



Libertà  
gravure sur bois 20x15cm de Lucas Edouard Safa.

Cet article remonte la conclusion d'une thèse consacrée aux « Figures du peuple dans le cinéma contemporain », soutenue à Paris VIII le 15 novembre 2017 après avoir été dirigée par Christa Blümlinger. Il repose donc sur les acquis d'un travail qui ne peut figurer ici qu'en filigrane, et l'on s'excuse des obscurités incidentes. Quelques préalables épistémologiques méritent toutefois d'être indiqués : cette recherche a pour prémisses que le peuple n'est pas un donné tangible ou une substance immuable, mais une construction mobile ne se laissant percevoir qu'à travers des figures variées ; elle est partie de l'intuition que le prolétariat, longtemps hégémonique au sein de ces figures, s'était progressivement évanoui depuis la fin du communisme, et que la conversion néolibérale du monde avait donné naissance à un précaire redéfinissant l'appartenance au peuple. Si le premier se caractérisait par de nets contours de classe et une identité sociale fermement définie, son successeur procède d'une désintégration institutionnelle et figurative : sorties de l'orbe des corps constitués, privées de toute propriété, ces figures n'ont pas la consistance de leurs ancêtres, et leurs traits s'estompent quand ceux de l'ouvrier étaient des plus prononcés. Ce travail arpente la mutation à travers trois corpus : le cinéma de Jia Zhangke et ses voyous ou mingong abandonnés par la Chine postmaoïste ; quelques documentaires issus des révolutions arabes, du soulèvement de Maïdan ou du 15-M espagnol, ainsi que d'Occupy Wall Street ; quatre cinéastes français poursuivant l'entreprise réaliste d'un codage social du parler et d'une offrande de la chair populaire (de Marivaux et Courbet à Kechiche et Dumont).

Toutes ces figures marquent une coupure plus ou moins différée, que cette recherche a identifiée à un phénomène de désaffiliation. Elle a ensuite formé deux mots pour en éclairer les effets, la désappartenance et l'imprédication. Le premier

spécifie le rapport de ces figures à celles de la souveraineté, pour souligner que leur inclusion exclusive en fait des résidus orbitaux extérieurs aux institutions. Le second précise l'indéfinition de leur identité, qui les prive de tout prédicat et les voue à une possible extinction figurative. Le peuple contemporain apparaît alors anonyme et sans qualités, indéterminé. Son existence intermittente rompt avec la substantialité inhérente au peuple moderne, et que partagent ses deux versions jadis épinglées par Deleuze (le peuple classique phagocyté par le fascisme, le peuple qui manque et attend que l'art l'invoque) ; ainsi que l'ont montré Ernesto Laclau ou Jacques Rancière, son avatar actuel se conçoit comme une performance ou un assemblage symbolique, une construction événementielle ne persistant pas au-delà de sa mise en scène. Dans les films, cette insubstantialité se traduit par une précarisation figurative.

Les pages qui suivent récapitulent certains de ces aspects à travers la figure paradigmatique du migrant clandestin. Celui-ci exaspère la désappartenance du peuple contemporain, puisqu'il n'est plus citoyen de rien et circule dans des zones soustraites au droit. Revers miséreux d'autres flux transfrontaliers, il cristallise les paradoxes d'une souveraineté mise en crise par des logiques qui la transcendent, de même que son exode embûché résume l'errance statique des autres cas envisagés. Sa migration en surplace, son désœuvrement passif et l'extinction qui le guette radicalisent le mouvement immobile des nouveaux insurgés ou le nomadisme restreint des figures françaises. Enfin, il oppose aux portraits typés de l'ouvriérisme des silhouettes aux traits indécis, sinon effacés, dont l'évanouissement figuratif dessine le destin tendanciel du peuple contemporain. Quelques documentaires l'approchant vont autoriser une promenade synthétique.

Le migrant clandestin représente également le cas extrême d'un corps qui sort pour ne jamais rentrer, et qui erre en bordure des frontières sans pouvoir se fixer. Ses trajectoires mêlant les grillages aux sentiers ou le contrôle à la fuite agissent comme un révélateur de la territorialité clivée propre à notre âge, qui ne se mondialise qu'autant qu'elle se segmente. Il apparaît alors comme la clé mutilée d'un monde que, dans *Murs*, Wendy Brown a décrit comme « post-westphalien ». Elle y retrace le double mouvement ayant recomposé les partages nationaux depuis la chute du mur de Berlin, pour montrer qu'à l'intensification de flux débordant les frontières a répondu une dissémination de murailles tentant de simuler une démarcation. Celles-ci fonctionnent à la fois « comme des fortifications d'entités dont la globalisation efface les frontières réelles ou imaginaires » et comme des « dispositifs régulateurs *ad hoc* du néolibéralisme » filtrant les passages en fonction de ses besoins. Avec elles, les gouvernements spectacularisent une souveraineté sur laquelle empiète un capital annonçant « une souveraineté sans souverain », pour laquelle les appartenances relèvent d'une citoyenneté économique forcément sélective et stratifiante quand sa version politique était nationale, inclusive et égalitaire. Elle découpe un territoire en réseau par-delà les frontières et divise la population entre un pan intégré à ses structures et tous ceux qui en forment la portion surnuméraire ou subalterne, au premier rang desquels le migrant clandestin.

Celui-ci gravite hors du giron de l'appartenance citoyenne et de la protection de la loi, dans des espaces à la fois soustraits au reste du monde et soumis aux forces qui s'y déchaînent. Guillaume Le Blanc le décrit comme « un être de nulle part, un paria », un sujet jugé irrecevable et à la « vie *avariée* », niée dans sa valeur. Il représenterait une figure « dénationalisée », vouée au transit permanent, à l'emploi et au confinement dans « un non-lieu, une enclave juridique dans une nation<sup>2</sup> », parce que sa mobilité contradictoire lui fait traverser les frontières pour finir dans des cellules, quand elle ne le maintient pas dans des zones d'exception à la lisière des États. Cumulant les privations, de l'absence de biens propres au pur et simple déficit d'identité

(il est « sans-papiers », ou obligé de les cacher pour esquiver le contrôle), le migrant clandestin constitue, pour Sandro Mezzadra, « un sujet 'barré', qui vit un rapport complexe et contradictoire avec l'appartenance<sup>3</sup> ». Par-là, il exacerbe les traits répertoriés plus haut.

Sa figure n'est certes pas si radicalement neuve. Hannah Arendt remarquait déjà au sortir de la Seconde Guerre mondiale que « l'existence d'un peuple nouveau et de plus en plus nombreux, composé de personnes apatrides, aura été le groupe le plus symptomatique de toute la politique contemporaine<sup>4</sup> », et que le déclin programmé de l'État-nation devrait entraîner la prolifération de son envers, le camp d'internement. L'époque récente a toutefois été le théâtre d'un double phénomène, l'accroissement des migrations transcontinentales et l'intensification des dispositifs de contrôle. L'un des effets de cette escalade aura été de massifier l'exil et d'accuser la disproportion entre les vies mises en présence. La production cinématographique s'en est ressentie en hébergeant de plus en plus ces figures, et sous les formes les plus variées<sup>5</sup>. Les films retenus ici nous semblent répondre à l'inquiétude provoquée par ce voisinage sans partage, qui sollicite l'invention d'un rapport à l'autre qui ne soit pas de capture : l'altérité radicale des migrants clandestins barre toute possibilité d'identification, dans les deux sens du terme – affectif (leur écart empêche le transfert) et visuel (les films en font volontiers des figures fugitives, aux traits estompés) –, et pousse chaque cinéaste à aménager un dispositif hospitalier dans lequel cohabitent des éléments que tout écarte ; de même, nombreux sont ceux qui s'efforcent de trouver une visibilité adéquate à des figures que leur clandestinité force à l'évanescence – elle ont pour destins possibles le floutage ou le fichage, l'un par l'éloignement fugitif et l'autre par l'enfermement policier. Les films ont donc été répartis en trois groupes, suivant les problèmes qu'ils sillonnent : le contact à distance qu'engendrent ces situations migratoires ; les deux espaces complémentaires du camp et de la frontière ; la précarité figurative d'une vie appelée à disparaître.

1- BROWN Wendy, *Murs. Les murs de la séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Prairies ordinaires, 2009 (édition américaine 2009), respectivement p. 16, p. 57, p. 152 et p. 99.

2- LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Seuil, 2010, respectivement p. 16, p. 57 et p. 89.

3- MEZZADRA Sandro, « Capitalisme, migrations et luttes sociales. Notes préliminaires pour une théorie de l'autonomie des migrations », trad. François Matheron, *Multitudes*, n° 19, hiver 2005, p. 17-30, p. 24 pour la citation.

4- Hannah Arendt, *L'Impérialisme*, in *Les origines du totalitarisme*, trad. Martine Leiris, Paris, Gallimard (Quarto), 2002 (édition originale 1951), p. 573.

5- Pour la fiction, voir MANDELBAUM Jacques et SOTINEL Thomas, « La figure de l'immigrant clandestin au cinéma », *Le Monde*, [http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/03/28/la-figure-de-l-immigrant-clandestin-au-cinema\\_1173722\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/03/28/la-figure-de-l-immigrant-clandestin-au-cinema_1173722_3232.html) (publié le 28/03/2009, consulté le 04/02/2017). Pour le documentaire, voir NIEUWJAER Raphaël, « Le cinéma, terre d'accueil », *Études*, n° 4234, janvier 2017, p. 111-112.

## LE CONTACT À DISTANCE

Deux documentaires ont fait du contact à distance leur thème principal, *Jaurès* de Vincent Dieutre (2013) et *Fuocoammare, par-delà Lampedusa* de Gianfranco Rosi (2016). Le premier le traite à la manière d'un problème éthique, et met en scène les médiations séparant le cinéaste de ceux qu'il filme depuis la fenêtre d'un appartement. Moins en abyme, le second interroge les apories de l'accueil européen à travers le cas de la fameuse île italienne, où les migrants sont pris en charge sans être pour autant regardés. Les deux ont pour drame une diplomatie de l'incommensurable.

*Jaurès* articule trois espaces : le camp de fortune des migrants sur le bord du canal Saint-Martin, la demeure d'un amant depuis laquelle filme le cinéaste et la salle de montage où il commente ses rushes en compagnie d'Eva Truffaut. Ensemble, ils échelonnent des niveaux d'abstraction : l'abri *a minima* renvoie à une expérience brute échappant au langage ; la chambre permet la distance et la réflexion entretenant le désir de voir ; les locaux techniques sont le lieu d'un discours théorisant l'impossible accès à l'autre. *Jaurès* est écartelé entre le mutisme des uns, vus mais jamais entendus, et la loquacité de l'autre, pour lequel il n'y a de savoir que de sa propre ignorance. À défaut de pouvoir échanger avec ces « étrangers », Dieutre invente un dispositif basé sur le recul respectueux, pour lequel le meilleur moyen d'approcher l'autre est de s'en éloigner en lui laissant le champ libre. Dans le film, le signe de ce tact est la vitre que filme inlassablement le cinéaste, qu'il refuse d'ouvrir et dont il aime à rappeler la fonction d'interface, séparant de ce à quoi elle relie. Grâce à cette médiation, l'étranger est accueilli sans être intégré. Il conserve donc intacte sa puissance de trouble, qui introduit une discordance dans les manières d'expérimenter le monde. Le cinéaste matérialise cette déréalisation vers la fin du film, en incrustant à l'image des fragments d'animation graphique (les arbres ou les bancs deviennent par endroits des dessins). Le geste, là encore, vaut avec un écart : la cartoonisation de l'image signale qu'un regard comme celui de Dieutre, habitué au confort, demeure incapable de concevoir la rudesse des conditions d'existence des migrants. « Car, dit Guillaume Le Blanc, toutes les vies n'habitent pas le même monde<sup>6</sup>. »

L'« irrelation » que documente *Fuocoammare, par-delà Lampedusa* touche moins au rapport filmeur/filmé qu'à l'asymétrie de l'accueil. Son décor est cette île au large de la Sicile devenue la porte de l'Europe pour les migrations venues de Lybie ou de Tunisie, et qui de ce fait abrite deux modes d'existence ne se rencontrant jamais. Celui des autochtones est appréhendé par l'entremise d'un enfant malvoyant dont

la principale occupation consiste à s'exercer au lance-pierres sur des ennemis imaginaires. Son jeune âge connote le regard innocent, mais aussi une ignorance aveuglante et, par moments, une agressivité latente à l'égard du monde extérieur (une des dernières séquences le montre simulant des tirs de fusil sur des cibles invisibles en provenance de la mer) ; quant à son problème de vue, qui l'oblige à porter un cache sur son œil gauche, il métaphorise la perception lacunaire dont fait preuve l'Europe à l'égard des corps toquant à sa porte. Le style visuel adopté pour ces passages aux côtés des résidents relève du plus terne des prosaïsmes, volontairement sans effets. Il change du tout au tout lorsque le cinéaste approche des migrants, parce que leur distance insurmontable dérègle la vision. Rosi penche alors soit vers le conte, soit vers la clinique. Une scène de nuit dans un centre d'accueil montre un migrant en transe qui, baigné dans une lumière magique, psalmodie l'épopée collective en la transformant en légende du peuple de l'exil. L'autre forme d'irréalité, plus morbide, intervient lors des scènes de sauvetage en mer, quand les corps chancelants des rescapés entrent en contact avec ceux des patrouilleurs en combinaisons médicales. Le rapport hygiénique qui s'initie contamine alors la mise en scène et aseptise le regard, dans une sorte d'esthétique de la prophylaxie empêchant toute communication. L'absence de champ/contrechamp autre que celui impliqué par le fichage photographique, qui fait l'objet d'une courte scène, signale donc le fiasco du face-à-face.

*Fuocoammare, par-delà Lampedusa* a pour structure un parallélisme tragique<sup>7</sup>. Il ne juxtapose les deux mondes que pour mieux différencier ce qui a perdu toute commune mesure. Rosi n'en part pas moins à la recherche de jonctions symboliques dont il pointe lui-même les limites. La première est un médecin local servant de trait d'union entre les peuples et de greffier des souffrances migratoires (une longue scène le montre étalant un album funéraire devant la caméra du cinéaste). Malgré son impuissance déclarée, il introduit un lien affectif fragile entre les deux mondes. L'autre pont est l'étendue maritime, qui noie les uns et nourrit les autres mais définit tout de même un espace commun. Le titre du film vient d'une chanson sur les périls qu'affrontent les pêcheurs lors des jours de tempête, et une longue scène montre un ami du jeune héros venant à sa rescousse après qu'il a perdu le contrôle de sa barque : Rosi appuie l'analogie des situations en mer, à défaut de pouvoir proclamer l'égalité des destins terrestres. Dieutre et lui ont en définitive le même problème, même si l'un le résout par l'inflation de discours et l'autre par une forme d'étanchéité

6- LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors*, op. cit., p. 13.

7- Voir PAPILLON Ariane, « Deux droites parallèles... », *Débordements*, <http://www.debordements.fr/Fuocoammare-par-dela-Lampedusa-Gianfranco-Rosi>, publié le 09/10/2016, consulté le 09/10/2016.

esthétique entre les scènes : comment traduire la déréalisation consécutive au choc de l'altérité, ou comment manifester le fait que les frontières sont avant tout perceptives et mentales, et donc d'autant plus difficilement franchissables. Dans cette perspective, les films ne peuvent suivre en guise d'option politique qu'une diplomatie figurative, qui négocie une mince zone de contact entre le peuple de la nation et celui sorti du giron de la citoyenneté.

Face à ce vis-à-vis faussé, certains peuvent cultiver le désir de voir avec les yeux de l'autre. C'est pour y répondre que Moritz Siebert et Estephan Wagner ont confié une caméra à Abou Bakar Sidibé, avec qui ils co-signent *Les Sauteurs* (2016). À l'exception de quelques images de surveillance venues de la police frontalière de Melilla, enclave espagnole au Maroc, le film est fait des rushes tournés par le Malien dans le campement où se réfugient les candidats à l'escalade des murs. Elles n'ont à vrai dire rien de sensationnel – la précarité s'y accompagne de l'attente et de l'ennui – mais comblent ce besoin d'inverser la perspective, de percevoir les horizons que l'autre embrasse. La démarche permet d'échapper au pathos de la différence et de

restaurer une quotidienneté au sein du désastre, tout en laissant au migrant la relative maîtrise de son image. Mais elle implique aussi le risque d'une exploitation, puisque les deux Occidentaux tirent profit des matériaux que leur offre un partenaire avec lequel la relation ne peut être que dissymétrique. C'est dire que, quel que soit le dispositif qu'il adopte, un documentaire hébergeant des figures migratoires ne peut que buter sur la question de l'échange inégal entre elles et le cinéaste, sans pouvoir complètement y remédier. L'inadéquation des vies brouille les circuits de la valeur, et le contrat documentaire (le don, de part et d'autre) est faussé par la plus-value que l'un est soupçonné de prélever sur l'image de l'autre. Les cinéastes en viennent donc à multiplier les médiations symboliques, pour garder leurs films de toute accusation de cannibalisme et insister sur la dimension éthique de leur démarche. Dieutre accumule les commentaires, Rosi écarte les perceptions, Siebert et Wagner se dessaisissent de la caméra. Dans tous les cas, la désappartenance du peuple migrant se manifeste par l'incommensurabilité des mondes sensibles.

## LE CAMP, LA FRONTIÈRE : LES INTERSTICES DE LA SOUVERAINETÉ

Cet écart, le binôme de la frontière et du camp le matérialise de façon plus tangible. La première partage les deux peuples, le second parque le refoulé ; ensemble, ils définissent un espace à la souveraineté hybride ou suspendue<sup>8</sup>. Leurs réalités sont variables. Les frontières englobent toutes les lignes quadrillant un territoire, des barrières inamovibles aux formes de contrôle plus souples et disséminées. Le label de camp inclut des installations durables (externalisées hors de l'Europe), d'autres plus informelles (Calais) ou des bivouacs éphémères (Jaurès), et voisine des dispositifs institutionnels comme les *hotspots*, les centres d'hébergement provisoires ou les zones de détention.

Un cas paroxystique serait celui filmé au Sud de la Tunisie par Ala Eddine Slim, Youssef Chebbi et Ismaël, qui ont fait de leur *Babylon* (2012) un essai de cosmopolitisme inversé. Érigé au milieu du désert à la suite de la guerre en Lybie, alors que les migrants retenus par le régime de Kadhafi arrivaient en nombre, ce camp réservé aux hommes a accueilli des représentants de plus d'une vingtaine de nationalités. Les trois cinéastes suivent sa construction, son quotidien puis son arasement, et terminent leur film par l'image d'un désert rendu à lui-même après les dernières évacuations. L'ensemble n'est architecturé autour d'aucune trame précise et aligne différentes scènes de l'ordinaire

de la précarité. La singularité du geste cinématographique réside toutefois moins dans cette chronique des jours sans lendemains que dans le refus de sous-titrer le film : tant de langues s'y mélangent, et sans toujours s'entendre, que les traduire en une *lingua franca* aurait fait perdre la sensation d'égarement que génère cette polyglossie. Écarter le sous-titrage revient à contester l'hégémonie d'une langue sur les autres, pour à la place célébrer l'égalité des idiomes de damnés. La communauté hétéroclite de *Babylon* dessine l'envers des élites cosmopolites. Celles-ci ont l'anglais pour langue véhiculaire et les espaces mondialisés pour territoire ; elles étalent l'homogène quand le camp, loupe du global, agglomère le disparate. L'interstice de la souveraineté représente donc aussi la réserve du capitalisme, le lieu où il cantonne une population dans l'attente d'un profit à en tirer ; Isabelle Saint-Saëns propose ainsi d'y voir « des tentatives spatialisées de canaliser et de gérer les déplacements, et rendre la mobilité productive<sup>9</sup> ». Que le film s'intitule *Babylon* quand son dispositif aurait plutôt appelé une référence à Babel vient peut-être d'un désir de souligner ce lien entre division linguistique et capture marchande, pour rappeler que les migrants forment la traînée de flux financiers eux-mêmes internationaux.

8- Et où, en même temps, les vies migrantes sont la proie de pouvoirs exerçant souverainement une force sans loi. Voir sur ce point les fameuses vues de Giorgio Agamben sur le camp comme « paradigme biopolitique du moderne », in *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, op. cit., p. 129-203. Que l'exemple adopté par le philosophe soit celui des camps d'extermination invite à la prudence dans la reprise de ses thèses pour analyser les camps actuels.

9- SAINT-SAËNS Isabelle, « Des camps en Europe aux camps de l'Europe », *Multitudes*, n° 19, hiver 2005, p. 61-72, p. 66 pour la citation.





Saint-Saëns précise que ces interstices sont toujours soumis à « un système de droit hors du droit<sup>10</sup> », qui dépouille de leur existence légale les êtres y habitant. Logé dans les limbes de la souveraineté, le peuple migrant est « spectralisé ». C'est ce qu'annonce en toutes lettres le titre du film de Maria Kourkouta et Niki Giannari, *Des spectres hantent l'Europe*, tourné à Idomeni lors de la fermeture de ladite « route des Balkans » en février 2016. La décision européenne ayant été quelque peu subite, une foule immense s'est trouvée contingentée à la frontière gréco-macédonienne, dans un camp mis sur pieds si précipitamment qu'il ressemble surtout, à voir le film, à un laci désordonné de files d'attente pour des rations de survie. Les cinéastes ont cherché à restituer cette expérience de l'ennui et du piétinement par un dispositif ascétique, aussi peu mobile que ces gens forcés au surplace : de très longs plans fixes sur des queues interminables, le plus souvent frontaux et larges, parfois obliques, très rarement rapprochés et dessinant toujours de nets motifs géométriques. Un tel minimalisme permet de dégager quelque chose comme les coordonnées transcendantales de l'expérience migratoire : une durée distendue, remplie par le rien ou angoissée par l'attente, et une mobilité oscillant entre la fuite et l'enfermement. Le temps et l'espace s'en trouvent vidés, tandis que le peuple qui s'y meut n'a pour occupation qu'un désœuvrement continu.

La deuxième partie du film compense la passivité torpide de la première par le récit d'une action collective, qui amène les migrants à bloquer les voies ferrées pour obtenir de passer les frontières. La scénographie ne perd rien de son impassibilité (les plans restent frontaux et les corps figés), mais s'agrément de longs débats entre partisans du rapport de force et défenseurs d'une patience plus docile. L'issue du conflit – le démantèlement du camp – finira par donner raison à ceux qui doutaient de la possibilité d'une amitié entre les deux peuples, le national et le spectral. Un troisième temps clôt ensuite le film en déversant le pathos qu'endiguait jusque-là son dispositif : tourné en pellicule, à l'épaule et en noir et blanc, il montre une flopée d'enfants jouant au milieu de la débâcle tandis qu'une voix-off pleure mélodiquement sur le sort des exilés. La sévérité formelle du film est comme consolée par cette dernière embardée lyrique. Mais s'il finit par inverser ses procédés, *Des spectres*

*hantent l'Europe* omet par contre de montrer le contrechamp des figures qu'il déploie, les membres de l'Union européenne. En empêchant toute scène commune, leur absence prive les migrants de la possibilité d'une reconnaissance et les cantonne au statut de fantômes. Allusion transparente à l'ouverture du *Manifeste du Parti communiste*, le titre du film leur promet qu'en retour ils tourmenteront le sommeil des nations comme jadis le communisme angoissait les trônes impériaux. Mais des prédictions de Marx au constat des cinéastes, les spectres ont changé de nature. Ils sont bien plus nombreux et, semble-t-il, plus démunis, sans programme ni atout. Produits désaffiliés de la mondialisation, ces apatrides ont troqué l'internationalisme des prolétaires d'antan contre un « exter-nationalisme » qui les assigne aux interstices.

La marche opiniâtre fait alors figure d'ultime résistance. *Des spectres hantent l'Europe* s'ouvre sur un très long plan filmé à hauteur du sol dans un champ boueux, au bord d'un chemin que les autorités grecques avaient d'abord oublié de fermer ; en quelques minutes, des dizaines de personnes traversent le cadre en saluant au passage les cinéastes, dans ce qui devient vite la démonstration qu'aucun obstacle ne peut durablement entraver ces avancées. Dans cette affirmation vectorielle se reloge une politique ayant déserté ses anciens cadres : si les migrants exacerbent l'impouvoir du peuple, ils manifestent en retour ce qui tient ferme envers et contre tout – l'endurance d'une volonté, l'effraction d'un corps. Les films tendent ainsi à héroïser l'acharnement au sein du désastre, et à figurer les migrants en braves davantage qu'en victimes. Ce faisant, ils restaurent une dignité contestée par les pouvoirs et réclament un droit à l'apparaître, c'est-à-dire, en fin de compte, un droit de passage. Sandro Mezzadra l'appelle aussi « droit de fuite ». Bien avant d'écrire avec Brett Neilson une somme sur les mutations conjointes des frontières et du travail, *Border as Method*, l'auteur italien en avait publié les prolégomènes sous le titre *Diritto di fuga*, consacrés à la défense d'un droit inaliénable au départ<sup>11</sup>. Il y montrait qu'à défaut de pouvoir transformer le monde, le peuple « incitoyen » peut revendiquer de le traverser. Cela, certains films le figurent par une esthétique de la ligne de fuite ou de la disparition.

## ÉVANOUIR LA FIGURE

C'est vers cette évanescence que tendent les fictions algériennes de Tariq Tegua et les documentaires calaisiens de Sylvain George. Eux aussi constatent que la question migratoire se concentre dans une dramaturgie du mouvement contrarié ;

ils ont donc défini des dialectiques figuratives opposant, pour l'un, le cadastre et les voies obliques, pour l'autre la lumière néfaste et l'ombre protectrice. Le cinéma ambulatoire de Tegua se présente comme une critique de la raison cartographique,

10- *Ibid.*, p. 63.

11- MEZZADRA Sandro, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Verone, Ombre Corte, 2006. MEZZADRA Sandro, NELSON Brett, *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham, Duke University Press, 2013.

qui perce les frontières et prône les échappées folles. Celui de George magnifie les corps infâmes tout en les éclipsant, pour aménager au sein de leur espace d'apparition la possibilité d'un devenir-fugitif. Ensemble, à la croisée des frontières du visible, ils résument l'évanouissement figuratif en quoi consiste le destin du précaire.

Les trois longs-métrages de Tegua ont suivi la courbe d'un élargissement territorial, de l'enclave urbaine (*Rome plutôt que vous*, 2006) à la région (*Inland*, 2008) jusqu'à l'aire méditerranéenne (*Révolution Zendj*, 2013). Tous se présentent comme des manuels d'escapade pour un Monopoly mondialisé, où les héros dédoublent l'espace entre les lignes brisées qu'ils empruntent et les voies romaines acheminant les capitaux. Leurs régimes d'images articulent alors l'inscription du pouvoir – les balises, grillages et tracés – et l'effacement de la fuite<sup>12</sup>. Dans *Rome plutôt que vous*, la bifurcation prend la forme des rondes déçues d'un jeune couple désireux de quitter un périmètre dans lequel il tourne en boucle ; face aux issues bouchées, il se livre à un exercice de dérive automobile déjouant les trajets attendus pour inventer un surplace escapistes. Une partie conséquente du film est faite de très longs plans filmés depuis la voiture des héros, qui zigzaguent tant et si bien dans leur quartier qu'ils en brouillent les repères et en émancipent l'espace. *Rome plutôt que vous* invente une fugue immobile. *Inland*, film-désert, confond la fuite avec la volatilisation des mirages dans le sable – sa fin, tournée en vidéo, dissipe littéralement les lignes visuelles pour progressivement virer au blanc. Le récit est celui d'un géomètre envoyé dans l'arrière-pays effectuer un relevé du cadastre, en vue d'une domestication du désert par des réseaux électriques ; il finira par abandonner ses instruments et lisser l'espace qu'il a d'abord strié, pour partir dissoudre son identité dans le nulle part – la seconde partie du film le suit dans une longue ligne de fuite tracée en compagnie d'une migrante africaine. L'éthique migratoire de Tegua tient en quelques préceptes : prendre la tangente, savoir se perdre, battre la carte. Ses fictions se pensent comme atlas des devenirs contrant les géographies carcérales.

La diaspora passe alors pour la matrice de ce cinéma. Elle vectorise les destins, disjoncte les flux marchands, courbe les lignes d'erre et éparpille la narration. De telles fables de la fuite impliquent un récit rhapsodique, fait de raccords flottants et de circuits aléatoires. *Révolution Zendj* systématise ce principe en prenant pour trame une quête ignorante de son propre objet. Son héros, nommé Ibn Battûta en référence à un célèbre explorateur du XIV<sup>e</sup> siècle, entend un jour dans la bouche d'un émeutier algérien un nom énigmatique, « Zendj » ; obsédé par sa résonance ancestrale, il traversera les contrées à la recherche d'un signe enfoui, allant de Beyrouth à Thessalonique pour

finir dans un marécage irakien. C'est dans cet éternel limon qu'il trouvera une pièce battue par ces esclaves noirs qui se révoltèrent contre les Abbassides au IX<sup>e</sup> siècle. *Révolution Zendj* a tout de la rêverie ulysséenne (méditerranéenne et nostalgique) sur la coalescence des luttes et l'actualité de l'archaïque. Pourvu d'une épaisseur historique absente des films antérieurs, qui cherchaient à effacer les traces quand il s'agit ici de les faire affleurer, il opère par décrochages successifs, puisque le voyage dans le temps entraîne une dérive dans l'espace. En cela, le film constitue aussi un traité de la déambulation. Deux segments narratifs mineurs en explicitent les axes. Le premier montre une bande d'Américains rapaces jouant en Orient le scénario de la Conquête (ils discutent *pipelines* et aéroports). Le second est porté par une troupe de théâtre grecque lisant des extraits de *Mobile* de Michel Butor (1962), célébration d'un mouvement détraqué soustrait aux topographies impériales. Les capitalistes calculent le monde, les migrants le déboussolent. Un cinéma se rangeant aux côtés de ces derniers passe donc pour erratique et dispersif, reproduisant dans sa forme la dissociation et l'évanouissement qu'ils subissent.

Sylvain George rend aussi son régime d'image adéquat aux expériences qu'il enregistre, mais donne à la fugue une forme moins spatiale que lumineuse. Tout son travail calaisien a consisté à trouver la lueur convenant à ces vies vécues dans l'ombre. Trop les éclairer reviendrait à en faire la proie de regards policiers, mais les voiler de noir les exposerait à l'anéantissement figuratif ; le cinéaste soucieux d'un apparaître résistant au traçage maintient alors un clignotement dialectisant le visible. Ses films calaisiens – *L'Impossible, pages arrachées* (2009), *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre I)* (2010) et *Les Éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)* (2011), auxquels s'ajoutent de nombreux courts-métrages – réfugient les migrants dans une pénombre où n'étincellent que des brasiers. La bonne lumière vacille, parce qu'elle a la fragilité des vies précaires. La chorégraphie visuelle de ces films est donc double. Elle comprend d'une part un plaidoyer pour la disparition (les corps ne cessent de s'engouffrer dans le noir), de l'autre un forçage du visible y épanouissant l'image des réprouvés. Il faudrait parler à ce propos d'esthétique asilaire, autant parce que les films se conçoivent comme abris figuratifs qu'en raison de leur radioscopie du contrôle des frontières. Cela explique que leur centre virtuel soit un plan récurrent dans chacun d'eux, qui montre les mains des migrants après qu'ils ont brûlé leurs empreintes digitales à l'aide de clous incandescents. Puisque, dans la situation policière qu'il affronte, être reconnu c'est être enfermé, ce peuple n'a pour échappatoire qu'une dé-figuration.

12- Ce passage reprend en partie des intuitions de Cyril Neyrat dans « La terre tremble », *Cahiers du cinéma*, n° 644, avril 2009, p. 10-11, et de Jacques Rancière dans « *Inland* de Tariq Tegua », *Trafic* n° 80, hiver 2011, p. 73-78, ainsi que des éléments de l'entretien du cinéaste avec Catherine Ermakoff, « Ne comptez pas sur nous pour ne plus être là », *Vertigo*, n° 47, automne 2014, p. 68-83.

Tous ces films déploient des motifs et des allégories qu'ils modulent selon un canevas *jazzy*, alternant les moments de repos et les course-poursuites, les stases sur une nature vide de l'homme et la contemplation des ruines industrielles. Le court-métrage que le cinéaste a offert à la revue *Débordements* pour ses cinq ans, *Youssef, le vent, la rage, avant l'existence* (2017)<sup>13</sup>, donne un bon aperçu de ces procédés. Son drame consiste en un dépli des figures du franchissement, métaphorisées par le spectacle de la nature ou par un corps traversant des frontières symboliques. Le début montre le vent plier des herbes sauvages et drainer le sable à la surface de la grève. Plusieurs plans suivent une traînée partie des dunes pour aller jusqu'au rivage, en passant à travers des grilles dont elle ridiculise la fonction. La suite met en scène Youssef, qui saute à son tour par-dessus les barrières et va à la rencontre des vagues pour, les pieds dans l'eau, crier à la mer son amour du large. Deux plans consécutifs répètent alors le même mouvement : amorcés sur la silhouette du migrant, ils panotent pour suivre un vol d'oiseaux traversant les airs au mépris des frontières. La fin du film montre Youssef rentrant chez lui en coupant les routes et en longeant une voie ferrée désaffectée, jusqu'à ce qu'il retrouve son matelas abîmé au milieu d'un terrain vague. La topographie de Sylvain George tient dans cette triangulation du grillage, de la lande et du rivage. L'essentiel de son programme politique est quant à lui résumé par cette alliance des éléments, du vent qui ici emporte le sable et du feu circulant dans les autres films. Comme tout signe pris dans cette esthétique d'obédience benjaminienne, leur sens se dialectise : à la fois indomptables et évanescents, ils renvoient d'un côté au tumulte et à la révolte, aux colères inextinguibles, de l'autre à l'impermanence et à l'informe, à ce qui ne peut que se dissiper. Par ce dernier aspect, ils allégorisent ces destins calcinés dont le plus vif éclat précède l'extinction.

Les productions autour des migrants clandestins signalent donc ce qui lie l'expérience de la précarité à ce qu'il faudrait appeler une imprédication figurative, soit l'évanouissement de toute caractéristique définitoire faisant suite à un défaut d'identité sociale. Mais elles montrent également que le sujet politique *princeps* de notre époque – celui qui est donc en droit

de prendre le titre de peuple – s'apparente de plus en plus à l'antithèse de la nation, alors même que son mouvement immobile ou ses pérégrinations désorientées manifestent sa difficulté contemporaine à se transformer en force historique ; c'est là une rupture de taille par rapport à une modernité politique s'étant édifiée sur la triangulation entre peuple, nation et progrès. Les conditions historiques ont si bien muté que l'appel des prolétaires de jadis à transcender les frontières a été suivi et revu à la baisse par ceux qui aujourd'hui les traversent au risque d'en mourir. L'internationalisme des premiers se déduisait de la nature transfrontalière des rapports de production. L'exter-nationalisme du peuple contemporain procède de la subsumption de l'appareil industriel par le capitalisme financier. Celui-ci implique tant la volatilisation de la valeur que la liquéfaction des rapports sociaux ; il accompagne donc l'émergence de figures désencadrées, soumises à de telles fluctuations qu'elles en perdent toute propriété stable. Cela explique le fantomatisme du peuple qui s'y débat, et qui n'apparaît plus désormais que par intermittence.

Cette spectralité d'un type spécifique manifeste une refonte des cadres ontologiques dans lesquels ce peuple est conçu et figuré. Elle rompt par là avec la catégorie qui, derrière leur apparente antithèse, nouait ensemble les deux peuples identifiés par Deleuze dans un passage célèbre de *L'image-temps*, celui qui est toujours déjà là et celui qui n'en finit pas de manquer<sup>14</sup> : tout opposées qu'elles sont, leurs modalités présupposent une même substantialité du sujet en question, fût-elle négative (le peuple ne peut être déclaré manquant qu'à condition d'en rapporter l'absence à une présence sans reste). L'âge contemporain sort de ce paradigme de la substance pour adopter de préférence un modèle performatif, suivant lequel le peuple clignote au lieu de manquer – son existence se conçoit en termes d'apparition/disparition davantage que de présence/absence, et passe pour épisodique et discontinue, clignotante. Si l'on veut compléter le roman deleuzien du peuple cinématographique, on dira donc que sa version contemporaine se caractérise par son insubstantialisation.

13-. Film mis en ligne le 07/02/2017 : <http://www.debordements.fr/Debordements-3>.

14-. « Dans le cinéma américain, dans le cinéma soviétique, le peuple est déjà là, réel avant d'être actuel, idéal sans être abstrait. D'où l'idée que le cinéma comme art des masses peut être par excellence l'art révolutionnaire, ou démocratique, qui fait des masses un véritable sujet. Mais bien des facteurs allaient compromettre cette croyance (...). Bref, s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore... *le peuple manque*. », DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 282.