

« Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus ».
Entretien avec Andrea Segre

“The Cinema Requires the Individuals, the Migrants Need the Cinema to Become Individuals”. An Interview with Andrea Segre

«El cine necesita al individuo, los migrantes necesitan al cine para reconvertirse en individuos». Entrevista con Andrea Segre

«Il cinema ha bisogno dell'individuo, i migranti hanno bisogno del cinema per tornare a essere individui». Intervista ad Andrea Segre

Constance De Gourcy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remi/8209>

DOI : 10.4000/remi.8209

ISSN : 1777-5418

Éditeur

Université de Poitiers

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 131-146

ISBN : 979-10-90426-29-0

ISSN : 0765-0752

Référence électronique

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* [En ligne], vol. 32 - n°3 et 4 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 19 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/remi/8209> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/remi.8209>

© Université de Poitiers

« Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus ».

Entretien avec Andrea Segre

Constance De Gourcy¹

Quel regard porte le cinéma et quel espace discursif ouvre ce septième art, sur les migrations et circulations dans un monde de plus en plus mondialisé ? Les théoriciens, parmi les plus célèbres, ont mis en évidence la capacité du cinéma à produire une distance (Barthes, 1975), à introduire un écart (Rancière, 2011) destinés à mettre en lumière ce que l'on ne voit pas ordinairement, tout en proposant des configurations nouvelles et inédites du visible, du dicible et du pensable.

Au cours de ces dernières décennies, les questions migratoires sont devenues un sujet majeur de société dont le cinéma se fait le relais. Ferro (2008 : 259) établit un parallèle, à partir des années 1960, entre la production croissante des films traitant de ces questions en Amérique du Nord, dans des pays européens – notamment la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne –, et la représentation que ces pays se font d'eux-mêmes lorsqu'ils deviennent multi-culturels et multiethniques. L'approche cinématographique des flux migratoires se prête ainsi à un double angle d'analyse : le cinéma « fidèle témoin des enjeux de son temps » (Gastaut, 2001) montre la façon dont une société construit son rapport à l'altérité à travers la figure de l'étranger. Il contribue également à la connaissance d'une histoire des migrations prise dans la complexité de son rapport avec la mémoire et l'oubli. En mettant en scène des images et du son et, ce faisant, en agissant comme un « identificateur de problèmes et de solutions destinés à entrer en congruence avec un public large » (Chalvon-Demersay, 1996 : 2), il suscite une réception plurielle qui participe de la mise en débat des questions ainsi publicisées². Car la plus grande force du cinéma est sociale : « c'est celle qui offre à chacun d'entre nous l'opportunité et le plaisir de prendre, sans trop d'intimidation, la parole sur des œuvres que nous aimons ou que nous détestons » (Ethis, 2005 : 5).

1 Maître de conférence en sociologie, Aix-Marseille Université, LAMES, 3-29, avenue Robert Schuman, 13628 Aix-en-Provence ; constance.degourcy@univ-amu.fr

2 On soulignera dans cette perspective le débat qui a suivi la sortie du film *Indigènes* (2006) de Rachid Bouchareb. Celui-ci a permis la réévaluation publique de la place des soldats issus des colonies dans la libération de la France en 1945 et s'est traduit par la décision du président de la République de l'époque (Jacques Chirac) d'égaliser les pensions entre anciens combattants français et étrangers.

L'œuvre d'Andrea Segre relève de cette double approche. Italien, docteur en sociologie et enseignant, réalisateur et scénariste de films internationalement reconnus et primés, il revendique ce double parcours de sociologue et de cinéaste³, car il lui permet de développer une forme inédite de narration⁴ explorant au plus près les rapports complexes et évolutifs entre les mondes en migration et les sociétés d'accueil. Son approche cinématographique qui s'inscrit dans le contexte italien du cinéma engagé⁵ couvre un vaste territoire de l'Europe à l'Afrique et privilégie les lieux de minorité, les lieux de frontière situés entre des espaces en transformation et en recomposition (banlieues multiculturelles, ports, espaces délaissés, etc.), des lieux où des altérités devenues visibles génèrent des coprésences problématiques (Berthomière et Hily, 2006). Les mobilités et migrations qui parcourent son œuvre, et qui sont montrées en train de s'accomplir, sont en effet partie prenante des profondes mutations qui affectent les territoires de plus en plus urbanisés et les économies devenues transnationales. À la différence des approches cinématographiques « rétro », orientées vers un passé migratoire souvent refoulé (Bessy et Salmon, 2016), l'actualité la plus vive, marquée par l'imprévu et le tragique, constitue le matériau à partir duquel d'autres rapports à la réalité peuvent être cadrés afin d'appréhender de nouvelles représentations de la société. Ainsi considéré, le cinéma peut proposer une « radiographie pensante » de son temps (Eugène, 2015), complémentaire des sciences humaines et sociales, pour « parler de la société » (Becker, 2010).

À l'heure où les migrations sont érigées en problème, où les images ne cessent de nourrir un débat public fondé sur la suspicion de l'étranger et la crainte de l'altérité, il importe de retrouver le sens d'une présence, fut-elle de passage, et ce défi traverse son œuvre. Depuis son premier documentaire paru en 1998 alors qu'il avait vingt-deux ans, *Lo sterminio dei popoli zingari [L'extermination des peuples tsiganes]*, la migration, la (re)mise en mouvement ou l'arrêt forcé induisant la suspension du projet, constituent les lieux privilégiés d'observation des rapports de sens qui s'affrontent sur ce qu'est l'Autre et sa commune humanité. En donnant à voir ou, à l'inverse, en mettant en retrait le visible, laissant au travail de l'imagination le soin d'accomplir son œuvre, il devient sociologue de son temps capable d'en extraire les lignes de sens les plus expressives ainsi que les faits ténus qui se glissent dans l'ordinaire des existences.

3 « Je n'ai pas fait d'école de cinéma et j'ai d'ailleurs longuement hésité entre devenir cinéaste plutôt qu'être chercheur à l'Université... Mes deux parcours professionnels sont liés par le désir profond de raconter la vie et l'histoire des migrants. Alors j'ai commencé à voyager dans des directions opposées, en Europe d'est en ouest, des Balkans jusqu'en Afrique », extrait de *Univers Ciné* (2012) *Andrea Segre : « Avec le cinéma, je peux montrer la réalité, et rêver aussi »*, 15 juin 2012, [en ligne]. URL : <http://www.universcine.com/articles/andrea-segre-avec-le-cinema-je-peux-montrer-la-realite-et-rever-aussi>

4 Cette narration passe notamment par le recours au portrait, l'importance donnée aux lieux, aux ambiances et aux paysages qui inscrivent les personnages dans un espace-temps donné. Ces techniques narratives apparaissent ainsi comme autant de « passerelles » entre des modes d'appréhension différents de la société (Barrère et Martuccelli, 2009).

5 Afin d'apprécier la contribution d'Andrea Segre au regard de la production cinématographique italienne, un encadré intitulé « Le traitement cinématographique des migrations en Italie : quelques jalons » est placé à la fin de l'entretien. En outre, s'agissant de l'interprétation cinématographique des drames de l'immigration, voir Le Gouez Brigitte (2015) Un réalisateur enquête : Andrea Segre entre éthique, esthétique et politique, communication dans le cadre du colloque *Le cinéma italien d'aujourd'hui entre film politique et film engagé*, Caen 15-16 octobre 2015.

Dans cet entretien, Andrea Segre affirme un positionnement singulier qui passe par un langage cinématographique stimulé, renouvelé par son objet, un objet lui-même en redéfinition permanente. Dans la lignée du sociologue allemand Weber (2004 [1905]) qui pensait le changement social à partir des marges des sociétés, il décrit et cadre les nouveaux mondes en train de s'élaborer à partir des périphéries, ces « bords du monde » (Agier, 2002), qui se multiplient à l'intersection de sociétés de plus en plus cloisonnées. Sans jamais réduire les différences à des particularismes, il met en scène la dimension universelle, non ethnique, de ces altérités afin de souligner les forces d'humanité qu'elles contiennent.

Si l'idée du présent entretien est venue initialement du projet d'éclairer les rapports complexes – notamment sur la question de l'enquête⁶ – entre la sociologie et le cinéma dans le champ des migrations internationales, celui-ci en a révélé un autre, plus ample, qui est une invitation et une incitation à réfléchir sur la force agissante des représentations quand elles sont à l'œuvre dans la perception de l'autre et le traitement de l'altérité : s'attacher par les mots à déconstruire la puissance des images et se servir des images pour « recadrer » le sens donné aux mots, en extraire les possibles au-delà du registre sécuritaire qui participe d'une approche gestionnaire des migrations, tel est l'objectif de ce dialogue qui incite à mettre en œuvre, au quotidien, une forme de résistance citoyenne⁷.

Constance De Gourcy (CDG) : Dans un récent entretien⁸, vous évoquiez ce que votre professeure de sociologie vous a un jour dit : « Si dans la vie tu trouves un moyen de raconter le monde à la manière dont le faisait Balzac, alors tu peux arrêter d'être sociologue. Sinon, continue ». Pouvez-vous préciser comment vous êtes devenu producteur, réalisateur de cinéma tout en poursuivant votre travail de sociologue ? Par rapport à quelle(s) urgence(s) du monde sur la « planète migratoire » (Simon, 2008) ?

Andrea Segre (AS) : J'ai commencé à faire du cinéma afin de raconter les histoires des migrations et des transformations que l'Italie était en train de vivre vers la fin des années 1990. L'Italie a vécu un grand changement par rapport aux flux migratoires, le début de celui que l'Europe allait connaître quelques années plus tard. À l'époque j'avais vingt ans et j'ai compris qu'il y avait quelque chose d'urgent et d'important qui allait se passer dans mon pays ainsi que dans les pays limitrophes. J'ai commencé ainsi à m'intéresser, à comprendre, à raconter et, instinctivement, j'ai pensé que la caméra était le meilleur moyen pour le faire car elle me permettait d'enregistrer des événements qui se passaient très loin et de les « amener » chez moi. J'ai donc appris à utiliser une caméra, à la prendre avec moi dans mes premiers voyages, aux Balkans, en Bosnie, en Albanie à la fin des années 1990. Là-bas, j'ai commencé à tourner mes premiers documentaires qui étaient très proches des idées de coopération internationale, notamment du

6 Un encadré « Le documentariste, l'enquêté et le témoin : à propos de *Mare chiuso* », placé en milieu d'entretien, aborde la contribution spécifique du documentaire au renouvellement des formes de l'enquête.

7 Cet entretien a été mené en octobre 2015. Il a été traduit de l'italien au français par Gaia Pellegrino, Daniela Marchionni et Giuliano Scala.

8 Favier Olivier (2014) *La prima neve : le réel au croisement des cultures. Entretien avec Andrea Segre*, [en ligne]. URL : <http://dormirajamais.org/segre/>

projet de « coopération décentralisée », mis en œuvre non pas par les ONG⁹ qui s'occupent des aides humanitaires à grande échelle, mais plutôt de « petits » projets dans leur périmètre d'action et non centralisés. Ce n'est donc pas l'idée d'un grand organisme central qui aide des petites banlieues, mais les banlieues elles-mêmes qui se rencontrent et qui s'entraident. Grâce à ces projets, j'ai eu, en tant que jeune réalisateur italien, l'opportunité d'aller travailler en Albanie en collaboration avec d'autres jeunes réalisateurs albanais. Cette collaboration, cette coopération, cette réciprocité ont été à la base de ma formation en tant qu'être humain et réalisateur. Tous mes premiers documentaires naissent des dialogues avec les gens dont je raconte les histoires afin de pouvoir ensuite « raconter ensemble » quelque chose qui nous dépasse. Cette urgence humaine à raconter ce que j'avais dans moi-même est devenue de plus en plus professionnelle. Du coup, je me suis rendu compte qu'il me fallait aussi apprendre à bien utiliser le « moyen cinéma » : il me fallait étudier, il me fallait regarder beaucoup de films, beaucoup de documentaires ; dans les années 2000, la production de documentaires est très riche en Italie. Ils deviennent un moyen très important et, je pense aussi, un moyen de libération de la dictature du spectacle : un moyen pour raconter la réalité des choses en profondeur. Et puis le phénomène de l'immigration, du changement italien est de plus en plus devenu un phénomène mondial, ce n'est plus le changement de l'Italie, mais le changement du monde entier ; un changement lié au fait que les gens en difficultés et les gens moins aisés n'attendent plus : ils bougent. Ils accomplissent de nombreux kilomètres en faisant face à d'importants risques, ils bougent parce que la communication numérique permet un échange d'informations, d'argent (pendant le voyage aussi !) ; ils bougent parce qu'ils ne veulent plus attendre, ils ont compris que les aides internationales sont une farce et que s'ils veulent essayer de changer leur vie, ils doivent bouger leur corps. Et donc ce qui auparavant semblait être un changement de l'Italie est finalement devenu le changement de l'Europe et du monde entier. Maintenant, la Communauté européenne commence à comprendre que les questions de migrations sont aussi des questions d'équilibres globaux : si, à l'époque, le phénomène était interprété à travers des phrases comme « Oui, l'Italie est en train de changer », ou bien « Oui, c'est vrai il y a des immigrés aussi en Italie¹⁰, mais en France en Allemagne et en Angleterre ils sont plus nombreux », maintenant l'Italie et la Grèce sont devenues les portes d'entrée d'un monde qui ne veut plus rester immobile. Ainsi, mon cinéma a changé, il fait face à l'exigence de raconter des dynamiques humaines qui ne se rapportent pas forcément à l'Italie, mais à l'Europe entière.

CDG : Dans quelle mesure cette volonté de rapporter ces changements et de les montrer à partir d'images nouvelles peut-elle s'appuyer sur une tradition cinématographique ? Autrement dit, comment la production filmique existante a-t-elle pu servir votre désir de produire du nouveau ?

9 Organisations non gouvernementales.

10 Précisons à titre indicatif qu'en 2013, l'Italie (307 500) est le quatrième pays européen après l'Allemagne (692 700), le Royaume-Uni (526 000) et la France (332 600) à avoir accueilli le plus grand nombre d'immigrants. Source : Eurostat (2016) *Statistiques sur la migration et la population migrante*, [en ligne]. URL : http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Migration_and_migrant_population_statistics/fr#Informa

AS : Oui, il y a des films qui sont importants et qui m'ont aidé à penser. Je pense notamment aux films politiques italiens de la deuxième génération du néoréalisme : Elio Petri (1929-1982), Pasolini (1922-1975) en partie, tout le cinéma de Montaldo (1930), de Gian Maria Volontè (1933-1994), le monde de Francesco Rosi (1922-2015), ce monde-là est un monde de cinéma politique, différent du réalisme. Après, il y a eu le film documentaire, le nouveau cinéma documentaire italien des dernières dix/quinze années, avec lequel j'ai grandi ; et les films de mes amis et mes collègues¹¹ qui font du cinéma-documentaire sont également très importants. Eux aussi, ils m'ont beaucoup fait réfléchir et ils m'ont fait comprendre une manière de susciter la réflexion sans faire un appel officiel qui consisterait à dire : « Il faut que tu penses ! », mais plutôt : « Je suis en train de réfléchir, donc on peut le faire ensemble ». Ils font tous des films qui portent une grande attention à la recherche esthétique car tout le discours qu'on est en train de mener ici est très éthique, mais si on n'a pas une grande capacité poétique, esthétique, alors le cinéma s'écroulera, ne marchera pas, il ennuiera le public. Tous ces films, c'est-à-dire les films de Pasolini, de Petri, de Rosi, sont des films d'une très haute qualité esthétique et d'une recherche esthétique précise, expérimentale et particulière, ainsi que la plupart des films-documentaires des réalisateurs italiens des dernières années. Ce sont tous des gens qui naissent avec un regard de documentaire, qui vivent et évoluent avec ce regard, mais en tant qu'attention esthétique, il s'agit d'une sublimation poétique très particulière.

CDG : Votre rapport au cinéma est né d'une rencontre et de la nécessité de penser autrement les phénomènes de masse ainsi que les faits discrets qu'ils révèlent. Comment le cinéma vous est-il apparu comme le langage le plus approprié pour en saisir à la fois les dimensions éthiques, politiques, sociales et les restituer en enjeux majeurs de notre contemporanéité ? De quelle manière la fiction permet-elle d'inventer de nouvelles manières de penser le réel et de le produire ?

AS : Au début, c'était simplement l'envie de montrer aux autres gens les images que j'avais vues pendant mes voyages, que j'avais vécues. Au début, donc, la camera n'était vraiment qu'un moyen de documenter mes voyages et mes expériences. Ensuite, j'ai compris qu'il y avait un langage spécifique du cinéma et je voulais le comprendre et le maîtriser, car il pouvait donner à mon travail une perspective de récit, d'histoire et surtout une immédiateté différente par rapport à d'autres moyens comme la télévision ou à d'autres moyens de consommation de masse, car les moyens de consommation de masse réduisent le problème de la migration à un problème de masse ; le pire pour ceux qui vivent la migration c'est de voir leur propre individualité écrasée par une identité de « masse ». Le cinéma, au contraire, a besoin des individus pour raconter des histoires ; 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 humains.

¹¹ Amis et collègues avec lesquels Andrea Segre forme un collectif de réalisateurs de « films sociaux ». Voir le site de ZaLab, association pour la production, distribution et la promotion de documentaires sociaux et de projets culturels : <http://www.zalab.org/>

CDG : Vous dites que le cinéma a besoin des individus en tant qu'ils sont porteurs d'une singularité pour raconter une histoire. Pourrait-on aller jusqu'à dire que vous proposez un cinéma qui s'appuie sur la connaissance de ce que l'acte de migrer implique – ce qui est aussi une forme de reconnaissance des migrant.e.s –, pour montrer et donc (ré)agir ? Un cinéma où le savoir, étroitement articulé à l'émotion, peut être source d'engagement chez le spectateur ?

AS : Mon but c'est de changer le point de vue des choses, de le changer et de le « contaminer », j'ai toujours raconté ce que signifie vivre les conséquences des choix politiques – qui sont autour de la définition du problème social – à travers la vie des individus qui sont les vraies victimes de ces choix. Ça, c'est évident dans des films comme *Come un uomo sulla terra* (2008), *Mare chiuso* (2012), *Il sangue verde* (2010) : des individus qui subissent les conséquences des choix politiques qui sont faits pour répondre à une définition d'un problème social qui n'a rien à voir avec leur vie à eux ou avec leur point de vue ; des choix qui sont plutôt liés au point de vue des Européens, des Italiens et de leurs classes politiques. Je vais m'expliquer : si, par exemple, moi – en tant qu'Italien – je dis et je pense que j'ai peur des immigrés, que je ne sais pas quoi faire et ma classe politique commence à définir la migration et les migrants en terme de « barrières », de « problème du débarquement », de « Combien en arrivent-ils ? », de « On les met où ? On n'a même pas de place pour les Italiens ! ». C'est facile donc d'imaginer que, en ayant défini le problème en ces termes, les conséquences de cette définition seront : « Comment peut-on les arrêter ? », « Comment peut-on les expulser ? », « Comment peut-on réduire l'effectif ? ». Et bien ces choix changent complètement la vie de certains individus qui sont à la fois emprisonnés, chassés, tués, déportés. Le fait de raconter cette histoire de leur point de vue ne signifie pas s'engager dans une mission humanitaire, mais essayer de faire rencontrer deux points de vue qui autrement ne pourraient pas se rencontrer. Cela, le cinéma peut le faire, car le cinéma pour bien fonctionner a besoin d'empathie et d'identification avec l'histoire racontée. C'est-à-dire que le public doit tellement s'identifier avec le personnage, avec ses ambitions, ses espoirs, ses peurs, qu'il doit arriver à rire et à pleurer avec lui. Il y a de nombreux films que l'on a déjà vus, dont on connaît par cœur l'histoire, on sait qu'ils se terminent mal et pourtant à chaque fois qu'on les revoit, on espère toujours que la fin sera différente. C'est pour cela que ça fonctionne : non pas parce que les films se terminent mal, mais parce qu'on espère qu'ils se terminent bien. Le cinéma peut faire la même chose avec la migration.

CDG : Participer à l'avènement d'un monde meilleur passe aussi par la mise en contact avec l'altérité, par le fait de composer avec des présences non familières. Je pense à Rancière (2011 : 12) qui écrivait que le cinéma est ce qui « s'accumule et se sédimente en nous de ces présences à mesure même que leur réalité s'efface et s'altère ». Comment votre cinéma compose-t-il avec ces présences, ces figures migratoires dont vous effectuez le portrait, et rend-il compte d'une altérité fondatrice du vivre-ensemble ? Peut-on définir votre travail comme s'inscrivant dans un espace du vraisemblable tout en racontant une « contre-histoire » des migrations à l'écart des manières dominantes de communiquer ?

Encadré 1 : Le documentariste, l'enquêté et le témoin : à propos de *Mare chiuso*

En 2009, 1 millier environ d'exilé.e.s venu.e.s d'Afrique tentèrent de rejoindre l'Italie par la mer jusqu'à leur interception et leur renvoi en direction de la Libye. Cette période de l'histoire et plus précisément la journée du 6 mai 2009, fait l'objet du documentaire *Mare chiuso* qui traite, à partir de modes d'investigation inédits, des obstacles auxquels ces exilé.e.s se heurtent durant l'accomplissement des parcours. Des entretiens menés auprès de ces derniers apportent une connaissance fine des parcours tout en leur conférant une valeur exemplaire. L'enquête s'enrichit également de la production vidéo des exilé.e.s eux-mêmes qui, par le biais de téléphones portables, font part de leurs impressions, déceptions et plus largement de leurs émotions in situ lorsqu'un bateau de la marine italienne les prend en charge avant de les renvoyer en Lybie. Ce faisant, le traitement filmique de ces vidéos amateurs, dans lesquelles les exilé.e.s deviennent les témoins de leur propre histoire, renverse le rapport dissymétrique entre enquêteur et enquêté et lui confère une portée générale, moins esthétique qu'éthique et politique¹². En donnant à voir des lieux – une mer fermée – et des séquences inattendues des parcours migratoires autrement qu'à travers le filtre de ce qui en est dit dans les discours politique et médiatique, ces scènes accèdent ainsi au symbole d'une représentation de soi et d'une préservation de soi (Baker et Blaagaard, 2006).

AS : Oui, il y a un côté de mon travail qui a évidemment à voir avec l'information, et je ne le cache pas, même si je ne suis pas un journaliste. Souvent je collabore avec des journalistes qui ont de grandes capacités d'enquête, de recherche des informations, je lis beaucoup de presses. En fait, avant de tourner mes films je m'informe énormément, j'étudie. C'est important pour mon cinéma d'avoir aussi un rôle d'information, mes films ont été exploités en Italie et ailleurs pour informer les gens, mais ce rôle ne peut pas être le seul rôle de mes films, autrement je trahirais la fonction empathique du cinéma. Si je ne fais que de l'information j'étouffe le cinéma, parce que j'oblige la narration cinématographique à ne pas écouter ses protagonistes, mais à le relier dans le but d'une recherche, et ça c'est – pour moi, en tant que réalisateur – très grave. C'est pourquoi au bout d'un moment j'ai tourné des films *Io sono Li [La petite Venise]* (2011) et *Il sangue verde* (2010) qui n'assurent pas une fonction informative, mais qui ont la capacité, la volonté d'être des outils métaphoriques pour faire passer l'information. Un certain nombre de mes films ont été utilisés pour ouvrir le débat et la discussion concernant des thématiques actuelles, spécifiques, même très locales et ciblées. En revanche, ils ne sont pas de véritables moyens d'information.

CDG : Vos films et documentaires témoignent de la rencontre de mondes improbables, de mondes qui n'étaient pas destinés à se croiser et qui vont être mis en relation ; cette « mise en relation » emprunte différents registres d'action qui vont de la solidarité au déni et à la violence. Vous avez souligné l'importance de la métaphore et de la poésie pour mettre en perspective ces (non)relations.

¹² En 2012, la Cour européenne des droits de l'homme a ainsi condamné l'Italie pour le non-respect du droit des exilés à trouver un refuge sûr quand ils savent leur vie menacée (Del Biaggio, 2014).

La fable et le conte ne sont jamais non plus très loin de l'espace narratif ainsi constitué. Qu'est-ce que rend possible ou autorise le cinéma que ne permettraient pas d'autres médias ?

AS : Pour moi, le cinéma est un moyen capable, pour des motivations narratologiques et pour des motivations physiques, véritablement corporelles, physiques, de susciter aussi bien une discussion collective qu'une émotion privée. Le théâtre est plus lié à ces émotions privées et il est rare qu'il génère une discussion publique, alors que la télévision et l'internet génèrent une discussion virtuelle, une discussion publique liée à une « non-coprésence » physique. Quant au cinéma, il a besoin d'une présence physique. Et c'est grâce à cette présence physique que le cinéma unit l'émotion privée à la discussion publique. Du coup, les films, il faut les montrer dans des salles, dans plusieurs salles différentes, pas forcément au cinéma, mais à l'université, dans les associations culturelles, les bibliothèques, les places, les rues. Les films sont conçus pour être vus sur de grands écrans et ensemble ; d'autres gens doivent se trouver dans la même salle à la fin du film. Je réalise des films pour cela, pour ces endroits, pour ces lieux. Puis, ensuite, ils peuvent être transmis à la télévision, être vus à la maison, en DVD, etc. Mais dans ce cas, ils n'ont plus le même effet. Je vais donner un exemple : j'ai réalisé un film l'année passée qui s'appelle *Come il peso dell'acqua* (2014). Il s'agit d'un film qui unit théâtre et documentaire et je l'ai fait pour la télévision. La première fois qu'il a été montré, c'était à la télévision sur la chaîne Rai 3¹³. À ce moment-là, j'ai compris que je m'étais trompé car je n'avais finalement pas fait un film pour la télévision et de fait les spectateurs de la télévision ne l'ont pas très bien compris, ils n'étaient pas très contents. Quant à moi, j'étais insatisfait. Et ce film n'a pas eu un grand succès. 700 000, 800 000 personnes l'ont vu, ce qui est très peu pour un film en première soirée¹⁴ sur Rai 3 qui fait normalement 3 ou 4 millions de spectateurs, car j'avais créé une fois encore un film pour les salles du cinéma et non pour la télévision. Alors, j'ai demandé à la télévision le droit de montrer ce film dans des salles, afin qu'il soit disponible pour des projections, à l'école, à l'université. Au début, la télévision n'a pas voulu car ils avaient les droits d'auteur, mais quand ils ont compris que ce film pouvait bien marcher, on a fait 200 ou 300 projections de ce film partout en Italie et il continue à être projeté dans de nombreux lieux. Les gens qui ont vu ce film dans les salles sont des gens qui deviennent des citoyens actifs dans les lieux où ils ont vu ce film. Et là, on a le résultat social que peut produire le cinéma. Le cinéma ne peut pas changer le monde d'aujourd'hui. Dans le monde des médias, dans le monde globalisé, le cinéma n'a pas le pouvoir de changer les grands flux des masses, les flux dont les classes politiques ont besoin. Les flux d'informations avec lesquels les classes politiques construisent leur consensus, les flux qui ont une rapidité de consommation médiatique très rapide. Par contre, le cinéma peut dire à une personne ou à un groupe de personnes que l'on ne peut pas rester inactif, et qu'il faut faire quelque chose et ce groupe de gens devient après une minorité active qui participe à des actions de changements. Mes films – pas que les miens bien évidemment –, durant ces dernières années ont aidé beaucoup d'Italiens – mais pas qu'eux – à agir pour créer des pratiques d'accueil et de solidarité qui ont élaboré une résistance à la

13 Chaîne nationale italienne.

14 C'est-à-dire à 21 h.

clôture et au conflit que les macro-politiques ont mis en œuvre. Cela a permis de mettre en place un accueil dans plusieurs lieux d'Italie et de penser une histoire différente de la relation avec l'immigration. Je connais des dizaines et des dizaines de migrants, de réfugiés dont la vie a connu un véritable changement après la rencontre avec des gens locaux, Italiens ou de deuxième génération, qui ont créé ces lieux d'accueil, de dialogue et d'échange et qui ont changé la vie des migrants. Un certain nombre de ces gens ont décidé de bouger, de s'engager aussi après avoir vu mes films et bien d'autres aussi.

CDG : En somme, est-il possible de dire que les publics de vos films et documentaires sont composés de spectateurs conviés à faire preuve d'« observation participante » ? S'agissant d'une participation sans interaction physique, c'est bien sur un plan émotionnel que peuvent se développer des connivences avec les personnages mis en scène. Comment ces connivences amènent-elles à penser autrement les distances qui éloignent et les proximités qui rapprochent ?

AS : Oui, je crois qu'une des grandes erreurs de la rhétorique humanitaire est de garder une certaine distance, qui se traduit par le fait d'organiser des actions symboliques de solidarité aux « pauvres migrants qui souffrent ou qui viennent des Pays du désespoir, qui fuient et qu'il faut aider ». Or, ce type de communication produit une certaine distance et ne sert qu'à laver sa conscience. Le fait de participer à des retraites aux flambeaux pour les « pauvres migrants qui sont morts » n'est qu'une grande hypocrisie démocratique. Ce qu'il faut toujours se demander pour ne pas être des hypocrites démocratiques, mais des gens actifs démocratiquement est plutôt : « Quelle est notre responsabilité ? » et encore « Où est-ce qu'elles se rencontrent ces responsabilités ? ». Pour y répondre, il faut se demander quels sont les choix politiques qui ont déterminé des directions et il faut savoir pour quelles raisons ces choix politiques ont été possibles. Les politiciens ne sont pas des bêtes horribles qui vivent hors du monde, ils font des choses dont ils tirent profit pour leurs carrières, c'est-à-dire réussir à créer du consensus. Ils ne devraient faire que des choses pour le bien public, mais ils ne les font souvent que pour leur carrière. Tout le monde le sait, inutile de faire des périphrases. Alors, quand les politiciens font des choses qui créent du consensus, il faut se demander : « Pourquoi créent-elles du consensus ? », « Quelles sont les circonstances publiques qui permettent à un politicien de se sentir sûr de créer ce consensus ? ».

C'est une question qui fait partie des responsabilités d'une société civile qui est responsable de ces actions et politiques. Et en cas de conséquences négatives, s'il y a des gens qui meurent et qui ne doivent pas mourir, il faudra alors que l'on se demande quelles sont nos responsabilités. En plus, il y a un « corps étranger » qui nous soustrait de nos responsabilités ; il s'agit des trafiquants d'êtres humains. La lutte contre les trafiquants d'êtres humains est une phrase qui est répétée depuis longtemps et qui ne sert qu'à nous soustraire de nos responsabilités. Tous les migrants que j'ai connus, s'ils avaient pu prendre un ferry, un bateau, ils n'auraient pas du tout pris le bateau d'un trafiquant. Tous. Alors la question est : « Pourquoi ne pouvaient-ils pas prendre un ferry ?... Vu que de Tunis à Palerme il n'y a que quatre heures de ferry ». Moi je peux le prendre, eux non. « Pourquoi de la Syrie ou d'Istanbul à Paris puis-je prendre un avion qui coûte cinquante euros ? Pourquoi puis-je et pas lui ? », « Pourquoi veulent-ils venir tous ici ? ». Voilà les questions qui ne sont jamais posées. Les

questions posées sont plutôt : « Comment est-ce qu'on fait pour arrêter les trafiquants ? », « Comment est-ce qu'on peut contrôler le flux et la quantité des migrants ? », « Comment est-ce qu'on fait pour les gérer ? ». Si ça, c'est la question, la réponse sera : « Lutte contre les trafiquants », « Faire cesser les voyages », etc., etc. Je crois que cette responsabilité se manifeste à plusieurs niveaux, même dans notre vie quotidienne, quand on prend position par rapport à n'importe quel sujet qui peut ainsi devenir une « responsabilité politique ».

Le cinéma exige un regard responsable, il exige un regard qui émeut, mais pas seulement. Il accompagne et critique l'histoire du film, c'est-à-dire qu'il ne faut pas que regarder, et éprouver des émotions, mais si quelque chose ne fonctionne pas il faudra se dire : « Non, je n'y crois pas, je ne crois pas à cette scène ». Parfois, quand on regarde un film, on se dit : « Je n'ai pas cru à cette scène », cela veut dire que l'on est responsable de notre regard et on est alors prêt à critiquer cette chose et ensuite à en parler avec les autres. Cette responsabilité collective que le cinéma exige du regard de chacun est proche de cette responsabilité collective que la société civile doit avoir.

CDG : Comment cette responsabilité collective qui passe par la médiation de la fiction opère-t-elle ? De quelle manière mobilisez-vous les moyens d'expression spécifiques dont dispose le cinéma, je pense notamment à la technique du montage qui introduit le présent dans la profondeur de l'histoire, pour ouvrir sur d'autres mondes et élargir le champ des possibles ?

AS : Ce que je me retrouve à faire dans mes films est de laisser toujours de la place pour la pensée de ceux qui écoutent. Je veux dire qu'il y a des moments dans mes films où, selon un parti-pris esthétique et technique, je donne de la place au spectateur et je lui demande d'utiliser cet espace pour réfléchir sur ce qui s'est passé et pour collaborer avec le récit en ajoutant de la valeur, du sens, à ce qui était en train de se passer. C'est quelque chose de difficile que je ressens et que j'éprouve, je ne sais pas, c'est difficile même à formaliser, mais il y a des moments dans mes films où le récit s'arrête et moi je dis au spectateur : « Maintenant, ici, mets-y ce que tu veux concernant ta vie, ta pensée liée à ce que tu viens d'entendre ». Je prends un exemple celui de *Io sono Li [La petite Venise]* (2011), les scènes où la fille, l'amie de Ian, fait du Thaï Chi¹⁵ ; celles-là sont des scènes où je ne décide pas de leur valeur sémantique, mais je crée un espace afin que le spectateur puisse insérer sa propre valeur sémantique dans l'espoir que, de cette façon, il puisse collaborer et devenir coresponsable de ce qu'on est en train de dire. De la même manière, il y a des moments dans mes documentaires où les protagonistes ne parlent pas, mais ils regardent, parfois même la camera, ils regardent tout droit la camera comme s'ils regardaient le spectateur, en lui disant : « Maintenant que penses-tu ? Qu'est-ce que tu es en train de faire pendant que je te raconte cela ? ». Voilà c'est un exemple.

Je crois qu'il est très important de réussir à ne pas rendre explicite le but, de dire au spectateur qu'il est responsable, qu'il participe. Je le rends explicite si je lui dis : « Il faut que tu penses ! » ; sans doute je crée un conflit avec ce « Il faut que tu penses ! », n'est-ce pas ? Je crée aussi une opposition et le refus d'une

¹⁵ Sur la présence chinoise en Italie et plus largement en Europe, on peut se référer à l'ouvrage de Ma Mung (2000).

invitation qui devient verticale. Au contraire, je dois plutôt créer un espace horizontal où le spectateur peut accéder comme il veut, sous demande implicite de participation.

CDG : Cet espace horizontal où le spectateur peut rejoindre les personnages et développer un rapport empathique, s'accompagne de la production d'images qui en « donnant à voir » permettent au spectateur d'éprouver une expérience et de la partager. Dans vos films et documentaires, j'ai été sensible à la place que vous accordez aux figures paternelles et maternelles et aux images qui font ressentir et ressortirent ce qu'est être parent dans la migration, y compris dans la séparation et l'éloignement. Ces images, c'est-à-dire ces constellations où le passé rencontre le présent pour reprendre les mots de Benjamin (2000 [1940]), décalent le point de vue et restituent la dimension fondamentalement humaine et finalement aussi familiale de ces migrations.

AS : Oui, je crois qu'il s'agit d'un héritage inconscient du cinéma italien, tous les films italiens importants parlent de pères, mères et enfants, de la famille. Il s'agit d'un outil cognitif, une expérience quotidienne qui joue un rôle important dans la culture, l'anthropologie italienne. Sans doute quand je veux faire un film qui touche la sensibilité de beaucoup de monde, le fait d'employer la relation mère-enfant, en Italie, cela marche ; c'est donc pour moi un outil d'ouverture de l'impact émotif.

Puis, si on va plus loin, on peut dire qu'il ne s'agit pas seulement d'une relation mère-enfant, c'est une relation de moi à l'autre, c'est une relation universelle où se joue le rapport à l'autre. Toutefois, peut-être que oui, montrer la relation à distance entre une mère et un fils qui ne peuvent pas se voir, permettra de faire comprendre aux Italiens que c'est un problème. Ce point de départ nous conduit ensuite vers une dynamique relationnelle plus complexe qui n'est plus celle portant sur le cas précis de cette famille, mais qui constitue un échange entre cette idée de petite communauté familiale et une communauté plus complexe dont il faut commencer à avoir conscience. *Io sono Li* [*La petite Venise*], en Italie a eu beaucoup d'audience et une part importante de ce public était des femmes de la cinquantaine comme on a pu le voir en consultant les statistiques démographiques. Beaucoup de femmes de cinquante ans sont allées voir le film. Et beaucoup d'entre elles, dans les lettres que j'ai reçues, parlaient de l'émotion ressentie quand le fils arrive chez sa mère ; cette émotion-là, éprouver cette émotion du fils qui arrive chez sa mère, cela veut dire que l'on a changé le point de vue. Il ne s'agit plus du « Chinois qui achète nos bars », mais il s'agit d'une maman qui attend son fils et qui entre-temps travaille dans une taverne ; c'est un autre circuit, un changement de point de vue qui entre à travers ce mécanisme.

CDG : Dans votre dernier film, les images qui cristallisent ce rapport de l'identité et de l'altérité sont ancrées dans un paysage et un imaginaire des confins, de la steppe, mais aussi de la frontière. Un lieu où l'on s'arrête, mais où l'on n'a jamais fini d'aller.

AS : Oui, c'est comme ça. Mon dernier film s'intitule *I sogni dell'anno salato* (2015). C'est un film qui se déroule en Kazakhstan, où l'histoire de la relation entre le développement économique et l'humanité est vécue à travers le récit

des gens « autres », qui sont les Kazakhs, et des gens très proches de moi, qui sont ma mère et mon père. Cette relation que nous évoquons dans ce film est très forte et pour la première fois on entend même ma voix car je montre des images des années 1950, 1960 ; c'était à mon avis juste qu'il y ait même ma présence directe. Toutefois, il ne s'agit pas d'un film qui parle de moi et de ma famille, au contraire, c'est un film dans lequel chacun peut mettre un morceau de sa propre famille, de sa propre histoire et il s'agit d'un film qui parle de l'économie globale.

Encadré 2 : Le traitement cinématographique des migrations en Italie : quelques jalons

Si l'Italie figure désormais parmi les nouveaux pays d'immigration et suscite un intérêt cinématographique croissant, de nombreux réalisateurs italiens ont d'abord traité de l'émigration italienne à l'étranger ; l'Amérique, la France, la Belgique, l'Allemagne étant les principaux pays d'immigration de ces flux majoritairement économiques. Citons parmi les œuvres les plus significatives : *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950), *Pane e cioccolata* (Franco Brusati, 1973), *Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971), *Il padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), *The Golden Door (Nuovomondo)* (Emanuele Crialesi, 2007). Ces films mettent en scène les figures du clandestin et de l'émigré et soulignent les difficultés rencontrées dans les parcours migratoires pendant leur accomplissement et après l'arrivée dans les pays de destination (ici la France, la Suisse, l'Amérique). Depuis les années 1990, période au cours de laquelle l'Italie se définit comme pays d'immigration¹⁶, le cinéma qui aborde ce phénomène est en plein essor. S'il ne peut encore vraiment compter sur les immigrés de la deuxième génération – comme pour le cinéma beur en France – qui construiraient leur propre vision de la problématique de l'immigration, il propose un traitement cinématographique spécifique de la figure de l'étranger. Parmi les réalisateurs qui ont su frayer un chemin à cette nouvelle voie du cinéma italien, on peut mentionner Vittorio Moroni qui met en scène un jeune ouvrier musulman né au Bangladesh et vivant à Rome (*Le ferie di Licu*, 2006), Giorgio Diritti qui fait de la figure de l'étranger un révélateur de la différence culturelle (*Il vento fa il suo giro*, 2005) ou encore Carmine Amoroso qui, à partir du récit d'un jeune migrant économique en Italie, raconte les désillusions de la jeunesse (*Cover Boy: l'ultima rivoluzione*, 2008).

16 Précisons toutefois que l'Italie a commencé à devenir un pays d'immigration au début des années 1970 de façon très progressive avec une présence étrangère statistiquement peu importante. Ce n'est qu'à partir des années 1990, avec une hausse significative des flux, que l'Italie commence à se percevoir comme pays d'immigration (Darnis, 2010). Le cadre migratoire italien contemporain présente désormais différents mouvements de populations concomitants : immigration, émigration et mobilités internes. Un numéro de la REMI, coordonné par Corti et Miranda, est programmé sur l'Italie à la croisée des mouvements migratoires.

Références bibliographiques

- Agier Michel** (2002) *Aux bords du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion, 186 p.
- Baker Mona and Blaagaard Bolette B.** (2006) *Citizen Media and Public Spaces. Diverse expressions of Citizenship and Dissent*, London, Routledge, 262 p.
- Barrère Anne et Martuccelli Danilo** (2009) *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 336 p.
- Barthes Roland** (1975) En sortant du cinéma, *Communications*, 23 (1), pp. 104-107.
- Becker Howard** (2010) *Comment parler de la société ? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 308 p.
- Benjamin Walter** (2000 [1940]) Sur le concept d'histoire, in *Œuvres III*, Paris, Folio, pp. 427-443.
- Berthomière William et Hily Marie-Antoinette** (2006) Décrire les migrations internationales. Les expériences de la co-présence, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 22 (2), pp. 67-82.
- Bessy Marianne et Salmon Carole** (Éds.) (2016) *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIe siècle*, Leiden, Boston, Brill, 222 p.
- Chalvon-Demersay Sabine** (1996) Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies, *Terrain*, 27, pp. 81-100.
- Darnis Jean-Pierre** (2010) L'immigration, enjeu de politique intérieure et de politique étrangère pour l'Italie contemporaine, *Italie. Revue d'Études Italiennes*, 14, pp. 203-215.
- Del Biaggio Cristina** (2014) Vaincre une mer déserte et fermée, *VisionsCarto.net*, [en ligne]. URL : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:48368>
- Ethis Emmanuel** (2005) *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 127 p.
- Eugène Pierre** (2015) Mobilis in Mobili. L'émotion de l'histoire chez Serge Daney, *Critique*, 814 (3), pp. 178-190.
- Ferro Marc** (2008) Cinéma et immigration postcoloniale, in Nancy L. Green et Marie Poinot Éds., *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, Paris, La Documentation française, 280 p.
- Gastaut Yvan** (2001) Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990), *Hommes & migrations*, 1231, pp. 54-66.
- Ma Mung Emmanuel** (2000) *La diaspora chinoise, géographie d'une migration*, Paris, Éditions Ophrys, 175 p.
- Rancière Jacques** (2011) *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 158 p.
- Simon Gildas** (2008) *La planète migratoire dans la mondialisation*, Paris, Armand Colin, 255 p.
- Weber Max** (2004 [1905]) *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 602 p.

Filmographie d'Andrea Segre

- 1998** : *Lo sterminio dei popoli zingari*, documentaire.
- 1999** : *Berlino 1989-1999 - Il muro nella testa*, documentaire.
- 2001** : *Ka drita?*, documentaire.
- 2001** : *A metà - storie tra Italia e Albania*, documentaire.
- 2001** : *Dalle tre alle tre - Il Nord-Est e il Mare*, documentaire.
- 2003** : *Marghera Canale Nord*, documentaire.
- 2004** : *Dio era un musicista*, long-métrage.
- 2005** : *1 kg di internet*, documentaire.
- 2006** : *Kerchaou*, documentaire.
- 2006** : *PIP49*, documentaire.
- 2007** : *La Mal'ombra*, documentaire.
- 2008** : *Come un uomo sulla terra*, documentaire.
- 2009** : *Magari le cose cambiano*, documentaire.
- 2010** : *Il sangue verde*, documentaire.
- 2011** : *Io sono Li [La Petite Venise]*, long-métrage.
- 2012** : *Mare chiuso*, documentaire coréalisé avec Stefano Liberti.
- 2013** : *La prima neve*, long-métrage.
- 2013** : *Indebito*, film co-écrit avec Vinicio Capossella.
- 2014** : *Come il peso dell'acqua*.
- 2015** : *I sogni dell'anno salato*, documentaire.

Constance De Gourcy

« Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus ». Entretien avec Andrea Segre

Depuis quelques décennies, les questions migratoires sont devenues un sujet majeur des sociétés contemporaines dont le cinéma se fait le relais. Considéré comme source et outil d'analyse, celui-ci contribue à la connaissance de l'histoire des migrations et souligne la façon dont une société construit son rapport à l'altérité en mobilisant la figure de l'étranger. L'entretien mené auprès d'Andrea Segre, réalisateur et scénariste italien de documentaires et de films internationalement reconnus et primés, met en lumière la capacité du cinéma à ouvrir des mondes possibles – et non seulement à refléter ceux existants –, des mondes où les différences sont moins un obstacle à la commune humanité qu'un de ses fondements.

"The Cinema Requires the Individuals, the Migrants Need the Cinema to Become Individuals" An Interview with Andrea Segre

For several decades, migratory issues have become an important subject for contemporary societies whose cinema has played a major role. As a source and research tool, the cinema helps us understand the history of migration and underlines the way in which society deals with alterity through the mobilisation of the foreigner. The interview with Andrea Segre, famous director and scriptwriter of internationally acclaimed documentaries and films, highlights the capacity of the cinema to open up news worlds – and not only to reflect existing ones. In these worlds, differences between people not so much an obstacle but the foundation of our common humanity.

«El cine necesita al individuo, los migrantes necesitan al cine para reconvertirse en individuos». Entrevista con Andrea Segre

Desde hace algunas décadas, las cuestiones migratorias se han convertido en un tema mayor de las sociedades contemporáneas de las que el cine se hace eco. Considerado como fuente y herramienta de análisis, el cine contribuye al conocimiento de la historia de las migraciones y remarca la manera en la que una sociedad construye su relación con la alteridad a través de la figura del extranjero. La entrevista con Andrea Segre, director y guionista italiano de documentales y películas reconocidos y premiados a nivel internacional, pone de relieve la capacidad del cine para abrir nuevos mundos posibles – y no solo para reflejar los ya existentes –, mundos donde las diferencias no son tanto un obstáculo para la humanidad común, sino uno de sus fundamentos.

«Il cinema ha bisogno dell'individuo, i migranti hanno bisogno del cinema per tornare a essere individui».

Intervista ad Andrea Segre

Da qualche decennio, le questioni migratorie hanno acquistato un ruolo sempre più importante nelle società contemporanee e il cinema si fa loro portavoce. Quest'ultimo, considerato come origine e strumento d'analisi, contribuisce alla conoscenza della storia delle migrazioni ed evidenzia il modo in cui una società costruisce la sua relazione con l'alterità dando spessore alla figura dello straniero. L'intervista condotta ad Andrea Segre, regista e sceneggiatore italiano di film documentari riconosciuti e premiati a livello internazionale, mette in luce la capacità del cinema di aprire mondi possibili, – e non soltanto di rispecchiare il mondo esistente – mondi in cui le differenze rappresentano non un ostacolo alla comune umanità bensì uno dei suoi fondamenti.