotypes empêche de trouver de nouvelles manières de raconter ces histoires, et d'explorer des narrations qui adoptent un point de vue plus singulier et personnel.

Les projets allant dans ce sens, comme le laboratoire vidéo d'Asinitas, naissent souvent à la rencontre de deux volontés : celle de militants, intellectuels et artistes qui peuvent fournir les moyens et le soutien nécessaire pour porter ces histoires, et

¹¹⁹. Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

celle de certains migrants, comme Dagmawi Yimer, qui souhaitent s'exprimer de cette manière par rapport à leur vécu. Le laboratoire vidéo auquel a participé Yimer a été lancé par Marco Carsetti, Andrea Segre, et Alessandro Triulzi. Marco Carsetti est le fondateur de l'association Asinitas Onlus et celui qui a lancé l'idée d'une école d'italien principalement destinée aux migrants. Alessandro Triulzi est un historien italien ayant particulièrement travaillé sur des sujets touchant à l'Afrique. Andrea Segre, en tant que réalisateur engagé, était en mesure de contribuer à la formation en transmettant son expérience des outils cinématographiques.

Dans le cadre de l'école d'italien, ils ont lancé une action conjointe afin de commencer à rassembler des témoignages et des « traces » en tout genre des parcours des migrants qui la fréquentaient. Cette collecte d'histoires et d'expériences de vie a pris la forme d'une association : l'Archivio delle Memorie Migranti (Archives des Mémoires Migrantes, ou AMM), fondée officiellement en 2012¹²⁰. Le laboratoire vidéo derrière *Il deserto e il mare* participe aux débuts de cette démarche. Alessandro Triulzi écrit :

En tant qu'africaniste, je pensais que je devais à mes études, et à ma conscience, de tâcher d'enregistrer leurs mémoires vivantes de voyage et de déplacement. Je voulais aider les migrants dans leur dépaysement et déracinement, mais aussi les aider à communiquer au positif leur expérience humaine et transculturelle. Je voulais aussi que leurs histoires de vie et de souffrance soient mieux connues par mes compatriotes¹²¹.

Ces initiatives impliquent donc des acteurs italiens disposant de ressources matérielles et culturelles suffisantes pour les soutenir et les développer. Elles peuvent aussi avoir comme objectif de créer des œuvres qui puissent sensibiliser la population italienne à ces problématiques en l'abordant sous un nouvel angle. Mais l'enjeu principal de leur démarche dépend avant tout de la parole et des témoignages des migrants eux-mêmes.

¹²⁰. Voir le site [AMM – Archivio delle Memorie Migranti \(archiviomemoriemigranti.net\)](http://archiviomemoriemigranti.net)

¹²¹ Alessandro Triulzi. « Exil, mémoire et identité(s) en Italie », *Africultures*, vol. 72, no. 1, 2008, p. 64-67.

Originaire d'Addis-Abeba, la capitale éthiopienne, Dagmawi Yimer suivait des études de droit avant de fuir son pays en novembre 2005, à la suite de manifestations brutalement réprimées par le régime en place. Après un voyage long et éprouvant, il débarque à Lampedusa le 30 juillet 2006, et finit par rejoindre Rome. C'est là qu'il commence à fréquenter l'école d'italien Asinitas et qu'il participe à l'atelier vidéo, que Yimer désigne comme étant sa première rencontre avec la caméra.

Je me définis toujours comme un « réalisateur par hasard ». C'est une exigence qui m'a poussé à faire des documentaires plutôt qu'une vocation artistique. J'utilise l'instrument audiovisuel comme un instrument de bataille politique. (...) C'était simplement un atelier où des professionnels donnaient la possibilité aux migrants de pouvoir raconter une histoire. C'était ça le projet, mais je l'ai mal compris. J'ai cru que c'était un atelier qui m'aurait donné une formation de professionnel. Et je n'ai plus lâché la caméra depuis.

Lancé dans son voyage périlleux vers l'Europe et inspiré par le livre français *Papillon* d'Henri Charrière (1969), Yimer avait entrepris de tenir un journal pendant sa traversée du désert jusqu'à Tripoli, au cours de la première partie de son périple.

Dans le désert, ensevelis sous le sable et le désespoir, beaucoup se moquaient de moi. Je ressemblais à un journaliste qui faisait un « reportage » sur le voyage. Mais parfois ils me disaient « Dag, n'oublie pas d'écrire ça, ou ça » Et beaucoup voulaient que j'écrive leur nom dans le journal, pour qu'on se souvienne que eux aussi avaient vécu ce que j'écrivais¹²².

Malheureusement, le journal en question n'a jamais été retrouvé après qu'il l'a confié à quelqu'un avant de prendre la mer. On trouve déjà dans cette anecdote la volonté de laisser une trace d'une expérience humaine partagée, aussi bien de la part de Yimer que de celle de ses camarades de voyage. C'est avec la même intention qu'il s'est lancé dans le cinéma. Au cours de l'atelier, il adopte vite un rôle clé au sein du groupe dont il devient l'élément moteur, un « *pivot pour tout l'atelier* » selon Andrea Segre. Cette expérience lui a donné l'envie et la capacité « *[d']utiliser la vidéo pour rompre les conditions de mutisme et d'isolement*

¹²² Dagmawi Yimer. « Il mio diario non è scomparso » (Mon journal n'a pas disparu), *Come un Uomo sulla terra*, Rome, Editions Infinito, 2009, p. 103-105.

*auxquelles est contraint un migrant en Italie par les peurs et les xénophobie d'Etat*¹²³.»

Yimer raconte :

Au sein de l'atelier j'avais eu un rôle de médiateur et aussi d'organisateur. J'avais cherché des moyens de mobiliser les autres [...]. Ce rôle de pont entre les autres participants et ceux qui formaient le groupe, ce n'est pas comme si quelqu'un me l'avait confié [...] Mais je l'ai pris parce que je croyais que ce travail qu'on avait commencé devait être conclu [...] Avoir la responsabilité de transporter la caméra d'un réalisateur à l'autre [...] fournir les choses dont on avait besoin, les cartes SD, les batteries chargées, toutes ces choses vis à vis desquels les autres réalisateurs n'étaient pas toujours tous aussi impliqués¹²⁴.



Figure 23 - Images issues du film *Il deserto e il mare* qui donnent un aperçu du travail des participants, dont Dagmawi Yimer.

Il deserto e il mare met en avant son propre processus créatif. Après une introduction qui montre des images de ce que l'on suppose être le désert du Sahara et la mer Méditerranée, évoquant à la fois le voyage et le titre du film, on assiste à une succession de plans, vraisemblablement pris « sur le vif », qui montrent les différents participants de l'atelier en train de manipuler les caméras. Cette transparence souligne la démarche engagée et collaborative du projet, et appuie l'importance équivalente du processus créatif et formateur de l'atelier et du film qui en résulte (Voir Figure 23).

¹²³ Andrea Segre. « Dialoghi di memoria » (Dialogues de mémoire), *Come un Uomo sulla terra*, Rome, Editions Infinito, 2009, p. 99.

¹²⁴ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

Ce film comprend plusieurs séquences illustrant chacune une facette ou un moment distinct de la vie quotidienne en Italie d'un ou plusieurs participants de l'atelier. Le fil rouge de l'œuvre reste les protagonistes eux-mêmes, dont le prénom s'affiche à l'écran lorsqu'ils apparaissent. Les cinq « épisodes » qui composent le film sont mis les uns à la suite des autres, et on peut supposer que chacun d'entre eux a été réalisé par un ou plusieurs participants spécifiques, dont le regard prévaut dans la mise en scène. Il est par conséquent difficile de faire ressortir un « style » de réalisation uniforme dans *Il deserto e il mare*. Néanmoins, on peut ponctuellement remarquer des choix de cadrage et d'approche documentaire plus marqués dans certains segments.

Au début de l'un d'eux, un dénommé Solomon, filmé en plan taille fixe dans un décor urbain en extérieur, évoque son envie de garder une trace de son « travail de pauvre » pour quand « il sera riche plus tard ». La séquence qui suit se concentre sur lui dans son quotidien de vendeur de journaux. On alterne entre des plans d'ensemble où le jeune homme évolue dans un environnement urbain, souvent désert ou peu fréquenté car il se lève avant l'aube pour se rendre au travail, et des plans plus proches (plan poitrine ou gros plan) centrés sur le jeune homme. La juxtaposition récurrente des perspectives contribue à le mettre en avant comme protagoniste actif au sein desdits environnements.

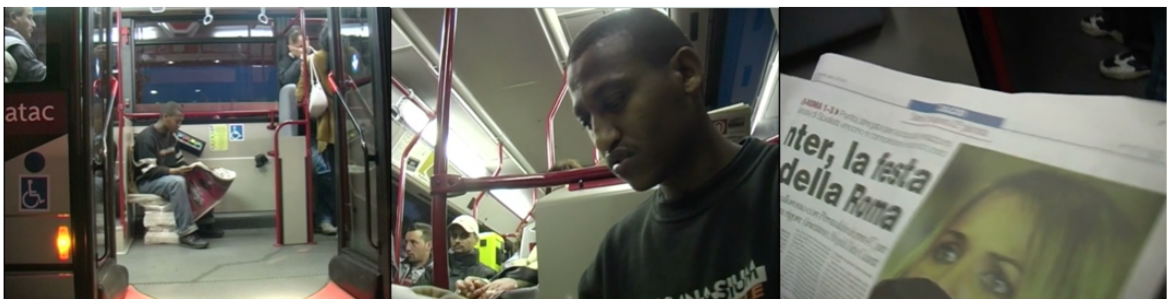


Figure 24 - Extrait de séquence dans *Il deserto e il mare*, centrée sur le quotidien de Solomon en tant que vendeurs de journaux. On le suit depuis son départ de chez lui, très tôt le matin, alors qu'il faisait encore nuit noire. Dans ce passage, il a récupéré les journaux et poursuit son trajet jusqu'au carrefour où il va les vendre, tandis que le soleil se lève sur la ville.

La caméra adopte aussi à plusieurs reprises une perspective proche du regard de Solomon, en enchaînant un plan poitrine de lui et un plan du journal qu'il lit ou du paysage qui défile à l'extérieur du bus où il se trouve. La séquence de sa routine et de son trajet matinal avant de commencer son travail dure près de quatre minutes, et les choix de cadrage et de durée de plan semblent appuyer cette sensation de transition et de flottement entre les espaces, ainsi que les contraintes pratiques du travail en question (*Figure 24*). Cette proximité sur le plan intellectuel et émotionnel, bien que traduite par des choix de réalisation variables, est un aspect récurrent du film.

L'autre séquence que j'évoquerai est celle dont Dagmawi Yimer est l'un des protagonistes et co-auteurs. On y suit d'abord Yimer et Sintayehu Eshetu (ou Dag et Sinti, comme le sous-titre les surnomme), un autre co-réalisateur du film, se rendant chez une amie qui vient d'avoir son statut de réfugiée en Italie, afin d'y fêter Pâques tous ensemble. La séquence s'ouvre sur des plans de ce que l'on identifie comme leur lieu de vie, des immeubles à l'intérieur visiblement assez délabré. À bord du bateau qu'ils prennent en partance de Naples, tandis qu'ils observent les lumières de la ville, penchés sur le bastingage, ils évoquent des souvenirs d'enfance, chantent et sifflotent, et se remémorent ensemble l'autre voyage en bateau qui les a amenés en Italie. Les deux protagonistes arrivent chez leur amie, Haymanot, qui a rassemblé d'autres personnes originaires de Kirkos, un quartier d'Addis Abeba. Ils se mettent en cuisine tous ensemble, avant d'échanger à nouveau sur l'expérience de leur voyage en mer. Dagmawi et Haymanot s'expriment sur la désillusion qu'ils ressentent entre ce à quoi ils s'attendaient en partant de chez eux et la réalité de leur quotidien en Italie. Puis on voit tout le groupe en sortie au bord de la mer, occupé à discuter et plaisanter ensemble.

Lorsque Yimer évoque *Il deserto e il mare*, surtout avec le recul de la suite de son parcours cinématographique, il en parle comme d'une ébauche, d'une forme d'expression spontanée mais encore brouillonne, « légère », « comme filmer un anniversaire¹²⁵ ». Cette forme aurait, selon lui, une « authenticité » particulière,

¹²⁵ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

provenant à la fois des liens amicaux déjà plus ou moins marqués entre tous les participants, et de leur approche artistique « naïve » mais par conséquent plus spontanée de cinéastes débutants.

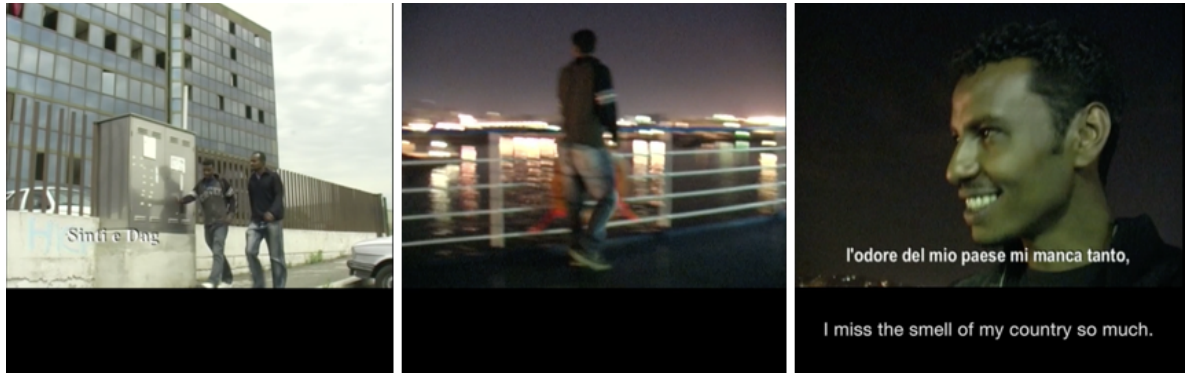


Figure 25 - Images issues de la séquence centrée sur Dagmawi Yimer et Sintayehu Eshetu dans *Il deserto e il mare*.

Troisième image - Sintayehu : « L'odeur de mon pays me manque tellement. »

La mise en scène reste « proche » des individus, au sens propre : les plans sont globalement rapprochés et à « échelle humaine » : du plan large, en pied ou assis, au gros plan sur les visages, souvent en caméra portée. Le montage semble avant tout voué à fluidifier la continuité de l'action au sein des différentes scènes de la séquence.

Une poignée de plans passés au ralenti, montrant le remous des vagues ou Sinti qui avance sur le bateau, témoignent d'une ébauche de recherche formelle sur la manière d'approcher ces vécus migratoires de manière cinématographique. Dans ce passage spécifiquement, ces effets de ralenti couplés à une chanson contemplative que l'on entend pendant la fin du passage en mer (que l'on suppose être en amharique) semblent voués à appuyer les souvenirs qui refont surface pour les deux jeunes hommes pendant ce voyage :

Sintayehu : « Combien de voyages en mer tu as fait ? »

Dagmawi : « Le premier depuis Lampedusa et maintenant celui ci »

Sintayehu, riant : « Tu as oublié celui depuis la Libye ? »

La place donnée à la discussion et au témoignage oral est notable dans cette séquence. La parole donne l'impression de s'écouler « naturellement » tout au long de la séquence comme si la caméra était invitée parmi les auditeurs dans les conversations : entre les jeunes gens de Kirkos qui se retrouvent pour Pâques, et lorsque Haymanot et Dagmawi s'adressent à la caméra, la première depuis un lit et le second devant une télévision allumée. Les décors qui se succèdent sont le train, le bateau, l'appartement d'Haymanot, et enfin le bord de mer. La spontanéité apparente des échanges qui se déroulent dans ces différents cadres reste constante. Selon Yimer, le seul passage vraiment « planifié » de cette séquence

Figure 26 - Images issues de la séquence centrée sur Dagmawi Yimer et Sintayehu Eshetu dans *Il deserto e il mare*.

Première image - Dagmawi : « Bienvenue en Italie, Haymanot. »

Troisième image - Haymanot en train de s'adresser à la caméra, assise sur un lit : « La réalité que nous vivons ici en Italie est compliquée »



est une brève scène où l'on voit Haymanot se recueillir sur un autel chrétien, qui a été filmée à la demande de la jeune femme¹²⁶.

Les scènes et les anecdotes évoquées reflètent ce ton « léger » et quotidien qu'évoque Dagmawi Yimer dans notre entretien : une pièce jetée depuis le bateau, une chanson nostalgique fredonnée par Sinti, un poulet égorgé pour Pâques, les différents convives en train d'aider à cuisiner, les histoires et les rires échangés, etc... Cependant, leur expérience commune de la traversée de la Méditerranée reste bien présente dans leur échanges, avec cette toile de fond quotidienne et chaleureuse. Ce vécu lourd est ici exprimé, lui aussi, par des anecdotes, des détails mentionnés dans les conversations entre les protagonistes : Yimer parle

¹²⁶ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

des mirages en mer pendant son voyage depuis la Libye, tandis que lui et Sinti regardent les lumières de la ville depuis le bateau ; Haymanot raconte le moment où elle a appelé sa sœur en catastrophe car l'embarcation sur laquelle elle était risquait de couler comme celle qui les avait précédés ; Yimer, derrière la caméra, demande à Sinti s'il va aller nager, et celui-ci qui répond que seulement s'approcher de l'eau lui demande bien assez de courage. Haymanot raconte tandis qu'elle échange avec son groupe d'amis :

On avait démarré le voyage avec deux bateaux à moteur. On est parti et on a commencé à avancer ensemble, jusqu'à ce qu'on voit l'autre bateau à moteur couler sous nos yeux. Après l'accident j'ai appelé ma sœur Mimi, alors que je n'avais vraiment pas envie de faire ça, mais quand tu vois un bateau couler sous tes yeux et que le tien commence à se rompre, qu'est-ce que tu fais ? Je l'ai appelée pour lui dire que je n'allais peut-être pas m'en sortir.

Tous les échanges ne sont pour autant pas centrés sur des expériences douloureuses. On pense aux jeunes hommes du groupe qui évoquent d'un ton léger leur mères tenant leurs jupes pour éviter de les salir lors des fêtes de Pâques chez eux, avant de mimer, hilares, ces dernières en train d'accourir pour décrocher le téléphone lorsque l'un d'eux les appellent depuis l'Italie.

Il deserto e il mare constitue un patchwork de « traces » des expériences de vie des participants de l'atelier et de certains de leurs proches en Italie, marqués par le souvenir commun de leur traversée de la Méditerranée et de leur quotidien après leur arrivée. Le film est par ailleurs dédié à ceux qui, contrairement à eux, n'y ont pas survécu. Il n'y a pas d'images directes de ce qu'évoquent les personnes filmées, seulement leurs témoignages. Les regards et les récits individuels prennent forme au travers de ces échanges oraux et construisent des histoires de voyage, d'obstacles et de déracinement plurielles qui semblent dépasser la vision factuelle de la situation telle qu'elle est dépeinte dans les médias.

Avec son regard de cinéaste, Yimer souligne qu'avec cette approche spontanée, il manquait un recul nécessaire pour traiter plus sensiblement des histoires appartenant à d'autres personnes que celles de son cercle amical, avec lesquelles il avait déjà des liens et qui étaient originaires du même quartier que lui :

J'avais plus de courage, dans ces années-là, que plus tard. Parce que ensuite est entrée en jeu la sensibilité, la volonté de respecter certaines tensions. Avant j'avais cette âme combative, de filmer sans devoir tenir compte de rien. Si quelqu'un voulait filmer, il pouvait filmer, la caméra était utilisée sans « sensibilité », et aussi parce que tu te trouvais dans des situations d'intimité avec des personnes. Donc sans sortir de ton cercle, tu avais plus de liberté pour pouvoir filmer¹²⁷.

Comme nous le verrons par la suite, Dagmawi Yimer a activement questionné son rôle en tant que porteur de la parole d'autrui au fil de son parcours de cinéaste, ainsi que sa manière d'approcher les protagonistes de ses œuvres en tant que cinéaste. Sa co-réalisation suivante, *Come un Uomo Sulla Terra*, s'inscrit dans la continuité de cette évolution.

2) *Come un uomo sulla terra* : témoignage, mise en scène de la parole et militantisme

Come un Uomo Sulla Terra (Comme un Homme sur la Terre) est un film sorti en 2008 et réalisé par Andrea Segre, Dagmawi Yimer et Riccardo Biadene. Il a reçu plusieurs prix dans de nombreux festivals italiens et internationaux, comme par exemple celui du meilleur documentaire au Salina Doc Fest 2009 et à l'Archipelago Film Festival de Rome, celui de finaliste dans la section documentaire du festival David di Donatello, ou encore une nomination pour faire partie de la sélection du London International Doc Festival la même année.

Ce documentaire de 60 minutes s'organise autour d'une série de témoignages de migrants filmés au sein de l'école gérée par l'association Asinitas, où ces derniers

¹²⁷ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

reviennent sur leur périple jusqu'à l'Italie, et plus particulièrement sur les traitements horribles subis aux mains des passeurs et de la police libyenne, aussi bien lors de la traversée du désert que lors de séjours prolongés en prison. Le film s'attache aussi à dénoncer le silence autour des conséquences d'une succession d'accords passés entre la Libye et l'Italie afin de repousser les migrants loin des côtes italiennes, les amenant ainsi à rester emprisonnés en Libye, à y endurer des violences récurrentes et à se voir privés de nombreux droits humains fondamentaux.

Plusieurs points semblent importants à souligner : d'abord la démarche du film, selon les propos d'Andrea Segre dans le livre éponyme retraçant l'histoire du projet, de changer « *l'absence en essence*¹²⁸ », et le dispositif mis en place pour y parvenir ; ensuite, le rôle joué par Dagmawi Yimer au sein de l'œuvre, où il est à la fois protagoniste, médiateur, un intermédiaire entre la parole des témoins partageant leur histoire dans le film ; enfin, comment cette œuvre s'inscrit dans une démarche de recueil et de préservation de la mémoire, marquant les débuts d'une démarche qui mènera à la création de *l'Archivio delle Memorie Migranti* (*l'Archive des Mémoires Migrantes*) de Rome, constituée officiellement comme association en 2012.

Le projet de *Come un Uomo Sulla Terra* s'inscrit dans la continuité de l'atelier vidéo ayant donné matière à *Il deserto e il mare*. Un an après ce premier recueil de récit vidéo qui avait débuté en janvier 2007, l'idée de ce nouveau projet est lancée. Selon Andrea Segre, le film devait beaucoup plus s'attacher à des images « *sur le terrain* » :

L'idée était d'essayer de ramener Dag (*Dagmawi Yimer, NDLA*) en Libye pour de lui permettre d'y réaliser un reportage en interviewant ses amis encore bloqués dans les quartiers de Tripoli et Bengasi. [...] nous nous sommes rendus compte que non seulement amener Dag en Libye serait risqué pour sa sécurité physique, mais qu'il serait aussi difficile pour nous d'obtenir un visa du gouvernement libyen¹²⁹.

¹²⁸ Andrea Segre. "Dialoghi di Memoria" (Dialogues de mémoire), *Come un Uomo Sulla Terra*, Editions Infinito, 2009, p. 97.

¹²⁹ Ibid. , p. 99-100.

Après quelques échanges, initialement sans caméra avec un groupe de migrants fréquentant l'école d'italien, il a finalement été décidé de centrer le film sur ces témoignages oraux. Parmi ces personnes, certaines étaient des connaissances de Yimer, originaires d'Addis Abeba, et qui avaient débarqué à Lampedusa un an après lui¹³⁰.

Dario Zonta propose une analyse du dispositif de *Come un Uomo Sulla Terra* qui se base sur le travail de Paolo Gobetti¹³¹. Ce cinéaste, journaliste et ancien partisan italien mort en 1995, avait recours à « *une méthode précise lorsqu'il réalisait les mémoires vidéos des récits de la Résistance, à travers les voix des protagonistes*¹³² ». Celle ci respecte deux principes fondamentaux :

[...] établir un contact profond et partagé avec les protagonistes de ces histoires à travers un médiateur d'exception, et manifester la présence de la « machine cinématographique », sans faire mine de ne pas être là¹³³.

On insiste sur l'importance pour cette figure de « *médiateur* » qu'il soit « *l'un d'entre eux* », ou du moins que les personnes réalisant le film observe dans un premier temps « *une longue phase de rapprochement et de connaissance.* », car :

[...] Le couvercle du refoulement, de la honte, de la peur des événements tragiques ne peut se dissoudre qu'avec l'aide d'un « *compagnon de route* », de quelqu'un qui te porte dans ce voyage dans le souvenir, le sollicite, le comprend, l'accueille, l'interprète, le suspens, le protège.

Dans *Come un Uomo Sulla Terra*, ce rôle de « *médiateur* » est clairement assumé par Dagmawi Yimer. Les interviews des différents migrants qui racontent leur histoire dans ce film ont lieu en face à face avec lui, exclusivement en langue amharique. Yimer a lui aussi une caméra à la main avec laquelle il filme occasionnellement la personne avec laquelle il est en train de parler, en gros plan et légère contre-plongée du visage. Parfois, la caméra est posée à côté de lui sur

¹³⁰ Ibid., p.100.

¹³¹ Dario Zonta. « Un film in forma di storia orale » (Un film sous forme d'histoire orale), *Come un Uomo Sulla Terra*, Editions Infinito, 2009, p.111-114.

¹³² Ibid., p.111.

¹³³ Ibid., p.111.

la table de la cuisine et il se contente d'écouter, ou de poser des questions. La nature de « compagnon de route » de Yimer est indiscutable, car le film rappelle à plusieurs reprises qu'il a connu cette expérience de la migration. Il a des liens personnels avec plusieurs des personnes qu'il interroge, en raison d'une origine commune et de leur expérience partagée des difficultés du voyage. S'adresser à Yimer dans leur langue natale leur permet également de créer une proximité favorable à l'échange de souvenirs forts et souvent difficiles. Ce dispositif a mis les réalisateurs italiens dans des conditions de tournage très particulières. Andrea Segre, qui ne parle pas l'amharique, témoigne :

Nous avons passé les 15 heures les plus étranges de ma carrière de réalisateur, pendant lesquelles je ne pouvais rien faire d'autre que me taire et bouger lentement la caméra d'un visage à un autre, sans rien comprendre de ce qui se disait, mais en sentant dans l'atmosphère la profondeur des émotions que vivaient Dag et les protagonistes du film [...] Nous avons préparé avec soin, avec Dag et Riccardo, le parcours narratif et les passages informatifs en fonction desquels Dag devrait guider les dialogues. Mais le fonctionnement émotionnel de ces dialogues n'avait pas, et n'a rien de rationnel. Je bougeais lentement la caméra d'un gros plan à un autre, pour ne pas perturber l'intimité de ces confessions entre amis, entre compagnons de voyage : je ne pouvais pas savoir où je couperais, alors je devais maintenir un flux d'images continu, chercher à donner de la fluidité à tous les mouvements de l'appareil, mais en même temps ne pas trop me reposer sur des cadrages larges, sûrs mais trop lointains¹³⁴.

La mise en scène de ces séquences d'entretien traduit ce rôle de médiateur, tandis que la caméra passe du visage de la personne en train de raconter, à son visage à lui, ou ponctuellement à ce que filme la caméra qu'on le voit tenir dans un bon nombre de ces plans. La valeur de plans varie, mais ne dépasse pas un cadre incluant Yimer et la personne qui témoigne, face à face à la table. Régulièrement, la caméra reste particulièrement proche du visage de la personne qui témoigne, en gros plan ou en plan poitrine. Cette alternance entre ces différents angles, appuyée par le montage, souligne ce rôle de médiation inhérent à ces échanges

¹³⁴ Andrea Segre. « Dialoghi di Memoria » (Dialogues de mémoire), *Come un Uomo Sulla Terra*, Editions Infinito, 2009, p. 101.

filmés tels que Segre les décrit, et contribue à mettre en scène une proximité avec ces figures qui est permise par la présence familière de Yimer (*Figure 27*).

On retrouve également l'idée de « *déclarer l'artificialité du dispositif*¹³⁵ » chère à Paolo Gobetti, avec la caméra visible manipulée par Yimer à l'écran. Cependant, on remarque que le dispositif pris en charge par Andrea Segre, lui, n'est jamais rendu visible au cours du film, ce qui suggère néanmoins une nature plutôt « hybride » du rôle de médiateur confié à Yimer, qui est le seul à être à la fois co-réalisateur et présent à de nombreuses reprises à l'écran.

Cette proximité dans la captation de ces témoignages, aussi bien en termes de cadrage que sur le plan émotionnel, entre en jeu de manière significative au fil des

Figure 27 - *Images issues de Come un Uomo sulla Terra, où Yimer fait office de médiateur pour recueillir les témoignages. Le point de vue de la caméra alterne entre des gros plans sur le visage des témoins, celui de Yimer, les deux personnes face à face, et les images filmées par Yimer avec sa propre caméra.*



récits des personnes interviewées. Ces femmes et ces hommes évoquent le trajet éprouvant en camion surchargé dans le désert, les violences physiques et

¹³⁵ Dario Zonta, « Un film in forma di storia orale » (Un film sous forme d'histoire orale), *Come un Uomo Sulla Terra*, Editions Infinito, 2009, p.111.

sexuelles des passeurs et des policiers libyens, les conditions inhumaines dans les prisons libyenne, et le véritable trafic humain dont les migrants sont l'objet avant même de tenter de traverser la Méditerranée, qui peut faire durer leur périple pendant des mois, voire des années. Le spectateur est confronté à ces récits et aux expressions des témoins qui se livrent. Certains montrent les séquelles physiques de leur expérience, et d'autres, en se rappelant des souvenirs douloureux, se mettent parfois à pleurer. Cette mise en scène de la parole amène le spectateur à être confronté de près aux témoignages, malgré l'absence d'images directes des faits.

Le terme de « médiateur » avait déjà été employé pour décrire l'implication de Yimer dans les ateliers vidéos auxquels il avait participé. Mais la mise en scène de *Come un Uomo sulla Terra* fait aussi de lui le protagoniste central du film, aussi bien sur le plan biographique, symbolique et politique.

L'aspect autobiographique intervient dès le début de l'œuvre. Le film s'ouvre sur la parole de Yimer qui évoque d'abord les antécédents historiques entre l'Italie et l'Ethiopie, illustrés par des images d'archives :

Je pense que cette histoire devrait démarrer il y a environ 100 ans, quand nos arrière-grands parents se sont rencontrés. Avec la guerre, quand l'Italie a essayé d'envahir la Libye puis l'Ethiopie. Mais maintenant je commence à la raconter avec le bruit du train.

Yimer est assis dans une gare italienne. Il évoque un souvenir d'enfance aux côtés de son père, qui travaillait comme mécanicien ferroviaire à Addis Abeba. La caméra reste centrée sur lui, alternant ponctuellement avec des plans du paysage qui défile depuis un train. Il évoque la raison de son départ alors qu'il faisait des études pour devenir juriste : le gouvernement mettait alors les juristes en prison, et ceux qui restaient libres étaient corrompus. Il ajoute qu'il a quitté son pays sans même dire au revoir à son père.

Les passages centrés sur la vie de Yimer sont fréquents, bien que les interviews des autres migrants constituent aussi une partie conséquente du documentaire. On le voit ainsi cuisiner un plat de pâtes et manger avec sa compagne italienne, tout en parlant du projet du film et des interviews qu'il est en train de mener. A la fin du film, un extrait de journal télévisé traitant des arrivées à Lampedusa, le montre dans un bateau de sauvetage, filmé par les journalistes.

Les choix de plan et de montage du film semblent s'attacher à mettre en avant le rapport intime de Yimer à ses souvenirs. L'une des séquences du film (de 0:23:27 à 0:25:10) nous montre Yimer dans ce que l'on suppose être le désert lybien en train d'examiner un camion vide similaire à ceux qui les ont transporté à travers le désert, lui et les autres personnes interviewées. L'agencement de cette séquence,

Figure 28 - *Images issues de Come un Uomo sulla Terra lors d'une séquence où Yimer examine un camion semblable à celui dans lequel lui et les autres personnes témoignant dans le film ont traversé le désert. (nota bene : il ne s'agit pas d'un découpage plan par plan de la séquence)*



distinct de la mise en scène transparente et centrée sur la parole des interview, semble tenter de retranscrire visuellement ce que peut ressentir Yimer face au véhicule, et comme ce souvenir se manifeste (*Figure 28*).

La séquence s'ouvre sur un plan de Yimer en légère plongée, qui dézoome progressivement afin de passer d'un plan taille à un plan large, ce qui a pour effet de « rapetisser Yimer » dans le cadre et de le mettre dans une position d'infériorité par rapport à l'objectif. Cet effet est appuyé par le panoramique en contre plongée presque verticale du conteneur du camion, qui effectue une brève rotation de droite à gauche et solidifie la présence écrasante du véhicule.

Dans le plan suivant, Yimer est isolé en bas et à droite de l'image, qui est entièrement remplie par la paroi métallique du conteneur, appuyant à nouveau sur la présence lourde et oppressante de ce dernier, bien qu'il soit vide et à l'arrêt au moment de ces prises. Ce motif est repris à plusieurs reprises dans la séquence. avec, entre autres, un dézoom progressif depuis l'intérieur du camion, partant de la tête de Yimer dépassant de l'entrée du conteneur, presque engloutie par la lumière vive du désert derrière lui qui révèle progressivement les longues parois métalliques. Le très gros plan du visage de Yimer qui suit renforce la sensation de proximité avec ce dernier. Il souligne son introspection face au véhicule et à ce qu'il représente pour lui.

On remarque à plusieurs reprises une juxtaposition de ces plans très rapprochés du visage et de plans larges de l'extérieur puis de l'intérieur du véhicule, vide ou avec Yimer dans le champ. Ce choix souligne le sentiment oppressant que crée ce cadre pour Yimer, qui a connu des expériences traumatisantes dans un véhicule similaire, surchargé de personne et traversant le désert dans des conditions particulièrement éprouvantes. Le plan suivant est un gros plan de la main de Yimer qui parcourt et cogne le métal du conteneur, dynamisé par quatre jumpcuts tout en restant sur la même valeur de plan. Si l'on se souvient de l'idée d'Andrea Segre de « *changer une absence en essence* », on peut analyser ce plan comme une

manière de manifester “physiquement” la rencontre renouvelée de Yimer avec ses souvenirs, de manière d’abord visuelle, puis tactile.

Quelques plans plus tard, alors que Yimer inspecte l’intérieur du camion, deux inserts successifs nous montrent ses pieds nus et à nouveau sa main qui trace quelque chose sur la paroi interne du conteneur. Un autre très gros plan de son visage nous montre son front en sueur qu’il essuie d’un geste de la main. La mise en scène souligne l’aspect corporel de ce voyage à travers les souvenirs du voyage pour Yimer. La relation établie par la caméra entre le corps de Yimer à l’écran et l’imposant véhicule métallique reflète ce lien et cette présence-absence liée à la mémoire du cinéaste et protagoniste et de ses camarades de route indirects interviewés dans le film.

Pendant une bonne partie de la séquence, il n’y a pas de son diégétique, seulement la musique du film, qui souligne l’ambiance oppressante. Elle ne s’interrompt que brièvement lorsque Yimer fait un commentaire sur l’impossibilité de rester sain d’esprit en voyageant dans de telles conditions, tandis qu’il inspecte l’intérieur du conteneur. Cette absence de parole accentue l’effet de plongée dans les souvenirs du protagoniste.

L’autre scène qui établit Yimer comme protagoniste et convoque sa mémoire est celle qu’il partage avec sa compagne. Contrairement aux séquences d’interviews, le dispositif audiovisuel n’est pas « visible », et semble même se faire oublier afin de retranscrire cette scène banale. Après un passage où on les voit en train de cuisiner et de manger un plat de pâtes en parlant de la manière dont se déroulent les interviews, ils discutent de manière plus approfondie du ressenti de Yimer vis à vis du tournage (*Figure 29*).



Figure 29 - Images issues de *Come un Uomo sulla Terra* qui montrent une discussion entre Dagmawi Yimer et sa compagne sur l'impossibilité pour elle de "savoir" vraiment ce qu'à été l'expérience de Yimer lors de son voyage, malgré les récits qu'il lui en a fait.

Deux points spécifiques sont à relever dans cet échange. Premièrement, Yimer explique que même en faisant de son mieux pour raconter, décrire et exprimer son vécu de son voyage à travers le désert et la mer et les violences subies en Libye, une personne qui n'a pas vécu ces expériences horribles, comme sa compagne avec qui il échange, ne peut pas vraiment *savoir* ce que c'est de traverser tout ça, comme elle le formule dans leur échange. Ensuite, Yimer parle du fait que son échange avec d'autres personnes avec ce même parcours ravive les souvenirs de son propre voyage. Il insiste sur le fait qu'il ne veut pas oublier toutes ces choses, aussi douloureuses soient-elles.

Ces échanges soulignent sa propre introspection à travers le film. Toujours dans la volonté de « *changer l'absence en essence* », Yimer souligne que la préservation de ces souvenirs et leur traduction dans une forme audiovisuelle sont importantes. C'est le sens même de l'Archivio delle Memorie Migranti, dont il a été l'un des principaux instigateurs. Mais il souligne aussi la difficulté voire l'impossibilité de se projeter dans ce genre d'expériences pour des personnes extérieures, malgré les récits oraux et les traces visuelles existantes.

Malgré l'absence de visibilité du dispositif filmique dans cette séquence par rapport à celles centrées sur les interviews, c'est la démarche même du film qui est analysée et questionnée dans cet échange, aussi bien ses enjeux que ses limitations. On peut retrouver l'idée de « *transparence* » chère à Paolo Gobetti, mais on remarque que c'est la sensibilité, le regard et la réflexion de Yimer sur la

démarche qui est mise en avant par sa mise en scène. On peut supposer que ceci s'inscrit dans la volonté exprimée par Andrea Segre de mettre en avant le regard de Yimer dans son travail de mise en scène.

Les éléments biographiques de Dagmawi Yimer font de lui bien plus qu'un médiateur au sein des interviews. Mais les passages où le film l'établit comme une figure centrale, en mettant en avant sa sensibilité par la mise en scène, vont de pair avec des choix de réalisation qui lui confèrent un poids symbolique et politique. Il n'est pas seulement mis en avant de cette manière pour raconter son histoire : il est investi de toutes les histoires similaires à la sienne pour y confronter les politiques et le public.

À de multiples reprises, Yimer est filmé dans des contextes de mobilité : la gare et les voies de chemins de fer qu'il surplombe au début du film, l'avion, la rue, le quai, les transports en communs... Il se confie souvent à la caméra dans ce contexte. Ce choix de lieux d'interview et de plans évoquant la mobilité ont une portée symbolique dans un film qui évoque la question du déplacement des personnes. On trouvait des occurrences de plans similaires dans *il deserto e il mare*, et particulièrement dans la partie co-réalisée par Yimer citée plus tôt, comme lorsque lui et Sintayehu Eshetu sont filmés à bord d'un bateau ou d'un train. Lorsqu'il se trouve dans la cuisine pour réaliser les interviews des autres migrants de l'école, c'est la carte qu'il déplie sur la table au début du film qui sert de support visuel au thème du film. Comme l'indique Andrea Segre, il est possible que ces choix de mise en scène soient une manière de venir nourrir « l'essence » du film, à défaut de capter de manière "directe" comment se passent ces voyages.

La présence corporelle de Yimer à l'écran est également investie d'une volonté de confrontation politique forte. Une séquence est tournée lors d'une conférence de presse du Commissaire européen pour la justice, la liberté et la sécurité sortant, Franco Frattini, qui a été à ce poste de 2004 à 2008, et est devenu ministre des Affaires étrangères du gouvernement Berlusconi IV de 2008 à 2011¹³⁶. Les choix

¹³⁶ Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Franco_Frattini] (consulté le 02/03/2021)

de cadrage soulignent clairement le contraste entre le discours tenu par l'homme politique sur la gestion de la situation migratoire et Yimer qui l'écoute depuis la foule. Le champ-contrechamp en gros plan centré sur le visage de ce dernier appuie sa position, son engagement, et celle du film.

La conférence de presse électorale de Franco Frattini, tournée en 2008, fait suite à des textes affichés sur des plans poitrines et des gros plans de migrants interviewés pour le film, qui donnent des informations sur la responsabilité des accords entre Italie et la Libye par rapport aux violences subis pendant le voyage. D'abord un accord mis en place secrètement en 2003 pour contrer l'immigration clandestine, puis des envois de « *zodiacs, véhicules tout terrains, bus, combinaison de plongée, 12 000 couvertures de laines, 6000 matelas et 1000 sacs pour cadavres* » depuis Rome et une assistance financière de « *23 millions d'euros en 2005 et 20 millions en 2006* ». Le texte fait aussi mention d'un accord signé en 2007 entre la société italienne d'hydrocarbure ENI et celle de l'Etat libyen pour le développement de la production de gaz en Libye, et d'une réactualisation, la même année, des accords de collaboration entre les deux pays vis-à-vis de la question migratoire. Le montage accentue le contraste entre les récits des migrants portés par le film, et le discours public des personnes influentes en Italie.

La séquence s'ouvre sur un plan taille des intervenants de la conférence assis en train de s'exprimer face à la presse, suivi de trois plans différents établissant le cadre de la rencontre ainsi que la présence de caméra et d'appareils photos braqués sur eux. Puis l'on voit un plan poitrine trois quart dos de Yimer parmi les journalistes, en train d'écouter comme eux ce qui se dit. La caméra se place à ses côtés et met en avant son regard. Le plan suivant montre à nouveau la prise de parole du politique, avant de revenir à nouveau sur Yimer, et la caméra zoome pour passer d'un plan poitrine à un gros plan de son visage en trois quart face, faisant progressivement la mise au point sur son expression. Pendant ce temps, Frattini évoque l'importance de renouveler l'accord entre l'Italie et la Libye à l'approche de l'été afin de mieux contrôler les tentatives de traversée par la mer qui tendent à augmenter à cette période. Le son du discours baisse, jusqu'à

devenir inaudible, et la musique prend le dessus. Cet effet vient souligner la vacuité du discours officiel par rapport au vécu réel de Yimer. Cet enchaînement de plans met en tension les deux personnages centraux en alternant entre eux, tout en restant plus proche de Yimer, qui est le seul dont le visage est filmé en gros plan dans cette séquence.

Cette mise en scène de confrontation politique se poursuit par deux séquences de discussion où l'on voit Yimer interpellé et échanger directement avec Franco Frattini (de 0:29:12 à 0:30:36), puis avec Likka Latinen, l'un des directeurs de Frontex (de 0:40:59 à 0:42:54). Yimer se présente à Frattini en précisant qu'il est lui-même migrant, après que ce dernier se soit adressé aux journalistes en se félicitant d'avoir contribué à réduire les flux migratoires de 75% en Méditerranée. Lorsque Yimer demande au politicien pourquoi est-ce que l'Italie finance la manière dont la Libye gère la situation, celui-ci se défend en précisant qu'ils souhaitent avant tout promouvoir de bonnes conditions de rapatriement des immigrés clandestins. Il dit s'être opposé personnellement à la création de ces centres, reportant la responsabilité sur les gouvernements des autres Etats membres de l'Union Européenne quant à leur financement. Lors de son échange avec Likka Latinen, c'est la mission de Frontex, l'agence européenne de garde-frontières et de gardes-côtes, censée s'assurer de la bonne gestion de la situation en Libye, qui est mise en cause de manière similaire. Le directeur reconnaît une "marge d'amélioration" vis-à-vis du "respect des droits humains et des conditions" dans ces zones. Lorsque Yimer, évoquant son expérience personnelle, raconte comment il a été vendu pour 30 dinars à des trafiquants par la police libyenne, et questionne la responsabilité du gouvernement libyen, Latinen déclare que ce n'est pas du ressort de l'activité de gestion des frontières de Frontex.

A nouveau, Yimer est investi d'un rôle de « protagoniste », mais cette fois-ci il s'agit aussi d'incarner corporellement le positionnement militant assumé du film et sa démarche de remise en question d'un statu quo. D'après Andrea Segre, la dimension politique du film, à savoir la dénonciation des liens entre les décisions

du gouvernement italien et les traitements inhumains subis par les migrants a été apportée par lui et les autres Italiens en charge du projet, entre autres Marco Carsetti et Riccardo Biadene¹³⁷. Selon Yimer, la réalisation de *Come Un Uomo sulla Terra* « reflète beaucoup plus le style de Segre¹³⁸ » que le sien. Mais il dit aussi que ce rôle était pertinent pour lui dans *Come un Uomo* car ce film se centrait entre autres sur sa propre histoire de migration.

3) Le cinéma de Dagmawi Yimer : un renouvellement de point de vue, de formes et de destinataires des récits de la migration

a) *Soltanto il Mare* : Lampedusa selon Dagmawi Yimer, le cinéma documentaire comme subversion du regard européen dominant

Soltanto il Mare (2011) est le troisième film auquel Dagmawi Yimer a contribué en tant que réalisateur si l'on ne compte pas ses premiers courts métrages. C'est un documentaire de 49 minutes co-réalisé avec Giulio Cederna et Fabrizio Barraco. Il a été tourné courant 2010 à Lampedusa, à une période où les débarquements avaient majoritairement cessé suite à l'accord passé entre la Libye et l'Italie pour limiter les traversées de migrants en Méditerranée.

L'idée de base de ce film repose sur le retour de Yimer sur Lampedusa, afin d'aller à la rencontre du lieu et de la communauté insulaire, après y être passé en 2006 en tant que migrant et n'avoir « rien vu » de l'île. L'approche de *Soltanto il Mare* est fondamentalement différente de celle de Rosi ou de Brossman. Pourtant, à nouveau, le film se tourne vers les habitants de Lampedusa, leur quotidien et les enjeux qui leur sont propres. Mais là où Rosi marque sa présence en «fictionnalisant» les images qu'il extrait du réel, par le cadrage, la durée des plans et le montage, Yimer entre physiquement dans le cadre, affirmant son propre rôle au sein du film.

¹³⁷. Andrea Segre, « Dialoghi di Memoria » (Dialogues de mémoire), *Come un Uomo Sulla Terra*, Editions Infinito, 2009, p.100/101.

¹³⁸ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

Ce documentaire prend la forme d'un parcours sur l'île aux côtés de Dagmawi Yimer, où l'on alterne entre les images qu'il filme lui-même et celles où c'est lui que l'on film en train de dialoguer avec des habitants : des pêcheurs, des sauveteurs en mer qui avaient secouru son embarcation. Ses co-réalisateurs, Giulio Cederna et Fabrizio Barraco, restent strictement derrière la caméra. La construction des séquences de dialogue semble souvent placée « à échelle humaine ». On voit régulièrement des plans de déplacement en camion sur les routes de l'île ou en bateau.



Figure 30 - *Images issues de Soltanto il Mare, où l'on voit Yimer échanger avec un pêcheur local.*

Dans la séquence où se déroule le premier échange entre Dagmawi Yimer et un pêcheur, la caméra met d'abord en avant le contexte immédiat de l'échange. Quelques images, allant du plan d'ensemble au plan américain, établissent le cadre de l'échange : les bateaux, les pêcheurs en train de se livrer à leurs tâches, d'autres en train d'observer. Puis la caméra se rapproche, et l'on voit de très gros plans du filet en train d'être ramassé sur le pont, du visage du pêcheur concentré sur sa tâche, de ses mains qui tirent sur le filet, en alternant à nouveau avec des plans plus larges (du plan américain au plan poitrine). On nous montre une vue

d'ensemble du port, peu actif, et enfin la caméra revient au pêcheur que la séquence avait commencé à mettre en avant. On alterne ensuite entre de très gros plans de son visage, qui suit tant bien que mal la gestuelle expressive du reste de son corps, et à nouveau des plans de ses mains qui tirent le filet. On voit apparaître un autre gros plan du visage de Yimer, en contre-champ, qui semble écouter attentivement le récit du pêcheur. Ce dernier évoque un contexte historique de solidarité et de camaraderie entre les pêcheurs de Lampedusa et les "turchi" (les "turques") issus de la côte nord-africaine, qui ont « la peau sombre ». Selon le pêcheur, les habitants de Lampedusa sont eux aussi en partie des « turchi », tant la coexistence a été longue, « Parce qu'au milieu de la mer, tu es seul, et tu peux toujours avoir besoin de quelqu'un ». On continue à voir des gros plans du filet qui défile dans les mains du pêcheur pendant qu'il parle, soulignant le côté concret du personnage et de l'échange qui vient d'intervenir dans son activité professionnelle typiquement insulaire. Ensuite, Yimer raconte une partie de l'histoire de son voyage à son interlocuteur attentif, en champ contre champ cadré entre le gros plan et le plan poitrine sur le pêcheur, expliquant que même si lui et ses camarades sont arrivés sain et sauf, il a vraiment eu peur pour sa vie. Il raconte comment il a crié pour empêcher le capitaine du bateau de s'endormir au milieu du mauvais temps malgré la fatigue, et en ensuite le choc d'arriver et de voir les touristes détendus sur les plages de l'île (*Figure 30*).

Cette séquence est intéressante car elle reprend plusieurs aspects marquants de ce film. Dans un premier temps, la discussion dans un cadre quotidien, celui du travail de ce pêcheur, sans l'isoler dans un cadre neutre mais en portant l'intérêt sur son activité. Il y a également une notion de réciprocité : le pêcheur parle, puis Yimer s'exprime à son tour pour partager son expérience en mer avant de rejoindre l'île en tant que migrant. Sans être totalement dépourvu de plans plus larges et contemplatifs des décors de l'île, on remarque que c'est cette proximité humaine qui domine dans la plupart des séquences, fondées sur le témoignage et l'échange, dans un jeu de champ contre-champ entre Yimer et la personne îlienne avec laquelle il dialogue.

La notion de déplacement est également privilégiée dans le film, à la fois dans ses thématiques mais aussi dans les choix de plan mis en avant par le montage. On voit Dagmawi Yimer en bateau pour rejoindre l'île, puis monter à bord d'un petit camion pour aller plus loin, puis il remonte sur un bateau avec un autre local. L'un des fils rouges du film est un plan d'un homme seul en train de marcher rapidement le long d'une route de l'île, avec la musique du film en fond qui produit un effet d'écho rythmé et contemplatif (*Figure 31*). Au cours d'une projection en mars 2013 à la Casa Italiana Zerilli-Marimò à l'Université de New York, les réalisateurs ont indiqué qu'ils ne savaient toujours pas qui était cette personne¹³⁹. La symbolique de cet homme seul sur la route, perpétuellement en mouvement, semble se rattacher de manière assez organique aux thématiques mises en avant par le film, c'est à dire au voyage à la fois au travers de l'île, mais aussi au voyage que Yimer avait fait et pendant lequel il était resté brièvement à Lampedusa, avant de rejoindre l'Italie.



Figure 31 - *Image issue de Soltanto il Mare : exemple d'un des plans contemplatifs récurrents faisant office de "fil rouge" du film, où l'on voit un inconnu en train de faire de la marche rapide sur une route de l'île.*

Pour autant, malgré son rôle central pour catalyser les discussions, la figure de Yimer n'éclipse pas les habitants et les coutumes de l'île. Ses interactions et discussions avec les locaux oscillent, sans jugement, entre leur regard sur les

¹³⁹ CasaltalianaNYU. "Soltanto il mare (Nothing but the Sea, 2011) PANEL DISCUSSION" [<https://youtu.be/J1jIHk6MVBQ>] (consulté le 11/03/2021)

problématiques migratoires et les soucis récurrents liés à l'insularité. Les îliens subissent des discriminations à l'échelle du pays, et notamment du Nord plus aisé en opposition au Sud, plus précaire. Le mépris ressenti de la part du gouvernement ou d'autres parties plus aisées et urbaines de la population italienne, l'absence d'hôpital local, le renfermement génétique et social des familles locales et les conséquences funestes du tourisme sur les autres activités sont notamment évoquées. On assiste également à quelques scènes de célébrations populaires ou religieuses locales : un duo d'enfants « prodiges » qui valsent lors d'une fête nocturne, et une procession d'une statue de la vierge. Les interactions avec la vie quotidienne des îliens se poursuivent tout au long du film, comme on le voit lors d'une séquence de barbecue familial.



Figure 32 - Image issue de *Soltanto il Mare* : extrait d'un film amateur réalisé par un habitant de l'île sur la migration, intitulé *Quello è mio Fratello* (Lui, c'est mon frère).

Le film met aussi en avant des initiatives artistiques locales vis-à-vis de la situation migratoire. Alors qu'ils sont tous les deux à bord d'une barque qui vogue à proximité des côtes de l'île, Yimer échange avec un autre habitant qui parle d'un film réalisé en amateur, intitulé *Quello è mio fratello* (Lui, c'est mon frère). Dans les extraits intégrés dans le film, on voit qu'il s'agit de l'histoire d'un vieil homme, joué par l'interlocuteur en question, qui retrouve une personne échouée sur une plage et pense qu'il s'agit de son fils perdu en mer. Il s'agit en réalité d'un migrant, mais

lorsque la police entre de force chez la famille pour les arrêter, la fille du vieil homme déclare avec conviction « Lui ? Lui, c'est mon frère » (*Figure 32*).

Selon Alessandro Jedlowski :

Dans *Soltanto il Mare* l'attention est déplacée sur une question plus abstraite relative à la politique de la représentation et du regard. Qui et selon quels termes a le pouvoir de regarder et de définir ? Il semblerait que ce soit ces questions qui guident le développement de ce film qui, né du désir de Yimer de retourner à Lampedusa, le lieu de son arrivée en Italie, se transforme, passant d'un documentaire autobiographique sur le thème des débarquements à un instrument de rencontre avec la population de l'île. Effectuant un genre d'anthropologie inversée du même type que celle voulue par Jean Rouch, Yimer fini par tourner la caméra vers la société dans laquelle il s'est retrouvé projeté, remettant en question la hiérarchie implicite de beaucoup des productions cinématographiques sur le thème de la migration¹⁴⁰.

Lors de la projection de mars 2013 évoquée plus tôt, cette idée de changement de regard est aussi très présente. Le producteur et co-réalisateur Giulio Cederna explique comment Fabrizio Barraco, l'autre co-réalisateur et monteur du film, et lui cherchaient à mettre en avant autant que possible le regard de Dagmawi Yimer pour renverser cette dichotomie classique de filmeur-filmé¹⁴¹.

Giulio Cederna évoque une anecdote selon laquelle certains journalistes présents pour filmer les débarquements sur l'île auraient pris Yimer pour un agent de la CIA tant ils ne comprenaient pas pourquoi c'était eux qui se faisaient filmer. C'est d'ailleurs l'un des aspects marquants de la dernière séquence du film, car lors du début du tournage courant 2010, suite aux accords passés entre l'Italie et la Libye, les débarquements avaient temporairement cessé. Mais au début de 2011, alors que cette phase de la production de *Soltanto il Mare* allait se conclure, les arrivées ont repris, et avec elle leur couverture médiatique. C'est cela que met en scène la dernière séquence.

¹⁴⁰ Alessandro Jedlowski. « Una nuova voce nel cinema italiano ? L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia », *Camera Africa*, 2011, Cierre edizioni, p. 69-76.

¹⁴¹ CasaltalianaNYU. "Soltanto il mare (Nothing but the Sea, 2011) PANEL DISCUSSION" [<https://youtu.be/J1jHk6MVBo>] (consulté le 11/03/2021)



Figure 33 - *Image issue de Soltanto il Mare : vers la fin du film, Yimer filme les caméras qui reviennent à Lampedusa lorsque les débarquements reprennent.*

Après un fondu au noir, suite à un dernier plan de l'inconnu en train de marcher de son pas rapide vers l'horizon, presque englouti par la lumière du soleil, Yimer commente en off pour expliciter la reprise des débarquements. Mais au lieu de tourner sa caméra vers les embarcations et les migrants arrivant sur l'île, celle-ci est rivée sur les journalistes. On assiste à une succession de plans de caméras, micros et moniteurs, avec un rythme soutenu qui favorise les gros plans où les plans poitrine en biais des envoyés des différentes chaînes. Les voix des journalistes décrivant la situation se superposent entre elles, créant un effet de prolifération visuelle et sonore marqué. On assiste à des jump-cuts d'images diverses sur des moniteurs en train de passer en direct à la télévision, on peut distinguer les formes des bateaux en train d'être amarrés sur le port dans la nuit, mais les migrants à bord ne sont pratiquement pas visibles. Ceux dont le visage est montré en lumière sont les employés des télévisions. Cette séquence se démarque du reste du film qui avait une approche plus calme, contemplative, et limitait les effets de rythme ou de montage trop ostensibles. Elle semble traduire une lecture similaire à celle décrite plus tôt, un effet de « spectacularisation » de la situation au travers des médias d'information audiovisuels. Yimer et ses co-réalisateurs semblent donc volontairement, dans cette séquence, déplacer leur attention, et mettre en « spectacle » l'activité des journalistes plutôt que les arrivées des migrants.

b) De protagoniste à porteur des histoires des autres : vers de nouvelles formes et de nouveaux destinataires des récits de la migration

Lors de notre entretien, Dagmawi Yimer a partagé sa démarche de recherche continue de nouvelles formes propres à retranscrire ces histoires de la migration qui sont centrales dans son travail. Cette recherche se manifeste dans toute sa filmographie : la place qu'il s'efforce de donner aux personnes qui, selon ses termes, lui « confient » leurs histoires, et ses explorations formelles et expérimentales afin de trouver de nouvelles manières de raconter ces histoires. Selon Yimer, avant son départ, il lui aurait semblé « impossible » de devenir réalisateur. Lorsqu'il était encore en Ethiopie, ce n'était pas du tout une vocation qu'il cultivait. En revanche, c'était celle de l'un de ses amis, Yonas, qui était étudiant en cinéma. Ils leur arrivaient d'avoir des discussions cinéphiliques ensemble à cette période. Yonas est mort en mer, et son nom apparaît parmi ceux des disparus auxquels est dédié *Il deserto e il mare*. Selon Yimer, s'il avait survécu, ce serait sûrement Yonas qui ferait des films à sa place. Cette manière de faire du cinéma par procuration de son ami est importante aux yeux de Yimer. Son cinéma est peut-être hanté par cette disparition, comme par l'île de Lampedusa, point d'arrivée du migrant qu'il a été, et point de passage incontournable du cinéaste qu'il est devenu.

Si l'auto-narration est très présente dans ses premiers films comme *Come un Uomo Sulla Terra* et *Soltanto il Mare*, Yimer accorde une importance croissante dans son œuvre au fait de porter d'autres histoires que la sienne. *Va' Pensiero, Storie Ambulante (Va pensée, histoires ambulantes)* est un documentaire de 56 minutes produit par l'Archivio delle Memorie Migranti. Il croise les histoires de trois personnes : Mohamed Ba, Cheik Mbengue et Mor Sougou, tous les trois d'origine sénégalaise, qui ont en commun d'avoir été victimes d'agressions racistes violentes dont ils se remettent difficilement. Mohamed Ba, qui est un "griot"¹⁴²,

¹⁴² Un griot : En Afrique noire, membre de la caste des poètes musiciens ambulants, dépositaires de la culture orale. Source : Dictionnaire Larousse en ligne, [www.larousse.fr]

acteur et éducateur” installé en Italie depuis le début des années 2000, a reçu plusieurs coups de couteau le 31 mai 2009, de jour, en plein cœur de Milan. Cheik Mbengue et Mor Sougou ont été grièvement blessés par balles le 13 décembre 2011, lors d’un attentat à Florence sur le marché de San Lorenzo, où ils travaillaient. Deux autres vendeurs racisés sont morts, et un troisième a été blessé. Les deux attaques étaient ouvertement motivées par le racisme. Dagmawi Yimer suit ces trois hommes, filmant des moments de leur quotidien, tandis qu’ils racontent cet épisode douloureux de leur vie et ses traces à long terme sur leur corps et leur esprit.

Va’ Pensiero évoque bien sûr *Va, pensiero, sull’ali dorate* (*Va, pensée, sur tes ailes dorées*) aussi appelé *Chœur des esclaves hébreux*, un morceau d’opéra lyrique pour chœur composé par Verdi en 1842. Une reprise moderne de cet air à la guitare accompagne le film. Les paroles évoquent la nostalgie d’une terre natale perdue, dont le souvenir est invoqué pour aider à supporter les souffrances en exil. Une nuée d’oiseaux volant au dessus d’un paysage urbain italien constitue par ailleurs une des images symboliques fortes du film, reprise par son site officiel¹⁴³. Lorsque la narration se déplace entre Milan et Florence, les transitions sont accompagnées par des plans des voies de chemin de fer qui défilent, et parfois d’images d’oiseaux, ou de plans généraux contemplatifs de la ville. La sensation de suivre un récit “ambulant” est soulignée par ces choix de réalisation. Ces histoires de migrations acquièrent, par le cinéma, une aura à la fois mélancolique et poétique.

Le film s’ouvre sur une salle plongée dans l’obscurité, où Mohamed Ba donne un spectacle seul en scène en tant que griot. Les images de sa performance de conteur reviennent ponctuellement au cours du film, tandis qu’il parle de l’histoire de l’esclavage, de racisme, et de son vécu en tant qu’immigré en Italie. Les témoignages oraux des trois hommes constituent l’axe central de la narration. Installé dans ce qui semble être un cadre intime, sur leur canapé, leur visage souvent filmé en gros plan, ils se confient sur leur expérience.

¹⁴³ [<http://www.va-pensiero.org/>]

Dans notre entretien, Yimer explique sa manière de naviguer dans ce genre d'échanges, qui l'amène souvent à travailler seul en dehors d'une assistance ponctuelle pour la prise de son.



Figure 34 - Images issues de *Va' Pensiero*, montrant les entretiens avec deux des protagonistes, Mor et Cheikh, qui racontent leur agression.

Première image - Mor : « J'ai pris une balle ici »

Deuxième image - Cheikh : « Mor courait et lui il tirait »

Je préfère rester relativement seul, aussi parce que la relation que tu crées dans le moment [avec la personne en face de la caméra], si une autre personne arrive, cette relation est tronquée, celle qui se crée entre la personne et toi qui a la caméra, sur le long terme. Quand tu ajoutes une autre personne elle peut finir par disparaître. Donc tu dois tenir en considération comme se sent [la personne filmée] [...] J'ai vu comment se transforment les personnes quand une figure nouvelle arrive, quand bien même elle serait amicale. C'est difficile de reprendre cette atmosphère que tu avais créé.

Yimer exprime une volonté de créer un rapport de confiance qui conduit ses protagonistes à s'exprimer de la manière la plus authentique possible. Au vu des récits des trois hommes, on comprend la nécessité de faire preuve de délicatesse. Chacun raconte de manière éloquente ce qui leur est arrivé : la peur, l'incompréhension, la douleur. Les traces, aussi bien physiques que mentales, de ce qui leur est arrivé sont encore présentes dans leur quotidien. On voit Mor faire de la rééducation pour son bras, Mor et Cheikh parlent ensemble de leur niveau de difficulté respectif à retourner sur le marché où ils ont été agressés. Mohammed Ba évoque sa difficulté à sortir de chez lui après ce qui lui est arrivé, et sa femme confie aussi qu'elle a remarqué qu'il est devenu plus "sérieux" et "renfermé". Il

évoque aussi la vue de ses cicatrices lorsqu'il se douche, qui le renvoie toujours à la violence de l'événement. Cheikh finit par déclarer "Je suis venu ici pour travailler, pas pour faire la guerre".

Au cours de notre entretien, Yimer m'a expliqué son approche, en tant que documentariste, afin d'éviter que l'attitude ou le récit des personnes qu'il filme ne soit altéré par la présence de la caméra :

Si tu ne veux pas reconstruire les scènes tu dois attendre et faire preuve de patience pour trouver ce qui fait émerger le personnage. L'interview avec Mohammed Ba par exemple (dans *Va Pensiero*, NDLA) a eu lieu vers une heure du matin environ, il était fatigué. Alors qu'avant j'avais fait plusieurs tentatives d'interview et de discussions avec lui, mais celle là seule qui conclut le documentaire a été faite à l'improviste, sans préparation, tard, et il était fatigué donc il n'avait plus la « défense » de réciter ou de jouer, en tant qu'acteur, un rôle, car les acteurs savent souvent se positionner vis à vis de ces choses.

L'approche de Yimer favorise une expression aussi authentique que possible du ressenti de ses protagonistes. On peut retrouver ici certains des mécanismes présents dans *Come un Uomo sulla Terra*, avec Mor et Cheikh qui témoignent dans leur langue natale, plutôt qu'en italien. Cependant, là où dans *Come un Uomo* la dénonciation et le geste politique étaient mis en avant dans la narration et la mise en scène, Yimer a préféré privilégier la fidélité au point de vue de ses protagonistes dans *Va' Pensiero*. Néanmoins, certaines séquences du film pointent ouvertement du doigt le racisme ambiant en Italie et ses conséquences. Vers 9 minutes de film, on assiste à une scène entre Mohamed Ba, qui vient d'animer un atelier de sensibilisation à la diversité des cultures pour un groupe d'enfant, et des membres de l'association milanaise Sorriso Onlus, qui s'occupe de personnes handicapées. L'une des dames présentes engage un débat très véhément avec le conteur, tout en tenant des propos ouvertement islamophobes et racistes. Elle va jusqu'à lui prendre le visage en commençant à chanter moqueusement le début de "Facetta Nera", une chanson fasciste et colonialiste des années 1930. On assiste aussi à une manifestation anti-raciste à Florence, suite à l'attentat qu'ont subi et Mor et Cheikh.

Dans les propos des protagonistes, les agresseurs n'ont ni nom, ni visage. Mor souligne même qu'il s'agissait d'un parfait inconnu, ce qui a renforcé son incompréhension vis à vis de la violence méthodique dont il a fait preuve. Dans sa note d'intention, Yimer explique :

[...] Je ne voulais pas faire de scoop, mais raconter les émotions, la peur, les tentatives de renaissance de ceux qui, d'un jour à l'autre, ont compris qu'ils étaient l'objet d'une haine meurtrière seulement à cause de leur couleur de peau. Un film qui aide le "migrant" à sortir de l'anonymat et l'opinion publique à redécouvrir l'homme derrière la victime.

Il développe cette idée dans un entretien en 2018 :

J'ai recueilli des commentaires de politiciens, des reportages télévisés qui ont été faits... ce n'était pas beau à voir. J'aurais pu l'inclure. Mais je voulais rester fidèle à ces personnes. Mor et Cheik n'ont jamais pointé du doigt qui que ce soit. Mohammed Ba n'avait pas de coupable. Aucun d'eux n'a eu un discours approfondi sur ça, et je n'ai pas voulu utiliser leur témoignage pour créer un coupable imaginaire dans le film. [...] Je ne voulais pas changer les histoires des personnes en instrument de dénonciation. Elles étaient ma fin en elles-même, et non mon moyen de mettre en avant mon point de vue politique. [...] Je me sens comme un porteur, je porte les histoires d'un endroit à un autre. Je sens que ces histoires ne m'appartiennent pas, je me contente de les mettre à disposition¹⁴⁴.

Afin de poursuivre dans cette voie, Yimer poursuit sa démarche au-delà du format documentaire, en s'essayant à des formes plus expérimentales pour parvenir à retranscrire ces récits de migration sous forme audiovisuelle. *Asmat - Names (Asmat - Noms)*, sorti en 2015, est un court-métrage de 17 minutes, réalisé pour commémorer le naufrage du 3 Octobre 2013, qui a fait 368 morts et impliqué 518 migrants au total.

¹⁴⁴ Annalisa Frisina. "Disimparare il razzismo attraverso il cinema? Dialogando con Dagmawi Yimer", *Visualità e (anti)razzismo a cura di InteRGRace*, Università degli Studi di Padova, 2018, p. 129-130.

On sort ici d'une approche documentaire pour entrer dans un film militant expérimental. *Asmat* mêle des images peintes, des effets de surimpression, des animations de texte, et des prises de vues réelles d'un groupe de personnes à moitié immergées dans une étendue d'eau, dont le haut du corps est couvert d'un drap blanc, probablement pour symboliser les linceuls des victimes.

La voix off d'une femme (créditée sous le nom d'Eden Getachew Zerihun) rythme le film. Elle alterne d'abord entre un chant a capella et un texte engagé, qui se place ouvertement du côté des personnes arrivant en Europe, mortes ou vives, et pointe la responsabilité des gouvernements africains et européens dans cette hécatombe. Puis, vers 7 minutes de film, elle commence à énumérer les noms des victimes. Les prénoms sont énoncés avec leur signification étymologique, exprimée en Italien, et ceux qui étaient portés par plus d'une personne sont répétés plusieurs fois afin de ne laisser personne de côté. C'était une volonté explicite confirmée par Yimer, afin de ne « couper » aucun nom. A partir de 11 minutes 38, les noms ne sont plus juste énoncés par la voix off, ils envahissent l'écran, se dirigeant vers l'objectif de la caméra comme des "bancs" de mots.

Pour les images filmées, la caméra adopte principalement un point de vue submergé, agité et déséquilibré, qui semble voué à susciter une perte de repères chez le spectateur. Ce choix de mise en scène évoque une noyade à la première personne : on distingue une coque de bateau et la surface de l'eau se retrouve ponctuellement à la verticale par rapport au cadrage. Progressivement, on voit apparaître les silhouettes, debout et à moitié submergées, qui bougent sur place de manière désordonnée. Les bruits de remous de l'eau deviennent omniprésents, renforçant le sentiment d'immersion.

Les images peintes, parfois animées par des effets de zoom et de dézoom, évoluent progressivement tout au long du film, passant de figures humaines qui pourraient s'être à peine noyées, visiblement recroquevillées sur elles même, à des personnes qui semblent marcher au fond de l'eau, observant autour d'elles. Ces images deviennent graduellement de plus en plus symboliques, comme pour montrer d'anciennes victimes de naufrage qui verraient se dérouler le destin des

prochaines personnes qui mourront en mer après elles, tant que la situation n'aura pas radicalement changé.

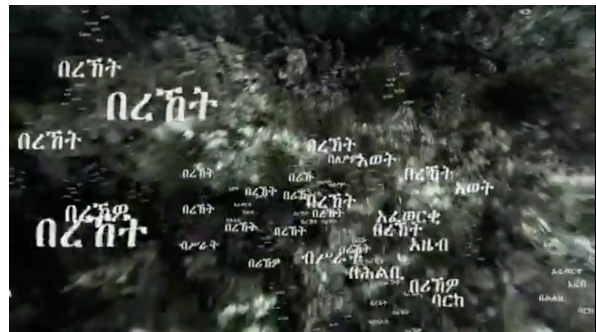


Figure 35 - Images issues d'*Asmat*, un court-métrage expérimental qui mêle plusieurs médiums pour rendre hommages aux victimes du 3 octobre 2013.

Avec *Asmat*, Yimer revendique le fait de tenter de créer une forme « d'emprisonnement » du spectateur dans l'espace filmique, afin de mieux porter le message politique derrière l'œuvre.

(...) j'avais décidé que le film n'aurait pas de format à suivre pour plaire à quelqu'un, qu'il ne devait pas servir à être utilisé comme beau spot à diffuser, mais qu'il devait vraiment mettre à l'épreuve ceux qui le regarderait, que ça leur donnerait une gifle dans la figure et que ça les ferait rester en face de ça, tout en étant mis mal à l'aise, sans pouvoir s'en aller¹⁴⁵.

Dans notre entretien Dagmawi Yimer m'a parlé des difficultés qu'il a rencontré autour de la vision créative de cette œuvre avec les personnes qui lui avait demandé de la réaliser. Ce film était une commande pour la commémoration, mais

¹⁴⁵ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021

il m'a précisé avoir refusé tout financement en dehors de celui nécessaire pour couvrir les frais de post production.

Quand j'ai fini le montage, j'avais tout finalisé et j'avais envoyé le projet pré-monté aux producteurs, et ils m'ont dit de réduire la durée du film à 6 minutes, afin que ça devienne un petit spot pour pouvoir le faire tourner plus facilement, et j'ai dit non. J'ai dit non parce que c'était justement ça l'aspect « esthétique » de mon film, comme tu dis. Si tu réduis à 6 minutes tu coupes un grand nombre de noms et ça n'a pas de sens de couper les noms des personnes, et de rendre le film plus « écoutable » comme ça. (...) Les 17 minutes de film, pour moi, avaient un aspect politique ultérieur, un message qui consistait à faire compter tous les noms au spectateur. (...) Si ça avait duré 6 minutes ça aurait été en effet un spot et ça aurait réduit le discours politique d'origine, pour moi...¹⁴⁶

Yimer exprime également cette critique d'une approche plus « pressée » des contenus audiovisuels mainstream dans la rencontre de février 2022. Dès 13 minutes, pendant la rencontre, il aborde le sujet de l'impact d'une approche "consumentiste" de la création de film qui limite l'expression audiovisuelle en fonction de ce qui a le plus de "chances" d'être vu. Cette réflexion le fait revenir sur l'ensemble de sa carrière. Selon lui, ses premiers films étaient avant tout destinés à un public italien, et se concentraient par conséquent sur les raisons du départ et le voyage, alors que des films destinés à un public africain, pour lui, seraient plus centrés sur les conditions de vie en Europe. On trouve ici un parallèle intéressant avec la comparaison du deuxième chapitre entre les thématiques abordées dans *Terraferma* et celles d'œuvres comme *La-Bas* ou *Lettere del Sahara*. Yimer exprime donc une volonté de décentrer la narration des sujets qui semblent intéresser le plus le public européen, afin d'aborder le quotidien des personnes après leur arrivée. *Asmat* est le prémice de cette approche, poursuivie dans *Waiting*.

Dagmawi Yimer décrit ainsi la vision exprimée dans ce film engagé :

¹⁴⁶ Ibid.

[...] Nous choisissons des noms symboliques pour nos enfants, tout comme nos parents l'ont fait pour nous. [...] Si nous comprenons pourquoi et comment ces noms sont tombés si loin de leur signification, nous pourrions être capable de transmettre un message intemporel à nos enfants, et à travers eux à leur enfants, petits-enfants, et arrière petits-enfants¹⁴⁷. [...]

Cette idée de transmission aux générations futures est aussi très présente dans un de ses derniers projets cinématographiques, qui a été mis en ligne en 2020. *L'attesa / Waiting* (l'attente) est un court-métrage expérimental de 17 minutes. Il est issu d'une collaboration entre Dagmawi Yimer et l'anthropologue Shahram Khosravi. Il a entre autres été produit par PARSE, une plateforme de publication de travaux de recherche dans le domaine de l'art rattachée à l'Université de Gothenburg. Selon le site de PARSE, l'objectif du court-métrage est « *d'intégrer la connaissance académique aux histoires migrantes et de les rendre accessibles au plus grand nombre par une combinaison de mots et d'images* ».

Les témoignages proviennent de deux personnes avec des approches et des parcours distincts. Shahram Khosravi, évoqué précédemment, qui est aussi un réfugié Iranien, est filmé en train de réciter un texte dont il est l'auteur, mêlant poésie et analyse politique et ethnographique de la situation d'attente forcée dans laquelle les migrants se retrouvent une fois arrivés en Europe. Salif Boussim K. est montré dans un camp de tentes, écrivant une lettre à son fils à la lumière d'une petite lampe portative, dans laquelle il raconte les difficultés qu'il rencontre après avoir laissé sa vie de professeur au Burkina Faso.

Ces deux « univers » sont filmés de manière très différentes. Le premier témoin, Khosravi, est assis à une table, en plan fixe sous différents angles tandis qu'il écrit et récite son texte. L'angle le plus fréquent est un plan taille de face, où M. Khosravi regarde directement l'objectif de la caméra. Le texte qu'il déclame est une interprétation politique d'une analyse anthropologique et politique du traitement des immigrés lorsqu'ils arrivent en Europe. Un élément récurrent qui

¹⁴⁷ Archivio delle Memorie Migranti, *ASMAT - Names in memory of all victims of the sea. (Dagmawi Yimer)* [<https://vimeo.com/114343040>] (consulté le 16/12/2021).

revient au fil de son texte est l'idée selon laquelle, quoi qu'il fasse, le migrant arrive toujours « *trop tard* » :

Le capitalisme colonial change les terres en wastelands (terrain vague, NDLA), pour piller et voler des ressources naturelles. Aujourd'hui les frontières changent le temps des migrants en *wasted time* (temps gâché, NDLA) pour voler leur force de travail. Hier et aujourd'hui, votre temps et votre terre sont volés, et on vous dit que vous êtes arrivés trop tard¹⁴⁸.



Figure 36 - Images issues de *Waiting*.

Première image - Shahram Khosravi : *Quand tu arrives, il est toujours déjà trop tard.*

Deuxième image - Salif Boussim K. *écrivait une lettre à son fils depuis l'Italie.*

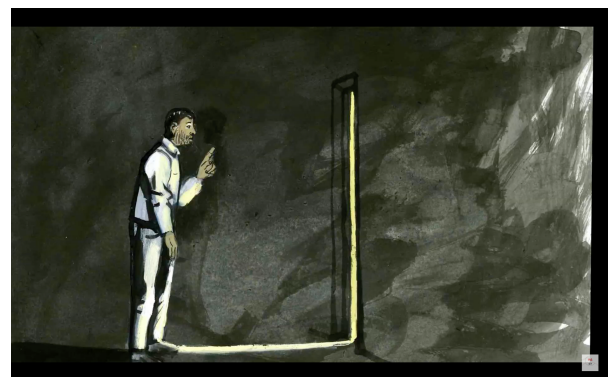
L'autre protagoniste, Salif Boussim K, est filmé de manière radicalement différente. L'image a plus de grain, les plans semblent pris sur le vif, et même les prises de vues fixes montrent un léger tremblement qui indique l'absence de trépied ou d'une structure similaire. L'image la plus récurrente est celle de Salif en train d'écrire, éclairé seulement d'une petite lampe portative accrochée à son carnet, dans l'obscurité de sa tente. Sa voix, en off, nous lit la lettre qu'il est train de rédiger, destinée à son fils. Il y parle de la difficulté de sa situation présente, où il est contraint de travailler longuement dans les champs pour y cueillir des fruits et recevoir un salaire, et il dort dans un camp de tentes. Il met en avant ce que représente pour lui le fait de coucher ces leçons de vie sur papier, d'en conserver une trace afin que son fils puisse revenir dessus plus tard et intégrer ces leçons.

¹⁴⁸ Texte déclamé par Shahram Khosravi dans *Waiting*. En anglais, le parallèle linguistique entre l'exploitation d'un territoire et celle des migrants pour leur labeur repose sur la notion commune de « waste » : gâcher, déchet, utilisé puis jeté.

Ces séquences sont intercalées de plans sur des peintures réalisées par Marco Paci, qui a proposé des interprétations mêlant des figures humaines et des éléments abstraits, toujours autour de cette thématique de l'attente. Ces images ont été créées a posteriori des deux autres récits du film, et l'artiste s'est fondé sur ces derniers pour réaliser ses œuvres, après que Yimer a eu l'occasion de se familiariser avec son travail. Yimer a décrit plus en détail son processus créatif dans ce film dans un échange virtuel qui s'est déroulé le 10 février 2022, dans le cadre l'atelier pédagogique "Animation as contrechamp" de l'Istituto Svizzero à Rome, organisé par Francesca Cogni¹⁴⁹.

Dans l'entretien que j'ai réalisé avec lui, ainsi que dans l'échange mené par Francesca Cogni, Yimer a expliqué l'intérêt qu'il trouvait à l'utilisation d'images peintes ou dessinées dans ses productions audiovisuelles, qui est commune à *Asmat* et *Waiting*. Elles offrent une forme de « détachement », de « pause » qui permet de mieux « s'imprégner de tout ce qui vient d'être dit ». Il envisage ces images comme étant en symbiose avec le reste de l'œuvre, notamment avec le discours oral, central dans les deux courts métrages. Pour *Waiting*, il explique :

Figure 37 - Images issues de *Waiting* : les illustrations de Marco Paci, vouées à donner une "respiration" et fournir un temps de réflexion au spectateur.



¹⁴⁹ Francesca Cogni. [wiki.erg.be](https://www.wiki.erg.be), « Lecture by director Dagmawi Yimer and discussion Dagmawi Yimer », 10/02/2022, [<https://youtu.be/zzbkOVaPhhc>]

A chaque fois que le dessin arrive, il y a une pause de quelques secondes dans le son, ce qui donne le temps d'appréhender ce qui vient d'être dit. Etant donné que ce qu'explique le professeur n'est pas toujours facile, cela permet de les méditer. (...) j'aime beaucoup les images suspendues, tout ce qui nous entoure est pressé, cette suspension est utile parfois, pour réorganiser ses pensées et donner du temps au silence et à la réflexion¹⁵⁰.

L'idée de « laisser le temps », de créer un flottement pour permettre au spectateur de mieux appréhender le sens profond de l'œuvre, est une idée centrale de Yimer sur ces deux films. Cette idée va même au-delà d'une volonté de refléter la thématique de l'attente pour *Waiting*, selon lui. Dans sa conférence de février 2022, il précise au sujet de *Waiting* :

Ce n'est pas facile pour un académicien de donner sa confiance au travail d'un artiste car une formulation différente pourrait être comprise différemment dans le monde académique. Donc même les dessins pourraient être hors du contexte par rapport au champ académique. (...) Le succès était le processus en lui-même pour moi dans cette production, et pas seulement les retours¹⁵¹.

Selon Yimer, cette remise en question du public destinataire de l'œuvre va de paire avec une évolution formelle, en « *commençant à ignorer les règles de la réalisation, en essayant de m'exprimer au travers de l'art et de parler de ce dont j'estime personnellement qu'il faille parler*¹⁵² ». Il y a un détachement manifeste vis à vis des conventions filmiques qu'il disait avoir appris avec ses premiers projets cinématographiques, comme lors de l'atelier à l'école d'italien ou aux côtés d'Andrea Segre dans *Come un Uomo*. Cette remise en question thématique et formelle est au cœur de ces deux projets de court-métrage et ses ambitions pour la suite de son parcours de réalisateur. Il y voit aussi une garantie de préservation d'une "sacralité" de l'expression artistique audiovisuelle, plutôt que de la laisser être modelée par des conventions formelles et des modèles fixes par la nécessité de « vendre » l'œuvre, ou de la rendre plus facile à appréhender¹⁵³.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

Cette approche peut être rapprochée de la définition d'un « *cinéma migrant* » italien selon Alessandro Jedlowski :

La définition du cinéma migrant est donc liée [...] a au moins trois facteurs principaux : l'utilisation, imposée ou voulue, de stratégie de production interstitielles, qui font de la précarité et de l'improvisation des éléments de connotation importants si ce n'est inévitables; la pratique de langages cinématographiques dans la majeure partie des cas hybrides qui, par contingence ou par choix explicites, remettent en cause des codes narratifs dominants et expriment de manière plus fidèle l'expérience de rupture et de fragmentation générée par le processus migratoire; enfin, la définition, de la part des réalisateurs eux-mêmes, de leur oeuvre comme étant marginale, dé-localisée, en opposition au canon cinématographique sur lequel se fonde l'imaginaire identitaire nationale¹⁵⁴.

Lorsqu'on l'interroge sur son envie potentielle de voir un de ses films sortir en salle, Yimer explique que c'est le genre de chose qui lui paraît tellement difficilement accessible qu'il n'y pense pas. Il évoque cependant le fait que, selon lui, les films projetés dans ce type de cadre risque d'être :

évalués sur des bases avant tout esthétique et artistique, d'une manière qui peut n'avoir rien à voir avec le point de vue, le fond de l'oeuvre. En revanche, si tu le distribues d'une autre manière (...), à travers les associations qui invitent des locaux (...) [qui encouragent un dialogue autour du film]... et là tu « laisses » plus que ce que tu aurais laissé au cinéma. Donc c'est un moyen d'accès plus riche, tu peux entrer dans des communautés plus isolées, où tu discutes, tu réfléchis [...].

Avec de nouvelles formes pour retranscrire les récits de la migration, Dagmawi Yimer questionne aussi la prise en compte des destinataires de ces récits. Dans sa conférence de février 2022, il revient sur son parcours en tant que cinéaste dans sa globalité. Selon lui, ses premiers films étaient explicitement destinés à un public italien, en se centrant sur les raisons du départ et le voyage en lui-même et ses difficultés. Des films destinés à un public africain mettraient plus en avant les conditions de vie en Europe après la traversée, selon lui. Et c'est explicitement ce

¹⁵⁴ Alessandro Jedlowski. "Una nuova voce nel cinema italiano ? L'emergenza di forme di cinema migrante in italia", *Camera Africa*, Cierre edizioni, 2011, p.70.

qu'il essaye de faire avec *Waiting*. Selon lui, choisir comme fil rouge du film cette lettre adressée par Salim à son fils permet de mettre le public européen en retrait. Il peut « *intercepter, regarder ces récits, mais ça ne doit pas être lui le destinataire. C'est ce genre de discours que j'essaie de développer et d'amplifier* », comme l'explique Yimer :

(...) Quand tu passes un coup de téléphone vers l'Afrique, tu ne vas pas raconter des choses comme « je suis en difficulté, je n'ai pas de travail » etc... Non, tu racontes des choses toutes autres, et il y a souvent beaucoup de non-dit¹⁵⁵. »

Tout au plus, il encourage les personnes européennes à “*se laisser guider par la personne vers son propre monde*”, au lieu de s'attendre à ré-entendre ce qu'elles ont déjà entendu par les médias ou d'autres oeuvres cinématographiques avec une approche plus centrée sur un point de vue italien.

Dans le dernier chapitre du livre retraçant la création de *Come un Uomo Sulla Terra*, Alessandro Triulzi raconte la projection du film auprès des familles des personnes qui ont partagé leur témoignage, pour « *sortir du silence et de la communication rituelle du “tout va” bien*¹⁵⁶ ». Il y décrit les retrouvailles, les réactions de stupeur et de profonde tristesse face à ces récits, et le soulagement des proches que, malgré tout, ces personnes chères qui ont entrepris le voyage aient survécu. C'est aussi l'occasion pour le père de Yimer de s'exprimer, reconnaissant que sa première réaction suite au départ inattendu de son fils a été l'indignation de le voir abandonner ses études, alors qu'il espérait le voir accéder à une vie meilleure que la sienne. Il y a aussi un fort sentiment d'inquiétude vis-à-vis des nombreux jeunes qui envisagent de partir à leur tour pour l'Europe : comment faire en sorte qu'ils ne subissent pas le sort funeste ou douloureux de ceux qui les ont précédés¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

¹⁵⁶ Alessandro Triulzi. “La proiezione a Kirkos : l'incontro con les famiglie dei migranti”, *Come un Uomo sulla terra*, Rome, Editions Infinito, 2009, p.127.

¹⁵⁷ Ibid., p. 127-132.

Dans notre entretien, Dagmawi Yimer m'a précisé qu'il percevait son propre regard de cinéaste comme étant en perpétuel évolution. A ses yeux, ce qu'il cherche à accomplir au travers de ses films est encore loin d'être abouti, et demandera encore beaucoup de temps, de recherche et de recul pour permettre à ces histoires d'émerger :

Je crois encore que l'histoire des migrants n'a pas été racontée. Le thème a été raconté. Et tu as sûrement vu des migrants qui ont témoigné dans des documentaires. C'est un récit, mais les histoires de ces migrants [...] sont prêtées pour raconter autre chose. Les voix des migrants sont des instruments pour raconter la gestion de l'immigration, mais pas leur propre histoire. Donc ce seront sûrement les enfants de nos enfants qui raconteront ces histoires qui sont pour l'instant oubliées [...] ou alors toutes mises dans le même sac¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

CONCLUSION

La représentation cinématographique de la migration vers l'Italie depuis les années 2000 soulève des questions majeures sur le regard des cinéastes et le choix d'une « distance » vis-à-vis du sujet. Cette question se pose avec encore plus d'acuité lorsqu'il s'agit de filmer un espace devenu frontière, comme l'île de Lampedusa. L'approche du cinéma documentaire se distingue des médias classiques par son travail sur le temps long, détaché de l'urgence de la transmission d'informations, qui permet la création d'une relation entre le cinéaste et le sujet filmé, aussi bien les "protagonistes" que leur environnement. Ce choix semble avant tout déterminé par la nature du lien créé entre filmeur et filmé. Celui-ci est fondé sur la confiance et la proximité avec les protagonistes. Cette proximité est traduite dans l'œuvre, et autorise le spectateur à participer à la création de ce lien. Cette dynamique relationnelle peut se manifester de différentes manières : par l'agencement spécifique d'une sélection d'images extraites du réel, comme dans *Fuocoammare*, ou par la mise en scène d'une collecte de témoignages sous forme de dialogues, comme dans *Come un Uomo Sulla Terra* ou *Soltanto il mare*.

Dans ce cas de la thématique de la migration, l'idée d'aller « *toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre*¹⁵⁹ » grâce au cinéma, pour reprendre la formulation de Serge Daney, prend un sens particulier. Que ce soit du point de vue d'une personne italienne ou d'une personne migrante entrant sur le territoire italien, la notion d'altérité est nécessairement en jeu. Le cinéma est en mesure d'explorer cette notion d'altérité d'une manière significativement différente du traitement qu'en font les médias classiques. Certains documentaires, comme *Fuocoammare*, s'approprient cette question "d'altérité" sur le temps long, en explorant certains aspects propres à un espace insulaire changé en frontière. Contrairement à une approche médiatique qui se veut factuelle et expéditive, le cinéma peut se permettre de traduire la situation sous une forme plus nuancée, qui va s'adresser à une sensibilité différente chez le spectateur. Ainsi, le cinéma peut jouer un rôle de "mise en relation", et créer une

¹⁵⁹ Serge Daney. *Trafic*, « Le travelling de Kapo », numéro 4, automne 1992.

“passerelle” visuelle qui part des lieux et des acteurs de la migration pour aller jusqu’au spectateur.

Ce lien se cristallise souvent autour de personnages italiens rattachés à ce cadre insulaire. *Fuocoammare* et *Terraferma*, les deux œuvres cinématographiques les plus reconnus en Italie sur cette thématique, se positionnent toutes les deux “du côté italien” de la situation. Ces deux films n’échappent donc pas entièrement à la “spectacularisation” de la situation. Malgré l’approche plus subjective et nuancée de Rosi et Crialesi, le regard qu’ils portent sur la migration reste “captivé” par l’île et son “spectacle” de la migration. Le cadre insulaire et les personnages qui y évoluent attirent le regard de la caméra, aussi bien dans le documentaire que dans la fiction. L’île devient presque un personnage à part entière, le théâtre d’une confrontation entre un espace lui-même “exilé”, figé, faussement hors du temps, et ces arrivées de réfugiés qui mettent leur vie en jeu pour tenter la traversée de la Méditerranée.

Pour le réalisateur italo-éthiopien Dagmawi Yimer, l’île n’a pas cet attrait visuel et symbolique. Elle est seulement un point de passage, pour lui-même et pour son cinéma. Lorsqu’il revient à Lampedusa, il s’agit d’aller à la rencontre des personnes et du lieu qu’il n’a pas pu voir lors de son arrivée en tant que réfugié. Il revisite une étape de son voyage, et la laisse ensuite derrière lui pour aller filmer ce qui est vraiment au cœur de son cinéma : les histoires individuelles des migrants. Il quitte l’île pour montrer les difficultés et les enjeux du quotidien après le voyage, et trouver de nouvelles manières de faire voir, au travers de son cinéma, la réalité que vivent ces personnes au quotidien, et ce qu’elles souhaitent « *pour l’avenir*¹⁶⁰ ».

¹⁶⁰ Entretien avec Dagmawi Yimer du 09/03/2021.

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAFIE

Livres et articles

BEN-GHIAT, Ruth et Stephanie HOM (éd.), *Italian Mobilities*. Londres ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, juillet 2015, 206 p.

BINOTTO Marco *et al. Fuori luogo. L'immigrazione e i media italiani*, Rome-Cosenza, Édition Rai/Eri-Luigi Pellegrini, 2004, 369 p.

BUTLER, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?*, Londre ; New York, Verso, 2009, 193 p.

CENTANNI, Monica. "L'isola come orizzonte e come sponda: Terraferma (Italia, 2011)"

La rivista di engramma, n°94, Novembre 2011, p. 92-95.

[http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1950] (consulté le 01/05/2022).

COLUCCI, Michele. « Per Una Storia Del Governo Dell'immigrazione Straniera in Italia: Dagli Anni Sessanta Alla Crisi Delle Politiche. » *Meridiana*, n° 91, 2018, pp. 9–36. *JSTOR*, [<http://www.jstor.org/stable/90022015>] (consulté le 19/05/2022).

CORRADO, Andrea et Igor, MARIOTTINI. *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, Rome, Ediesse, 2013, 160 p.

COTESTA, Vittorio. *Sociologia dei conflitti etnici. Razzismo, immigrazione e società multiculturale*, Rome-Bari, Laterza, 1999, 413 p.

CUTTITTA, Paolo. « La « frontiérisation » de Lampedusa, comment se construit une frontière », *L'Espace Politique*, n°25, avril 2015

[<http://journals.openedition.org/espacepolitique/3336>] (consulté le 26/01/2022).

DANEY, Serge. « Le travelling de Kapo », *Trafic*, n° 4, automne 1992.

DE GENOVA, Nicholas. « Migrant "illegality" and deportability in everyday life », *Annual Review of Anthropology*, vol. 31 (2002), p. 419-447.

DE GENOVA, Nicholas. « Spectacles of migrant 'illegality': The scene of exclusion, the obscene of inclusion », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, 2013, p.1180-1198.

DE GOURCY, Constance. « Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus. Entretien avec Andrea Segre », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 32, n°3 et 4, 2016, p. 131-146.

DELAGE, Christian et Vincent, GUIGUENO, *L'historien et le film*, Saint-Amand, Gallimard, 2004, 362 p.

DEL GRANDE, Gabriele. *Mamadou va a morire. La strage dei clandestini nel Mediterraneo*, Due Santi di Marino, Infinito, 2007, 160 p.

DOGRAMACI, Burcu et Birbit, MERSMANN (éd.). *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*, edited by Burcu Dogramaci and Birgit Mersmann, Berlin, Boston, De Gruyter, 2019, 428 p.

FOTTORINO, Éric. *La Pêche du jour*, Philippe Rey, 2022, 67 p.

GALLINI, Clara. « Mises en scène du racisme italien », *Terrain*, n°17 (octobre 1991), mis en ligne sur journals.openedition.org en Juillet 2007, [<http://journals.openedition.org/terrain/3017>] (consulté le 01/10/2021).

GHELLER, Enrico. « Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », *Transalpina*, n°19, 2016, mis en ligne le 19/12/2019, [<http://journals.openedition.org/transalpina/452>] (consulté le 15/12/2020).

GUIGUENO, Vincent. *Jean Epstein, cinéaste des îles*, Cahors, Editions Jean-Michel Place, 2003, 128 p.

HALL, Stuart. *Selected writings on race and difference*, Google Books, Duke University Press, 2021, 464 p.

InterRGRace, *Visualità e (anti)razzismo (Visualité et (anti)racisme)*, Padoue, Padova University Press, 2018, 169 p.

LANARI, Vanessa (éd.) *Camera Africa*, 2011, Cierre edizioni, 128 p.

LE COUR GRANDMAISON, Olivier *et al.* (éd.). *Le retour des camps? Sangatte, Lampedusa, Guantanamo...*, Paris, Autrement, collection « Frontières », 2007, 216 p.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London : Duke University Press, 2000, 298 p.

NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001, 392 p.

PERERA, Suvendrini. "Torturous Dialogues: Geographies of Trauma and Spaces of Exception", in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, n°24., 2010.

PORTELLI, Aurélien. « Rapports de force et modernité sociale à l'intérieur d'une communauté insulaire », *Cahiers de la Méditerranée*. n°68, 2004, mis en ligne le 30/04/2006 [<http://journals.openedition.org/cdlm/680>] (consulté le 16 mars 2019).

PROCTER, James. *Stuart Hall*. London, Routledge, 2004, 184 p.

RAYNER, Hervé. « L'Italie, pays d'immigration. La grande mutation », *Confluences Méditerranée*, vol. 68, n°1, 2009, pp. 45-54. Mis en ligne sur [Cairn.info](http:// Cairn.info) le 01/01/2011, [<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2009-1-page-45.htm>] (consulté le 01/10/2021).

RIVETTE, Jacques. « De l'Abjection », *Les Cahiers du Cinéma*, n°120, 1961.

SAPIO, Giuseppina. « *Respiro* d'Emanuele Crialese : dialecte et retour à la « famille totémique » », *Mise au point*, vol. 5, 2013, mis en ligne le 01/04/2013, [<http://journals.openedition.org/map/1326>] (consulté le 06/06/2021).

SAVIANO, Roberto. *En mer, pas de taxi (In mare non esistono i taxi)*, Paris, Gallimard, 2021 [2019], 176 p.

SEGRE, Andrea *et al.* *Come un Uomo sulla terra*, Rome, Editions Infinito, 2009, 144 p.

TRIULZI, Alessandro. « Exil, mémoire et identité(s) en Italie », *Africultures*, vol. 72, no. 1, 2008, p. 64-67.

VIETTO, Francesco. «Turisti a Lampedusa. Note sul nesso tra mobilità e patrimonio nel Mediterraneo», *Archivio antropologico mediterraneo*, Année XXII, vol. 21, n°1, juin 2019, [<http://journals.openedition.org/aam/1252>] (consulté le 22/01/2022).

VIGNERI, Francesco. « Lampedusa, frontière de l'Europe », *Revue des sciences sociales*, n°60, 15 décembre 2018, [<http://journals.openedition.org/revss/1375>] (consulté le 08/05/2021).

ZIMMER, Christian. *Cinéma et politique*, Paris, Cinéma 2000, Seghers, 1974, 371 p.

Sites

Archivio delle Memorie Migranti, *ASMAT - Names in memory of all victims of the sea. (Dagmawi Yimer)* [<https://vimeo.com/114343040>] (consulté le 16/12/2021).

AFP, "Italie: 48000 Libyens/Tunisiens arrivés depuis janvier", *La Libre*, mis en ligne le 15/08/2011, [<https://www.lalibre.be/international/2011/08/15/italie-48000-libyenstunisiens-arrivees-depuis-janvier-F3H56NX565H4XI7NHK74RAI4ZE/>] (consulté le 02/05/2021).

BONORA, Caterina. "Lampedusa in Winter: In Conversation with Jakob Brossmann", *warscapes.com*, mis en ligne 21/07/2017 [<http://www.warscapes.com/conversations/lampedusa-winter-conversation-jakob-brossmann>] (page consultée le 23/02/2022).

Bibliothèque Publique d'Information, Masterclass "Gianfranco Rosi, filmeur au monde", Centre Pompidou, Paris, septembre 2021, [<https://youtu.be/degzVEsVRY0>] (consulté le 01/12/2021).

COGNI, Francesca. *wiki.erg.be*, « Lecture by director Dagmawi Yimer and discussion Dagmawi Yimer », 10/02/2022, [<https://youtu.be/zzbkOVaPhhc>]

EKCHAJZER, François. "Gianfranco Rosi, réalisateur de "Notturmo" : "Je tiens à disparaître du point de vue" ", *Télérama*, mise en ligne le 22/09/2021, [<https://www.telerama.fr/cinema/gianfranco-rosi-realisateur-de-notturmo-je-tiens-a-disparaitre-du-point-de-vue-6972487.php>] (consulté le 01/12/2021).

FERRAZZA Riccardo. ‘Tre campagne e uno slogan: l’ascesa di Salvini sul tema migranti’, *Il sole 24 ore*, 16/05/2019
[\[https://www.ilssole24ore.com/art/tre-campagne-e-slogan-l-ascesa-salvini-tema-migranti-AC0QcgC\]](https://www.ilssole24ore.com/art/tre-campagne-e-slogan-l-ascesa-salvini-tema-migranti-AC0QcgC) (consulté le 18/19/2021).

Forensic Architecture, *The Left to Die Boat*,
[\[https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat\]](https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat) (consulté le 10/03/2021).

INA, « Renoir et le gros plan au cinéma » Extrait de l’interview de Jean Renoir dans l’émission « Les artisans de la médiation » réalisée par Paule Sengissen en 1971,
[\[https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05124029/jean-renoir-et-le-gros-plan-au-cinema\]](https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05124029/jean-renoir-et-le-gros-plan-au-cinema) (consulté le 02/02/2021).

Italiansinfilm, “Director Antonio Tibaldi Interviewed by Silvia Bizio”, mise en ligne le 24/04/2012 [\[https://youtu.be/afMNqw2H6Ek\]](https://youtu.be/afMNqw2H6Ek) (consulté le 02/02/2022).

LA MAGNA Franco, “Il cinema “trascendentale” di Vittorio de Seta”, Archivio Siciliano del Cinema,
[\[https://www.as-cinema.com/il-cinema-trascendentale-di-vittorio-de-seta/\]](https://www.as-cinema.com/il-cinema-trascendentale-di-vittorio-de-seta/) (consulté le 11/10/2021).

MACHERET, Matthieu. “Notturmo : le réalisateur Gianfranco Rosi en surplomb esthétique”, *Le Monde*, mis en ligne le 22/09/2021,
[\[https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/22/notturmo-le-realisateur-gianfranco-rosi-en-surplomb-esthetique_6095534_3246.html\]](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/22/notturmo-le-realisateur-gianfranco-rosi-en-surplomb-esthetique_6095534_3246.html) (consulté le 01/12/2021)

MANCELLI, Antonio. “Emanuele Crialesi: le donne hanno in mano il destino del mondo”, mis en ligne le 22/09/2011,
[\[https://www.marieclaire.it/attualita/a27235138/emanuele-crialesi-intervista/\]](https://www.marieclaire.it/attualita/a27235138/emanuele-crialesi-intervista/) (consulté le 01/05/2022).

MATTIROLO, Marina et Alberto PASQUERO. “Naufragio 11 ottobre 2013: il Comitato ONU stabilisce la responsabilità dell’Italia”, projet *Sciabaca e Oruka*, 05/02/2021,
[\[https://sciabacaoruka.asgi.it/naufragio-11-ottobre-2013-il-comitato-onu-stabilisce-la-responsabilita-dellitalia/\]](https://sciabacaoruka.asgi.it/naufragio-11-ottobre-2013-il-comitato-onu-stabilisce-la-responsabilita-dellitalia/) (consulté le 02/05/2022).

MORELLI, Luciana. "Criaiese e il suo *Terraferma* approdano al lido", mis en ligne le 04/09/2011,
[\[https://movieplayer.it/articoli/criaiese-e-il-suo-terraferma-approdano-al-lido_8480/\]](https://movieplayer.it/articoli/criaiese-e-il-suo-terraferma-approdano-al-lido_8480/)
 (consulté le 01/05/2021).

PATERNÒ, Cristiana. "Emanuele Criaiese :Sull'immigrazione l'Italia ha perso la rotta", mis en ligne le 04/09/2011
[\[https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/62422/emanuele-criaiese-sull-immigrazione-l-italia-ha-perso-la-rotta.aspx\]](https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/62422/emanuele-criaiese-sull-immigrazione-l-italia-ha-perso-la-rotta.aspx) (consulté le 08/05/2022).

PINI, Valeria. "Vent'anni fa lo sbarco dei 27.000 : Il primo grande esodo dall'Albania", *La Repubblica*, mis en ligne le 06/03/2011,
[\[https://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2011/03/06/news/1991_il_primo_grande_esodo_dall_albania_verso_l_italia-13263392/\]](https://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2011/03/06/news/1991_il_primo_grande_esodo_dall_albania_verso_l_italia-13263392/) (consulté le 03/05/2022).

VALENTINO, Gianni. " "Così racconto in un film il mondo degli immigrati' La strage", *La Repubblica*, mis en ligne le 12/01/2011
[\[https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/01/12/cosi-raccont-o-in-un-film-il-mondo.html\]](https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/01/12/cosi-raccont-o-in-un-film-il-mondo.html) (consulté le 03/11/2021).

"La Strage di Castel Volturno diventa film". *Caserta On*, mis en ligne le 15/04/2011
[\[https://it.wikipedia.org/wiki/L%C3%A0-bas_-_Educazione_criminale#cite_note-divaio-4\]](https://it.wikipedia.org/wiki/L%C3%A0-bas_-_Educazione_criminale#cite_note-divaio-4) (consulté le 13/03/2022).

"Lo sbarco degli extracomunitari di la-Bas", *ansa.it*, mis en ligne le 06/06/2011
[\[https://www.ansa.it/web/notizie/photostory/spettacolo/2011/09/05/visualizza_new.html_727807216.html?idPhoto=2\]](https://www.ansa.it/web/notizie/photostory/spettacolo/2011/09/05/visualizza_new.html_727807216.html?idPhoto=2) (consulté le 15/01/2022).

"Morto il regista Vittorio De Seta", *Corriere della Sera*, mis en ligne le 29/11/2011
[\[https://cinema-tv.corriere.it/cinema/11_novembre_29/morto-regista-vittorio-de-seta_8b3611e6-1a67-11e1-a0da-00d265bd2fc6.shtml\]](https://cinema-tv.corriere.it/cinema/11_novembre_29/morto-regista-vittorio-de-seta_8b3611e6-1a67-11e1-a0da-00d265bd2fc6.shtml) (consulté le 11/10/2021)

1 ottobre 2013 - Naufragio a Lampedusa - Ricostruzione degli avvenimenti (11 octobre 2013 - Naufrage à Lampedusa - Reconstruction des événements), reportage par Julia Brasca pour le la chaîne tg la7, mis en ligne sur Youtube le 29/11/2013 [\[https://youtu.be/b8eSRYZZSYI\]](https://youtu.be/b8eSRYZZSYI) (consulté le 12/05/2021).

No Permits Production, [\[antoniotibaldi.com\]](http://antoniotibaldi.com) (consulté le 03/02/2021).

FILMOGRAPHIE

Fuocoammare. Réalisé par Gianfranco Rosi, Stemal Entertainment / 21 Unofilm / Cinecittà Luce / Rai Cinema, 2016.

Lampedusa in Winter. Réalisé par Jakob Brossman, Finali Film & Wortschatz Produktion / Miramonte Film, 2015.

Nour. Réalisé par Maurizio Zaccharo, Vision Distribution, 2019.

Respiro. Réalisé par Emanuele Crialese. Medusa Film / Fandango, 2002.

Terraferma. Réalisé par Emanuele Crialese, Cattleya / Rai Cinema / Cinesicilia / Babe Film / France 2 Cinéma / Canal+, CinéCinéma, 2011.

(S)comparsa. Réalisé par Antonio Tibaldi, No Permits Production, 2011.

Lettere del Sahara. Réalisé par Vittorio De Seta, A. S. P. / Metafilm, 2006.

Là-bas - Educazione Criminale. Réalisé par Guido Lombardi. Eskimo / Figli del Bronx / Minerva Pictures / Rai Fiction, Regione Campania, 2011.

Il deserto e il mare. Réalisé par Dagmawi Yimer, Sintayehu Eshetu, Solomon Moges, Menghistu Andechal, Adam Awad; , ZaLab / AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio) / ASINITAS (Italian School for immigrants), 2007.

Come un Uomo sulla Terra. Réalisé par Andrea Segre, Dagmawi Yimer et Riccardo Biadene, Asinitas onlus / ZaLab, 2008.

Soltanto il Mare. Réalisé par Dagmawi Yimer, Fabrizio Barraco, Giulio Cederna, Archivio Memorie Migranti, 2011.

Va' Pensiero : Storie Ambulanti . Réalisé par Dagmawi Yimer, Archivio Memorie Migranti, 2013.

Asmat. Réalisé par Dagmawi Yimer, Comitato 3 ottobre / Amnesty International / Emmaüs Italia, 2015.

Waiting. Réalisé par Dagmawi Yimer et Shahram Khosravi, Archivio Memorie Migranti, 2020.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	3
I - FILMER LAMPEDUSA.....	15
1) Contexte politique, médiatique et esthétique : les enjeux visuels de la frontière à Lampedusa.....	15
2) Lampedusa selon Gianfranco Rosi : une approche esthétique et sensorielle de la migration.....	23
3) Les limites du regard de Rosi sur Lampedusa.....	34
a) La question du « surplomb esthétique » dans <i>Fuocoammare</i>	34
b) Des regards adjacents sur l’île et ses enjeux : <i>Lampedusa in Winter</i> et <i>Nour</i>	40
II - D’ACTEURS « DU RÉEL » À ACTEURS DE CINÉMA.....	49
1) <i>Terraferma</i> d’Emanuele Crialese : la migration filmée comme une “fable italienne”.....	49
2) <i>(S)comparsa</i> d’Antonio Tibaldi : à la rencontre les figurants dans l’ombre de <i>Terraferma</i>	70
3) Les films du point de vue de migrants arrivants en Italie : à la frontière entre fiction et réel.....	84
a) <i>Lettere del Sahara</i> (2006).....	86
b) <i>Là-bas - Educazione Criminale</i> (2011).....	89
III - AUTO-NARRATION, TÉMOIGNAGES ET NOUVEAUX POINTS DE VUE : LE PARCOURS CINÉMATOGRAPHIQUE DE DAGMAWI YIMER.....	99
1) <i>Il deserto e il mare</i> : l’auto-narration audiovisuelle comme dépositaire de mémoire et de nouveaux regards cinématographiques.....	100

2) <i>Come un uomo sulla terra</i> : témoignage, mise en scène de la parole et militantisme.....	111
3) Le cinéma de Dagmawi Yimer : un renouvellement de point de vue, de formes et de destinataires des récits de la migration.....	123
a) <i>Soltanto il Mare</i> : Lampedusa selon Dagmawi Yimer, le cinéma documentaire comme subversion du regard européen dominant...	124
b) De protagoniste à porteur des histoires des autres.....	132
Conclusion.....	146
BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAFIE.....	148
FILMOGRAPHIE.....	154