ÉCOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES

École doctorale de l'EHESS

IMAF

Art et langage

Discipline : Art et Langage

KIM YANG HEE (LYANG)

HABITER À LA FRONTIÈRE: UNE QUESTION GÉOPOLITIQUE VUE PAR LE CINÉMA

Thèse dirigée par M. Jean-Paul Colleyn

Date de soutenance : 10 Décembre 2019

Rapporteurs : 1. Mme Giusy Pisano, Professeure, École Nationale Supérieure Louis-Lumière

2. M. José Moure, Professeur, Université Paris-1

Jury : 1. M. Jean-Michel Frodon, Professeur associé, I.E.P. de Paris

2. Mme Valérie Gélézeau, Directrice d'études, E.H.E.S.S.

3. M. Eric Michaud, Directeur d'études, E.H.E.S.S.

4. M. José Moure, Professeur, Université Paris-1

5. Mme Giusy Pisano, Professeure, École Louis-Lumière

6. M. Guillaume Soulez, Professeur, Université Paris-3

REMERCIEMENTS

Mes remerciements chaleureux vont à tous ceux qui m'ont aidée à commencer et à achever cette thèse :

À ma chère famille, à mon mari Jacques Aumont, et à mon fils Yves Aumont, qui accompagnent avec amour et patience mon travail de cinéaste et de chercheuse sur cette question de l'habiter à la frontière.

Aux habitants des frontières que j'ai rencontrés, qui ont bien voulu figurer dans mes films, et m'ont finalement inspiré mes réalisations et cette thèse.

À mon directeur de recherche, Jean-Paul Colleyn, qui a soutenu dès le début mon projet, et grâce à qui j'ai pu travailler avec le soutien bienvenu de deux bourses, sur deux terrains.

À Emmanuelle André, qui m'a écoutée et m'a donné des conseils très précieux en vue de ma rédaction.

Aux nombreux amis et amies qui m'ont encouragée, dont je ne peux citer tous les noms.

Aux membres de mon jury, qui ont bien voulu accepter de me faire bénéficier de leur lecture et de leurs commentaires.

Et finalement, à ma maison en Bourgogne, dans un village nommé Villargoix. Sans elle, je n'aurais pu terminer ce mémoire.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

J'ai commencé mon projet en questionnant l'habiter par des voies artistiques et cinématographiques ; il se poursuit sous forme d'un mémoire de thèse, en se confrontant à des textes philosophiques et théoriques. La présente thèse est issue très directement de mes expériences effectives sur le terrain et de mes travaux visuels (cinéma, photographie, installations). Néanmoins elle ne traite pas non plus directement, ni de mes expériences, ni de mes travaux visuels : ils en sont le fondement empirique, les fondations concrètes, et les idées que je peux émettre ici sont toujours fondées sur l'analyse du lien entre le cinéma et ces zones si particulières, les frontières, telle que me l'a inspirée une perception sensible exercée sur plus de quatre années. J'ai voulu ici engager une réflexion aussi analytique et aussi conceptuelle que possible, mais sans jamais quitter mon point de vue premier, celui d'une cinéaste pour qui son sujet a d'abord été incarné dans une poétique (et dans une phénoménologie) : c'est par cette quête du lien identitaire attaché à un lieu (de naissance, d'habitation stable), tel celui de protagonistes ou d'auteurs vivant dans un état « déterritorialisé », que j'ai décidé de construire ma thèse, à travers l'analyse des films, de fiction ou documentaires.

Mots clés

Frontière, Films sur la frontière, Traitement du réel au cinéma, Film de fiction, Film documentaire, Cinéastes déterritorialisés, Cinéastes transfrontaliers, Déterritorialisation, Géopoétique, Phénoménologie, Géophénoménologie.

PRÉSENTATION

Je me permets d'abord de présenter mon parcours, car la motivation de ma thèse repose sur une raison personnelle. J'ai décidé de travailler sur la question de la frontière, en grande partie, en conséquence de mon histoire familiale. Mon père est originaire de Corée du Nord ; du fait qu'il n'a pas été communiste, il a participé à la guerre (1950-1953) en tant que soldat sud-coréen. Après l'armistice, il se trouvait seul au Sud, au moment même où le pays s'est vu soudain divisé ; il n'a plus jamais eu aucun contact avec sa famille, qui était restée au Nord. Cette séparation forcée a profondément marqué mon père, et elle m'a aussi influencée, comme si une part de mon identité généalogique, s'arrêtait à la frontière entre les deux Corées. De plus, je ne vis ni au sud, ni au nord de la Corée. Je vis en France. Mon travail, qui demeure à la frontière de deux cultures hétérogènes, se construit entre deux langues : je fais mentalement, et souvent physiquement, le voyage aller et retour entre ces deux pôles.

En Corée, j'ai obtenu un diplôme d'une École des Beaux-Arts en 1995 ; puis je suis venue en France. Après avoir obtenu un Master[1] en Art & Langage à l'EHESS, en 2001, j'ai travaillé en tant que plasticienne, effectué plusieurs expositions et publié deux livres. Depuis 2010, j'ai créé un projet artistique et cinématographique s'attachant à la frontière, plus exactement aux habitants de frontières conflictuelles et sensibles. Ce projet se focalise sur le lieu et l'homme, plus précisément, sur la relation entre habitations et habitants[2] : je suis en quête de l'identité liée au lieu, et m'attache à traduire le souci permanent d'un investissement juste, plein et rassurant de l'espace, pour qu'il puisse devenir lieu de vie dans une zone donnée. Ainsi, mon travail de cinéaste et de chercheuse, inséparablement, consiste à mener ce genre d'enquête identitaire dans ces zones exceptionnelles. La création d'une relation au lieu de vie et d'habitation se fait ainsi en lien avec mon identité ethnique et

[1] Très précisément, un DEA, avec un mémoire intitulé *Réflexions sur la variation figurative*.

[2] Dans « Bâtir Habiter Penser » (conférence de 1951, à un colloque sur *L'homme et l'espace*), Essais et Conférence, Gallimard, coll. 'Tel', n°52, 1954, Paris : Martin Heidegger regrette que l'« *on n'appréhende plus l'habitation comme étant l'être de l'homme ; encore moins l'habitation est-elle pensée comme le trait fondamental de la condition humaine* ». p.226

géopolitique.

En 2012, j'ai séjourné pendant trois mois à la frontière de mon pays natal, grâce au soutien d'une région frontalière (Cheor-won) et de l'Institut Français. J'ai réalisé une installation *in situ* (Fig 1 : *My Saintly Shelter - Mon Saint Lieu*)[3] et un film documentaire (*Dream House by the Border*, HD, 77 min, 2013), sur les habitants de terres reprises aux champs de mines et redevenues champs de riz : j'ai découvert dans ces sites frontaliers, toujours menacés, des lieux d'une vie intense. Pourquoi vit-on à la frontière ? L'habitation à la frontière est plus ou moins fragile, pourtant les gens y demeurent depuis longtemps : la condition spécifique d'un tel territoire ne décourage pas d'y vivre. Après cette expérience sur le terrain, j'ai perçu ce paradoxe, et c'est ce qui m'a poussée à faire une thèse, pour accentuer le moment réflexif de ma recherche, déjà en cours par les voies du cinéma.

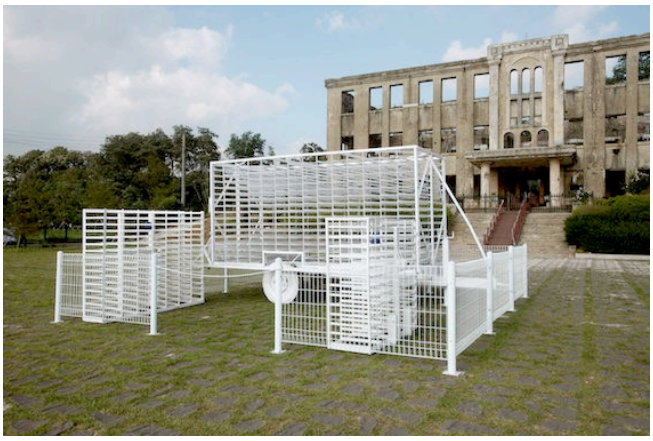


Fig.1

Mon installation *Mon Saint Lieu*, devant les ruines du siège du Parti des travailleurs, construit par le régime communiste de Corée du Nord avant la guerre de 1950.

[3] Appartenant au Nord, la région frontalière de Cheor-won a été rendue à la Corée du Sud après la guerre, et les villages ont été réinvestis par le gouvernement dictatorial Park dans les années 60, suivant le modèle des *kibboutzim* israéliens. M'étant inspirée de cette histoire inattendue sur place, j'ai adopté, pour réaliser mon installation, une référence à la *Soukkah*, cette fête juive pour laquelle on construit une cabane devant la maison pour commémorer la traversée du désert : les *soukkoth* symbolisent le nomadisme et l'espoir de sédentarisation. Depuis toujours, je m'intéresse au mélange de cultures, j'ai repris cette idée pour représenter mon identité créatrice, fondée sur le nomadisme mais à la recherche d'un refuge mental. Les matériaux pour cette installation venaient d'outils d'agriculture courants à cet endroit : des cages métalliques destinées à ranger les plateaux recouverts de plants de riz, et qu'on transporte pour semer ces plants dans les champs. Par là, l'ensemble de mon travail sur place fait un lien direct avec un acte anthropologique.

Ainsi, j'ai commencé mon projet en questionnant l'*habiter* par des voies artistiques et cinématographiques, et il se poursuit sous forme d'un mémoire de thèse en se confrontant à des textes philosophiques (tel le texte de Heidegger cité à l'instant[4]). Il me semblait judicieux, et même indispensable, de m'intéresser d'abord à la situation de mon propre pays. Mais après ces expériences aux frontières de la Corée du Sud, mon projet s'est poursuivi, selon la même ligne conductrice et les mêmes méthodes (enquête sur le terrain, réalisation d'un film documentaire et d'une installation *in situ* avec les matériaux trouvés sur place, contacts avec les habitants), sur d'autres frontières, selon ce principe fondamental : séjourner sur place et comprendre de l'intérieur, autant que possible, les motivations et le ressenti des habitants de ces zones sensibles et exceptionnelles.

Dès l'instant où j'ai pu travailler dans le même esprit dans d'autres zones frontalières, j'ai continué à effectuer des recherches sur le terrain en vue d'une thèse. En 2013, j'ai été invitée à Erevan, capitale de l'Arménie, par l'ONG *Art and Cultural Studies Laboratory* et l'Université d'Erevan. À la suite de cette invitation, j'ai obtenu une bourse du CNRS-Image (Prix de l'écriture documentaire) qui m'a permis d'aller sur le terrain. J'ai alors découvert l'Arménie, qui m'a impressionnée par sa situation géopolitique, entourée de quatre frontières toutes problématiques ; une histoire tumultueuse s'est déroulée à l'intérieur du pays durant plus de 2500 ans. État d'Asie occidentale situé dans le Caucase, depuis le début du siècle elle s'est trouvée limitée à l'ouest par la Turquie, au nord par la Géorgie, à l'est par l'Azerbaïdjan et au sud par l'Iran. Après le génocide de 1915, le peuple a été intégré par force à l'Union Soviétique ; à peine obtenue l'indépendance, en 1988, un conflit militaire et territorial avec l'Azerbaïdjan a éclaté, et il perdure depuis lors, plus ou moins larvé mais jamais résolu. La situation au Haut-Karabakh reste tendue, les incidents militaires aux frontières sont fréquents. Cette guerre froide entre deux voisins me rappelle tout à fait les années 1960 dans la Corée qui venait d'être divisée. Plus généralement, l'histoire de l'Arménie m'a semblé bien comparable avec celle de mon pays : civilisation datant de plus de 3000 ans, la Corée est située entre des pays puissants et impérialistes, et a souffert sans cesse d'attaques extérieures ; le sentiment d'avoir été persécutés est encore très présent à l'esprit des Coréens, et j'ai décelé ce même

[4] « Bâtir Habiter Penser », note 2 ci-dessus.

sentiment chez les Arméniens.

Lors de mon premier séjour, j'ai *habité* pendant trois semaines dans plusieurs maisons, d'abord chez des citadins à Erevan, puis chez des paysans de villages frontaliers. Les données géopolitiques et ethniques concernant mon thème sont tellement riches, en Arménie, que je suis retournée une deuxième fois dans ce pays en 2014, afin d'y réaliser un long métrage documentaire, *Resident Forever*. Le thème en est l'attachement très sentimental des frontaliers envers leur territoire perpétuellement sous tension. Chez tous les peuples, le désir de partir vivre ailleurs est très souvent lié à la situation géopolitique : les Arméniens occidentaux, qui *habitaient* en Anatolie, sont connus comme un peuple de migrants en raison de leur *diaspora*, déterminée entre autres par le génocide, en dépit de l'existence de leur État, où les Arméniens orientaux *habitent* majoritairement. Cependant malgré toutes les vicissitudes de l'Histoire, malgré le génocide, malgré la longue soumission à l'empire soviétique, les Arméniens, peuple-frontière, n'ont jamais abandonné leur identité territoriale, ancrée dans le Bible[5], et n'ont donc jamais cessé d'être *résidents* de leur propre pays – quand bien même ils ont souvent été forcés à le quitter. J'ai voulu faire ressortir ce phénomène et son contexte paradoxal, dans mon film aussi bien que dans ma thèse, qui sont tirés l'un et l'autre de mon expérience de quarante jours durant lesquels j'ai *habité* chez les protagonistes de mon film, dans des villages frontaliers.

Cette expérience m'a menée à entamer une troisième démarche comparative, sur un autre terrain conflictuel, entre Israël et la Palestine. C'est ma première recherche, dans la zone frontalière de Corée du Sud, la région de Cheor-won, où a été adopté, curieusement, un modèle d'organisation inspiré par celui du *kibboutz*, qui m'a guidée jusqu'aux *kibboutzim* israéliens[6]. C'est ainsi que mon troisième « terrain », le dernier à ce jour en vue de ma recherche empirique et anthropologique sur l'*habiter* à la frontière, m'a permis d'effectuer des enquêtes sur les habitants aux frontières d'Israël et de Palestine. Une bourse d'aide à la mobilité des doctorants m'a

[5] Après le Déluge, Noé, on le sait, s'est posé sur le Mont Ararat – Mont sacré du peuple arménien, qui symbolise encore aujourd'hui, et bien qu'il soit désormais en Turquie (depuis la Première Guerre mondiale), leur identité ethnique et religieuse.

[6] Voir note 3, ci-dessus.

permis d'*habiter* pendant trois mois dans des villes-frontière (Jérusalem, Bethléem) et dans deux *kibboutzim* frontaliers (Hanita, près du Liban, Nir Am près de la bande de Gaza). Pour compléter, il me semblait nécessaire d'appréhender quelque peu la vie des Palestiniens (dans des territoires occupés et non occupés), qui est très présente dans le cinéma israélo-palestinien qui traite du conflit territorial ; j'ai donc été aussi, toujours chez des habitants, à Nazareth, ville israélienne peuplée de Palestiniens, et en Cisjordanie (Ramallah et Naplouse). Enfin, j'ai poursuivi mon expérience jusqu'à deux camps de réfugiés palestiniens à Bethléem (Aida, Dheisheh).

À l'issue de ce séjour de terrain, j'ai réalisé un court métrage documentaire sur des membres francophones de Hanita, kibboutz limitrophe de la frontière avec le Liban. Orphelins, arrivés dans ce kibboutz à un très jeune âge après avoir échappé à la déportation pendant la Deuxième Guerre mondiale, ils ont gardé la langue française dans leur vie intime. Déterritorialisés de l'Europe, puis reterritorialisés sur un nouveau territoire *kibboutznik*, avec lequel ils ont établi un attachement très fort, tout en gardant un autre attachement mental, avec la langue française. J'ai *habité* une semaine dans ce kibboutz, et étant donné la complexité – pour dire le moins – du conflit territorial, c'était le seul endroit où je me sentais libre d'effectuer l'acte de filmer, en même temps que j'y habitais. De manière générale, je ne renvoie pas expressément dans ce mémoire à l'ensemble de mon expérience sur ce terrain ; elle est en revanche assurément présente, comme référence implicite à mon vécu dans les espaces que montre et que pense le cinéma israélo-palestinien.

On ne trouvera donc ici, ni une théorie de la frontière, ni de l'habiter. La présente thèse est issue très directement de mes expériences effectives sur le terrain et de mes travaux visuels (cinéma, photographie, installations), les unes et les autres également liés à mon histoire familiale : de mon père, déraciné, jusqu'à moi, ni exilée ni migrée, mais une déterritorialisée[7]. Néanmoins elle ne traite pas non plus directement, ni de mes expériences, ni de mes travaux visuels : toutefois, ils en sont le fondement empirique, les fondations concrètes, et les idées que je peux émettre ici sont toujours fondées sur l'analyse du lien entre le cinéma et ces zones si

[7] Je choisis volontairement d'utiliser cette épithète (et ses dérivés) dans ma thèse, à la place du mot plus courant de « migrant », qui ne m'a pas semblé dire la même chose : « migrant » insiste sur le trajet d'un pays d'origine à un ou plusieurs pays d'arrivée, quand « déterritorialisé » constate un résultat.

particulières, les frontières, tel que me l'a inspirée une perception sensible exercée sur plus de quatre années. J'ai voulu ici engager une réflexion aussi analytique et aussi conceptuelle que possible, mais sans jamais quitter mon point de vue premier, celui d'une cinéaste pour qui son sujet a d'abord été incarné dans une poétique (et dans une phénoménologie) : c'est par cette quête du lien identitaire attaché à un lieu (de naissance, d'habitation stable), tel celui de protagonistes ou d'auteurs vivant dans un état « déterritorialisé », que j'ai décidé de construire ma thèse, à travers l'analyse des films, de fiction ou documentaires.

SOMMAIRE

HABITER À LA FRONTIÈRE: UNE QUESTION GÉOPOLITIQUE VUE PAR LE CINÉMA 1

REMERCIEMENTS 2

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS 3

PRÉSENTATION 4

INTRODUCTION 12

PARTIE 1

LA FRONTIÈRE DANS LE CINÉMA DE FICTION 20

CHAPITRE 1 :

LE CINÉMA COMME ART- FRONTIÈRE 20

1 • LA FRONTIÈRE COMME DISPOSITIF SPATIAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE 25

2 • GÉO-POÉTISER DES ESPACES-FRONTIÈRE EN CINÉMA 30

3 • L'ASPECT DE LA DÉTERRITORIALISATION EN CINÉMA 49

CHAPITRE 2. L'ESPACE FRONTALIER COMME JUSTIFICATION NARRATIVE ET DRAMATIQUE 51

1 • LE RAPPORT ENTRE LE RÉCIT ET LA LOCALISATION DRAMATURGIQUE 51

2 • LES PRINCIPALES LOCALISATIONS DE L'ESPACE FRONTALIER 58

3 • LA GÉO-PHÉNOMÉNOLOGIE AU CINÉMA 86

4. UN AUTRE FRONTIÈRE INTERNE EN AMÉRIQUE DU NORD 89

CHAPITRE 3.

LES FILMS SUR LA FRONTIÈRE ENTRE LES ÉTATS-UNIS ET LE MEXIQUE : CONFLIT GÉO-CRIMINEL OU GÉOÉCONOMIQUE 96

1 • L'ESPACE FRONTALIER ET L'ÊTRE DÉTERRITORIALISÉ : UNE DESCRIPTION OBSCURE 96

2 • LA COHABITATION DE LA VIOLENCE HUMAINE ET DE L'ESPACE FRONTALIER 106

3 • LA FRONTIÈRE COMME LIEU IDENTITAIRE 143

4 • FILMS MEXICAINS SUR CETTE FRONTIÈRE 152

CHAPITRE 4 :

FILMS TRAITANT DE L'IDENTITÉ ETHNIQUE OU RELIGIEUSE CAUSÉE PAR UN CONFLIT TERRITORIAL 167

1 • LA TRILOGIE D'AMOS GITAI SUR LA FRONTIÈRE 167

2 • L'AFFRONTEMENT DES HABITANTES DANS LES FILMS D'ERAN RIKLIS 185

3 • LES FILMS D'HENY ABU-ASSAD, SUR LE SORT DES HABITANTS À UNE FRONTIÈRE POREUSE 200

4 • LES ESPACES FRONTALIERS COMME MATIÈRE PREMIÈRE CINÉMATOGRAPHIQUE, EN TERRITOIRE ISRAÉLO-PALESTINIEN 210

CHAPITRE 5 :

LA FRONTIÈRE COMME LIEU FICTIF DANS LE *NON-DIT* DU RÉEL 215

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 241

PARTIE 2

L'ESPACE FRONTALIER COMME MATIÈRE DU RÉEL EN CINÉMA. 247

CHAPITRE 1.

HABITER ET FILMER SUR PLACE 258

1 • ASSIMILATION DU FILMEUR AUX FILMÉS 258

2 • LA TRILOGIE DE FREDERICK WISEMAN SUR LES NORD-AMÉRICAINS EXPATRIÉS AUX FRONTIÈRES 265

3 • LE MONDE DIÉGÉTIQUE DANS L'ACTE DE FILMER ET D'HABITER SUR PLACE 273

4 • LE REGARD CONTEMPORAIN SUR L'ESPACE FRONTALIER 276

CHAPITRE 2.

LES DOCUMENTAIRES SUR LE CONFLIT ISRAÉLO-PALESTINIEN 287

1 • LA « RÉALITÉ INTÉGRALE » À CE SUJET 287

2 • GÉOPHÉNOMÉNOLOGIE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE 306

3 • QUAND L'HABITANT PREND LA CAMÉRA ET DEVIENT LE SUJET LUI-MÊME 322

4 • UNE AUTRE APPROCHE DE LA FRONTIÈRE ISRAÉLO-PALESTINIENNE 329

CONCLUSION DE CES DOCUMENTAIRES SUR LE TERRITOIRE ISRAÉLO-PALESTINIEN 345

CHAPITRE 3

FILMS TRAITANT LE PHÉNOMÈNE DES RÉFUGIÉS AU MOYEN-ORIENT AU 21ÈME SIÈCLE. 348

CHAPITRE 4.

L'ALTÉRITÉ DANS L'ACTE DE FILMER ET D'HABITER À LA FRONTIÈRE 369

1 • FILMER LA VIE DES HABITANTS FRONTALIERS AVEC MON IDENTITÉ DÉTERRITORIALISÉE 369

2 • UN TRAVAIL DE TERRAIN ANTHROPOLOGIQUE 381

3 • UN TRAVAIL CINÉMATOGRAPHIQUE SUR LE TERRAIN 385

4 • LE PARADIS DES HABITANTS FRONTALIERS (AVEC MICHEL FOUCAULT) 398

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 413

CONCLUSION 421

LA FRONTIÈRE NATURELLE ET LA FRONTIÈRE ARTIFICIELLE COMME LIEU DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE 421

LA FRONTIÈRE EST-ELLE UN LIEU IDÉAL POUR LE CINÉMA ? 433

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES 443

INTRODUCTION

« *Habiter à la frontière : une question géopolitique vue par le cinéma* ». Qu'est-ce que cela peut signifier ? Quel rapport une question « géopolitique » de cet ordre peut-elle avoir avec le cinéma ? Ce dont il s'agit ici, ce n'est pas le fait d'habiter à la frontière dans le sens ordinaire : en effet, on peut aussi bien filmer les frontières qu'« y *habiter* ». Depuis l'invention du cinéma, d'innombrables films y ont été tournés mais l'idée d'y habiter nous laisse perplexe, bien que l'homme soit capable de vivre partout. Par conséquent, vivre dans ces espaces exceptionnels – car je traite des cas exposés à la violence humaine – n'est pas une affaire irréalisable, comme l'a noté F. Ratzel :« *(…) partout l'on constate une analogie formelle de tous les vivants, en ceci qu'ils tirent de leur attache au sol leur vitalité. Cette attache, en effet, constitue pour eux tous, qu'ils soient du lichen, du corail ou des hommes, la caractéristique universelle, caractéristique vitale puisqu'elle constitue leur condition même d'existence* »[8].

Le titre de ma thèse contient ainsi le verbe « *habiter* », et si on considère ses contenus et ses sujets concrets, il pourrait être avantageusement remplacé par « représenter ». Pourtant si je le garde, et insiste sur ce verbe, c'est pour construire ma réflexion sur la base d'une idée qui concerne *l'acte de filmer en habitant ou en existant sur place*, au sens étendu de la création dans un état déterritorialisé, ou dans l'expérience de l'exil[9]. Dans un travail sous-titré *Capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze a introduit la notion de déterritorialisation[10] : cette notion recouvre l'idée que de nouvelles configurations identitaires se dessinent et se déploient dans le processus de la mondialisation, qui cherche à étendre le capitalisme aux fonds de

[8] Cité d'après Guy Mercier, *« Le concept de propriété dans la géographie politique de Friedrich Ratzel (1844-1904) », Annales de géographie*, n°555, 1990, p.598-599.

[9] L'acte de créer dans l'expérience de l'exil peut se traduire dans une approche psychanalytique ; de même, une approche anthropologique du concept de l'exil étudiera les actes de personnes déplacées, à l'intérieur ou à l'extérieur des frontières. Un certain nombre d'affectations diverses, en terre étrangère, peut re-configurer les mœurs, les performances, la nature même des exilés. On pourrait lire cela sous la catégorie de « désordre mental dû à la tension post-traumatique », mais ce phénomène de re-configuration vient souvent de l'état plus vivant, plus souple des exilés, dans une volonté de rétablissement individuel ou collectif.

[10] *L'Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980), tous deux avec F. Guattari, Éd. de Minuit.

tous les pays. La visée de ma thèse ne se trouve évidemment pas dans ce terme pris en ce sens, qui risquerait de diversifier et d'amplifier par trop son objet. Ce que je cherche à cerner, c'est la philosophie de l'exil, chez un auteur déterritorialisé ou non, comme manière décisive de penser et décrire le territoire-frontière dans un cadre transcendantal d'espace, de temps et de causalité, par le moyen du cinéma : l'auteur(e) peut donc structurer sa conscience, ou la conscience des habitants, par l'outil filmique. Il est vrai que peu de films traitent ou représentent délibérément cette expérience de l'exil, cette question de l'*habiter* en se focalisant sur ce qu'elle peut engendrer comme rapport entre l'homme et son environnement dans une zone si particulière. D'où mon choix de nombreux films, de fiction et documentaires, imprégnés de cette idée, que l'auteur l'ait voulu ou non. Ces analyses pourront apparaître comme accumulatives, mais je les ai gardées ainsi en vue de rappeler l'omniprésence de la frontière en cinéma – à tel point qu'elle échappe à la perception habituelle, bien qu'elle nous soit offerte en tous temps et à travers tous les genres, y compris des *blockbusters* hollywoodiens[11]. Ce que je vise, dans un questionnement esthétique et politique de l'espace au cinéma, c'est à mettre en valeur la complexité effective de l'espace frontalier où *habite* le cinéma, avec l'idée que l'homme est capable d'habiter et de filmer partout où une philosophie de l'exil est vitale.

C'est dans cet esprit que j'ai rédigé le mémoire qui suit d'une manière plus abstraite qu'un compte rendu de mes recherches *in situ*, en faisant porter l'essentiel de mon travail sur une réflexion analytique, portant essentiellement sur la représentation filmique, au sens fort de l'un et l'autre terme. Mon premier critère de choix des films de mon corpus a été qu'ils devaient manifester une présence en quelque sorte ontologique (ou autrement philosophique) de la notion d'habiter et de la relation avec le territoire. Mes analyses de films ne sont pas placées sous la dépendance d'une théorie[12], non que je croie qu'une telle théorie est infaisable ou inutile, mais parce que j'ai tenu à dégager, de ces films, les idées qu'ils produisent et le mode sur lequel ils les produisent, dans un processus d'induction philosophique

[11] On trouve notamment certains éléments de la frontière, ostensiblement, dans des films de Steven Spielberg tel que *Indiana Jones, Schindler's List*, *il faut sauver le soldat Ryan*, *Munich*, *Le Pont des espions*, *Ready player one*, aussi bien que dans des films de genre comme *Matrix*, *World War Z*, etc.

[12] Il existe peu de travaux théoriques sur la question de la frontière au cinéma. On trouvera plusieurs approches intéressantes dans l'ouvrage collectif *Filmer les frontières*, dirigé par Corinne Maury et Philippe Ragel, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.

qui réponde à ma perception, telle qu'elle provient de mes expériences pratiques et empiriques en tant que cinéaste. Je tiens à souligner qu'à mes yeux, cela ne me place pas dans la position ambiguë de qui ne saurait choisir entre cinéma et anthropologie. J'ai choisi, au contraire, de situer mes expériences en tant que cinéaste dans la philosophie de l'exil et dans l'analyse de films. En commentant le détail des films, je cherche évidemment avant tout ce qu'ils disent (et ce que parfois même, ils pensent), mais mon commentaire est sans cesse référé mentalement à ce que ma pratique de cinéaste transfrontalière m'a enseigné – un alliage que je ne puis que revendiquer, car il est le cœur de ma réflexion.

Les films, de fiction et documentaires, étudiés dans ce mémoire, ne sont donc pas nécessairement des films d'auteur. Il n'ont pas été choisis non plus pour leurs aspects historiques ou chroniques, mais pour l'effet « *géophénoménologique* » qu'ils obtiennent par les moyens du cinéma – mes critères essentiels de choix concernant d'abord le traitement spatial, et le statut identitaire des réalisateurs au regard de la problématique qui est mienne, la *déterritorialisation*. Les films sont ici caractérisés, tantôt selon des critères stylistiques, tantôt au regard du thème que j'ai fixé moi-même, c'est-à-dire selon la relation de l'œuvre à son sol d'origine et à l'identité de son auteur, sous les trois grands aspects de la notion de déterritorialisation, de la *géopoétique*, et de la *géophénoménologie*. Je n'ai donc pas hésité à retenir dans mon choix certains films qui peuvent paraître conventionnels, ou des films qui donnent parfois l'impression d'être loin de l'objet idéal, parce que j'y trouvais des pistes menant à une traduction de mon sujet dans une dimension plus large et plus variée. Somme toute, ces choix, et leur agencement, sont fondés sur la question de la frontière au sens spatial, figuré et symbolique, qui encadrent la complexité effective de l'espace frontalier où *habite* le cinéma.

Il s'agit donc ici, en lien avec la question d'*habiter* à la frontière, de dévoiler les puissances imaginaires et réelles que possède l'espace frontalier ; certains personnages et certains auteurs seront alors vus, tantôt comme habitant un lieu (singulier, chargé de potentiels ambivalents) sur un mode déterritorialisé, tantôt comme des incarnations influencées par ce lieu voire émanant de lui. J'utilise, à cette fin, les notions de « déterritorialisation » et de « *géophénoménologie* », que je viens d'introduire, et qui seront précisées progressivement au fil des analyses. L'une et

l'autre concernent l'identité de l'auteur. Le concept de déterritorialisation implique une volonté individuelle, qui refuse toute assignation, toute identification et toute territorialité fixe. La déterritorialisation peut ainsi se traduire dans une forme d'exil volontaire, d'auto-transposition d'un individu ou d'un collectif. Il existe aussi des espaces suspendus, déterritorialisés, tels les *no man's land* entre deux frontières, ou certains endroits où l'appartenance étatique et ethnique est ambiguë ou incertaine. L'aspect *géophénoménologique* que je déploie ici, avec la notion du *géopoétique* – conception de l'espace dont émane un effet de distanciation –, s'associe avec le décor d'un lieu suspendu, où les protagonistes des films et l'identité, le vécu de l'auteur sont entremêlés. Cet aspect ne surgit que dans l'indépendance acquise par l'œuvre elle-même dans le procès de construction, qui n'est pas forcément perceptible par le regard du spectateur. Je le qualifierai de concept involontaire, qui vient cependant d'une intention complexe de l'auteur en matière d'espace, compte tenu de la situation géopolitique de celui-ci.

La philosophie de l'exil et la notion d'« exil anthropologique » reviendront inévitablement dans cette réflexion, pour les raisons que j'ai évoquées plus haut : j'ai volontairement quitté d'abord mon origine, j'*habite* dans un pays éloigné de ma culture natale, et je me demande finalement où j'existe et où je crée. On habite pour exister[13], mais on peut aussi habiter pour créer. Si la notion de déterritorialisation est basée sur un acte d'auto-transposition d'un individu, l'acte de créer et d'habiter dans un espace tel qu'une frontière conflictuelle est aussi une auto-déclaration. Cette auto-transposition, sur un lieu spécifique, permet de reconfigurer sa propre identité complexe vis-à-vis d'une autre identité inconnue, celle du lieu. Je pense que dans cette auto-transposition, et dans ce mouvement pour créer ailleurs, le *Dasein* surgit, en cherchant à briser ses racines, à se rendre indépendant d'elles[14].

Il n'est pas toujours commode de créer, où que ce soit, a fortiori dans un territoire allochtone avec des protagonistes hétérogènes. Il faudrait une certaine

[13] En ancien allemand, le verbe signifiant « bâtir » voulait dire « habiter ». Ce verbe est aussi rattaché à certaines formes du verbe « être » (toujours en allemand). Conclusion de Heidegger : « *"je suis", "tu es", veulent dire : j'habite, tu habites* » « *Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter.* » : Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser », déjà cité (note 2 ci-dessus).

[14] On reconnaît ici une idée proposée par E. Lévinas, notamment cette fameuse phrase : « *Hors de tout enracinement et de toute domiciliation : apatridie comme authenticité.* » (Autrement qu'être, 1990, p. 61).

liberté, beaucoup de souplesse temporelle, et aussi l'affinité voulue pour intégrer temporairement une société, construire une relation, et, pour le dire abstraitement, *exercer l'altérité sur place* – en (s')étant déterritorialisé[15]. Le fait d'habiter et de filmer la vie à la frontière devient une façon de réfléchir l'acte de création[16], sous un angle philosophique et anthropologique à la fois, grâce à cet état d'exil. Afin de mettre en évidence l'acte de création cinématographique qui se manifeste dans cette réflexion, j'adopte une approche comparative d'auteurs déterritorialisés et de peuples frontaliers, dans plusieurs pays. C'est une tentative plus ou moins décisive, ou une intention créatrice, en vue de donner forme à un espace frontalier dans une matière cinématographique, sans exclure la référence au cadre géopolitique et anthropologique de la situation. Mes expériences de pratique identitaire et créatrice n'ont finalement ni un rôle dominant ni un effet majeur dans ce mémoire, mais elles en sont des composantes fondamentales, utiles pour analyser la représentation de tels espaces et de tels protagonistes dans des films de fiction et de documentaire.

D'où un plan en deux parties : fiction, documentaire. Jean-Luc Godard a dit dans un entretien : « *Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands films de documentaires tendent à la fiction.* » Le cinéma est généralement divisé ainsi entre fiction et documentaire, qui se côtoient, se fréquentent et s'influencent. Je garde ce principe qui trace généralement une *frontière* dans la production cinématographique, mais en l'adaptant, afin de décrire plus clairement les procédures de cette production en deux modes sur lesquelles ma méthode analytique s'appuie. Il me semble indispensable de souligner à la fois la distinction et l'emprise réciproque de ces deux grandes procédures imbriquées entre elles. Si mon exposé sépare, pour une plus grande intelligibilité, les films de fiction et les films documentaires, les analyses, elles, tiendront compte des échanges permanents entre ces deux modalités du filmique.

---

[15] Cette liberté et cette altérité deviennent de plus en plus difficiles à exercer dans le cadre du cinéma industriel, même indépendant. Le concept de « filmer ailleurs » y existe bien, mais dans le premier, c'est souvent en vue d'attirer le marché international ; le second y a aussi recours mais avec des moyens maigres, qui font que le cinéma indépendant rencontre de grandes difficultés à aller filmer ailleurs. Il est vrai que cela reste possible aux anthropologues, qui savent travailler avec des moyens minimaux. La contrepartie est que la distribution de leurs films reste très limitée, et qu'il leur est quasiment impossible de rencontrer le public hors des circuits du milieu concerné.

[16] Ce dont il s'agit ici c'est la création cinématographique, qui n'est pas située au regard de la valeur classique de la création. Je la situe plutôt dans la conception postmoderne, en rapport avec la production collective.

Tout d'abord, dans l'une et l'autre des deux parties, j'installe la présence réelle de la frontière sensible comme objet d'analyse essentiel du cinéma, avec sa surabondance d'éléments fictionnels. Ensuite j'évalue la fonctionnalité de ce médium, qui les tire du réel et qui les aménage, tantôt en les décomposant et les recomposant, tantôt sans les toucher formellement. Dans le temps de la réalité, on peut constater qu'elle (la frontière sensible) est un puissant moyen de questionnement politique, mais, dans un temps imaginaire, elle possède la potentialité de transposer ce questionnement sur un élément fictionnel de l'espace cinématographique. Sur ce point, le film le plus démonstratif est *Stalker* de Tarkovski, que j'ai convoqué sur le terrain analytique[17].

J'expose ici un exemple symptomatique du rapport d'un élément réel à la fiction. Lors du sommet historique entre les deux dirigeants coréens, le 27 avril 2018, leur première rencontre a fait l'objet d'une mise en scène médiatique, dans une zone des plus sensibles au monde, la *Joint Security Area* (Zone de sûreté commune)[18], où l'accès des civils est interdit, et qui est sous surveillance constante et renforcée, de part et d'autre, depuis l'armistice du 27 juillet 1953. On voit le dirigeant du Nord, Kim Jeong-un, arriver depuis l'autre côté, face à Moon Jae-in, le dirigeant du Sud qui l'attendait. Ils se serrent la main, échangent quelques mots, et tout à coup, Kim prend la main de l'autre et lui fait souplement enjamber un seuil en principe infranchissable, le faisant symboliquement passer au Nord. Tous deux se retrouvent en territoire nord-coréen, un pas au delà de la limite. Ce geste inattendu a produit une sensation extrêmement soudaine et positive, et a eu un effet ironique sur cette ligne de démarcation, devenue un banal seuil à franchir : tous les deux, ils ont outrepassé les lois internationales, ils les ont quasiment violées. Cela pourtant n'a causé aucun problème politique ; au contraire, cela a ouvert des perspectives nouvelles sur un fait jusque là impossible, car bloqué. Ces deux dirigeants, plus que n'importe qui, devaient respecter cette ligne. Leur geste théâtral, fictionnel, fait

[17] Voir ci-dessous, p.37.

[18] Zone sous contrôle de l'ONU, située à la frontière commune, à 80 km à l'Ouest de Séoul, entre les deux Corées, dans la zone démilitarisée (DMZ). Elle fut créée lors de la signature, le 27 juillet 1953, de l'armistice et de l'accord de cessez-le-feu après la guerre de Corée. C'est aujourd'hui le siège de la Military Armistice Commission (MAC), la « Commission Militaire d'Armistice », organisme chargé de faire appliquer les termes et de cet accord. La JSA est un des rares vestiges de la guerre froide.

s'envoler la réalité comme d'un coup de baguette magique, attirant le regard du monde entier.

Joint Security Area : ce site politique et symbolique a été à plusieurs reprises un des lieux fétiches du cinéma coréen. En particulier, un film de Park Chan-wook est significatif à cet égard. Son titre est carrément *JSA*[19], et il représente la relation froide et sophistiquée du Nord et du Sud au sein d'un dispositif sentimental, en imaginant une amitié ou amour impossible entre deux hommes *a priori* opposés. Le film prend justement cet espace frontalier pour décor majeur : il fonctionne comme coefficient fatal, et ce lieu possède ainsi un caractère à la fois fictif et réel, de par l'histoire du pays, qui a amplifié son côté suspendu, déterritorialisé, où seulement des êtres de passage ont le droit de figurer. Donc les données historiques de ce lieu sont prises en compte ; comme tous les espaces, celui-ci apporte sa mémoire et ses histoires. Les espaces qui sont représentés dans les films que j'analyse ont tous ce caractère, ils fonctionnent comme support primordial à l'intrigue et comme matrice spatiale pour alimenter le récit.

En fait, je prends cet espace comme lieu prééminent de rencontre entre le réel et la fiction en matière de création cinématographique. Il me semble nécessaire de répondre à l'interrogation qui s'est imposée très vite à moi : l'espace frontalier est-il un idéal filmique, et si oui, en quoi ? Justement, cette interrogation va amener ma thèse à sa conclusion. Dans les deux parties, l'image, le schème, l'allégorie de l'espace frontalier va se révéler par l'analyse des images en mouvement : des figures parfois réelles, parfois fictionnelles, construites par des cinéastes « migrants » qui éprouvent un désir irrésistible de montrer cette vie singulière. Par l'entremise des données historiques – car la frontière n'échappe pas à l'histoire humaine ni à celle d'un pays –, les cinéastes déterritorialisés ou transfrontaliers, qui ne sont pas de simples migrants, captent dans les cultures étrangères de quoi nourrir leur œuvre, à défaut de toujours en comprendre tous les ressorts. Ils se situent, délibérément, dans une démarche de création, dans un entre-deux transcendant et permanent. Je dirai que l'ébauche de la création commence par habiter à la frontière, où les créateurs sont temporairement

[19] Ce film sera plus longuement analysé quant au rôle qu'y joue l'espace frontalier comme élément crucial de la narration, voir p. 71.

reterritorialisés, devenus dépendants de ce lieu spécifique qu'on appelle une frontière géopolitique, où leur travail s'installe et demeure. Cela nécessite une temporalité et « *une spatialité de la distance aux conditions culturelles*[20] », qui s'associe à la « *phénoménologie spatiale de l'aura*[21] ».

[20] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, éd. Minuit, 2000, Paris, p.186

[21] L'idee de Walter Benjamin, cité dans l'ouvrage ci-dessous de Didi-Huberman.

PARTIE 1 :

LA FRONTIÈRE DANS LE CINÉMA DE FICTION

CHAPITRE 1 :

LE CINÉMA COMME ART- FRONTIÈRE

Ce qui va apparaître dans cette première partie, avec un certain nombre de films de fiction où la frontière est thématisée et souvent dramatisée, c'est plutôt la propension du cinéma de fiction (et surtout, du cinéma de genre) à utiliser comme ressort commode cette partition de l'espace et les conflits de toute sorte qu'elle génère comme spontanément. Dès lors, la frontière est souvent prise comme élément spatial du décor au cinéma, et par conséquent, dans cette partie, je vais présenter des films qui ont pris la frontière sous cet angle, dans un sens aussi large que possible. Beaucoup d'analyses et d'études sur le rôle de l'espace au cinéma ont été effectuées avec à l'horizon *« des questions esthétiques et dramatiques à partir de l'espace, ce dernier étant considéré comme un moyen pour produire du sens et de l'émotion sur d'autres thèmes, d'autres enjeux que lui*[22] *»*. Ce premier chapitre va développer une analyse de l'espace frontalier comme dispositif spatial et cinématographique, et en même temps se demander comment on peut l'observer avec ce qui est représentable, et aussi avec ce qui est définissable, à travers le cinéma. Comment on associe des personnages fictionnels à cet espace au cinéma et comment on peut appréhender un problème géopolitique venant du réel à travers le cinéma ; quels dispositifs

[22] Antoine Gaudin, *L'Espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, 2015, p. 8.

cinématographiques ont été institués, et quelles formes de description, afin de représenter cette question au cinéma ?

Je vais d'abord interroger la définition de l'espace cinématographique à partir de l'étude proposée par Antoine Gaudin. Il propose de distinguer trois espaces fondamentaux dans la composition d'un film : *« L'espace ciné-plastique, l'espace-agencement, et l'espace audio-visuel. Le premier désigne l'espace pris dans la composition en mouvement d'un court fragment filmique, doté d'une dynamique principale (contraction et dilatation). Le deuxième désigne la configuration mouvante de la matière expressive de l'ensemble d'un film ou d'une séquence, en tant que celle-ci constitue une structure spatiale globale, animée d'une logique autonome de composition. Il constitue à l'intérieur de chaque film, une architecture rythmique abstraite qui sous-tend la représentation. Et le troisième est fondé sur la reconnaissance de la contribution décisive du son à la construction de l'espace filmique »*[23]. En référence à cette étude, spécifique à l'espace cinématographique, j'envisage la frontière comme élément spatial et narratif dans le cinéma.

La première chose qui frappe en termes de frontière, au cinéma, c'est que les films sont classés par nationalité : cinéma américain, français, asiatique, etc. Pourquoi parle-t-on d'un film français, d'un film américain, d'un film asiatique ? Pourquoi un film doit-il porter tel caractère spécifique, lié au territoire ou à l'ethnie du cinéaste ? À notre époque, où la problématique de la frontière, géopolitique et ethnique, est devenue un sujet brûlant, la création culturelle reste marquée, depuis toujours, par cette distinction « ethnique » qui est devenue un critère standard, voire un regard nécessaire pour appréhender un film, car souvent il reflète la mentalité et l'*ethos* social des personnages dans le déroulement du récit. Il existe des films plus ou moins « universels », qui ne demandent pas de considérations de cet ordre ethnique ou culturel. L'un des premiers films des Lumière, *Sortie d'usine* (1895), semble contenir des côtés universels dans sa représentation d'ouvriers qui sortent de l'usine, car ce sont des aspects de la réalité où l'on ne voit pas, au premier coup d'œil, la nécessité de distinguer la nationalité ou le caractère ethnique. Étant asiatique,

[23] *Id., ibid.,* p. 74

lorsque je l'ai vu pour la première fois, ce film m'a donné une impression pittoresque, voire irréaliste, à cause des habits plus ou moins bourgeois des ouvriers : de fait, ces habits ont été sujets à discussion pendant longtemps, car ils ne paraissaient pas réalistes par rapport à leur classe sociale. On sait que les frères Lumière ont tourné la scène plusieurs fois, et qu'ils ont choisi une prise faite un dimanche, jour où les ouvriers ont été mobilisés avant d'aller à la messe – ce qui fait qu'on les voit dans des costumes bien soignés[24].

Parmi les premiers films des Lumière, on trouve un film sur la baignade de Noirs africains au Jardin d'acclimatation en 1896, dans le but de présenter les « curiosités » de la planète. De même, ils ont filmé dans le « village Ashanti »[25] reconstitué à Lyon dans le cadre d'une exposition (coloniale) qui s'y déroula au mois de juillet 1897. Dès l'invention du cinéma, ce genre de production a existé pour répondre à la tendance de l'époque, liée à la conquête coloniale, et ainsi pour justifier une politique d'occupation par un désir « désintéressé » d'appréhender la culture des autochtones en la représentant et en la filmant. Cette production a été bien soutenue par la presse, la littérature, le théâtre et évidemment par les grandes expositions, bénéficiant ainsi d'une campagne de communication très appuyée pour l'époque. Ce genre de transposition peut être qualifié de « transfrontalier », ou vu comme déterritorialisation ; il a commencé aussi avec et par la colonisation, comme on peut l'observer largement dans les images « exotiques » des opérateurs envoyés partout dans le monde par les premières firmes commerciales, Lumière, Pathé ou Edison, et qui sont considérées comme les premiers films ethnographiques. Dans le cinéma américain de la période classique, on peut aller jusqu'à revendiquer que le

[24] Ce film a connu au moins quatre versions. Les frères Lumière ont demandé aux ouvriers de venir un dimanche à l'usine pour tourner la deuxième et la troisième version ; la plupart des employés sont venus en habits du dimanche, d'où leur habillement différent de la première version. Ces trois versions ont été réalisées en mars 1895, rue Saint Victor à Lyon. La quatrième a été tournée plus tard dans un autre lieu (rue Saint Maurice) en février 1897. Comme la notion de mise en scène au cinéma n'existait pas à l'époque, ce film a longtemps été qualifié de « premier film documentaire » de l'histoire du cinéma ; plus récemment, cette procédure de production a été beaucoup discutée, mettant en évidence le caractère concerté de la prise de vues.

[25] Les Ashanti sont une population du Ghana (ancienne Gold Coast coloniale). La série de films citée ici comprend 12 très courts métrages (des « vues ») : danses de jeunes filles et de femmes, deux danses du sabre, une danse de « féticheur », un défilé, ainsi que six sujets sur des enfants, qualifiés bien entendu de « négrillons ». L'ensemble dure environ neuf minutes. (cf. Marc Henri Piault, *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Nathan, 2000. p. 25.)

genre du *western* a été réalisé sous cet angle dès l'invention du cinématographe – dans une filiation avec la littérature et la peinture[26].

Petit à petit, le cinéma est entré dans sa forme fictionnelle, qui reflète les mœurs et les sociétés auxquelles les protagonistes appartiennent. Ces principes ont fait dépendre de plus en plus les films muets de fiction de l'ordre social dans lequel ils sont produits ; les codes sociaux sont devenus ainsi des éléments notoires pour construire une intrigue dans une forme narrative. Par exemple, les films muets de Charlie Chaplin peuvent être universels par son comique gestuel, mais la prise de conscience des codes sociaux occidentaux à l'époque est nécessaire pour appréhender chaque film jusqu'au bout. Dans *The Kid* (1921), le personnage interprété par Chaplin se nourrit de farine, qui est un aliment de pauvres ; elle est toujours présente chez lui, et Chaplin crée à partir de là des scènes comiques – des crêpes entassées qu'il partage avec le petit, et qu'il utilise pour chasser les policiers venus lui enlever ce fils adopté par le jeu des circonstances. Le numéro où on verse de la farine sur les personnages est un cliché répandu dans le genre comique, donc on va rire de cette scène dans laquelle des policiers antipathiques sont couverts de farine. Le cataplasme à la farine de moutarde, appliqué sur la poitrine du petit garçon afin de le soigner de sa grippe rappelle, dans le même film, que ce genre d'aliment est aussi à usage médical. Toutefois il est vrai qu'on ne cherche pas forcément à comprendre de nos jours, pourquoi la farine était incontournable chez ce personnage, alors même que la mise en scène de Chaplin joue autour de cet aliment de manière soulignée dès le début du film. Voilà une mise en scène qui utilise un élément codé et discrètement primordial pour donner à comprendre l'ensemble du film d'une manière familière, mais en vertu de certaines conventions (que le public visé connaît et partage).

Plus récemment, si les éléments comiques d'un film sont construits sur un phénomène propre à une région particulière, ce film ne peut être apprécié si on ne

[26] Ce genre est directement concerné par la problématique géographique du décor au cinéma. Il s'agit par définition de films tournés dans l'Ouest américain, ou de films qui ont ce territoire comme décor principal d'un récit étroitement lié à l'Histoire américaine, de la fin de la Guerre de Sécession (1865) à la disparition de la Frontière sauvage (1890). La visée du genre *western* a toujours été de défendre et de souligner une certaine conception (occidentalo-centrée) de l'identité « américaine », fondée sur la rude conquête de l'Ouest. Ce thème a toujours connu le succès populaire, et le genre continue occasionnellement d'être produit.

connaît pas le contexte langagier et social de la région concernée[27]. Ainsi, en dehors des films pour le « grand public » qui ont une valeur universelle ou qui sont portés par un scénario fondé sur des éléments universels tels que les sentiments « communicatifs » (c'est-à-dire des films du genre du mélodrame), il n'est pas toujours évident de les appréhender sans connaître le contexte ethnique et historique.

Par conséquent, il y a aussi une grande différence entre ces films de fiction et des films documentaires ethnographiques ou anthropologiques. Cependant, des cinéastes audacieux tentent de franchir cette « frontière » de genre, ne craignant pas d'accentuer les côtés ethniques des protagonistes, et mêmes, en développant certains comme fils conducteurs du récit. Certains films visant le grand public peuvent aussi contenir une documentation anthropologique. Ce que j'aimerais évoquer ici n'est pas l'aspect social ou politique de cette réalité, mais plutôt son aspect créatif et individuel : ce que représente le désir de franchir les frontières chez certains cinéastes, que j'appellerai « transfrontaliers ». Ce sera donc le cas où la traversée de la frontière devient un dispositif spatial et narratif. Bien évidemment, la frontière est au cœur de cette thèse, en tant qu'espace filmique ; toutefois je n'en reste pas là, et elle déborde ce cadre afin de retrouver d'autres frontières en cinéma, des frontières intrinsèques au cinéma. Donc dans un premier temps, je vais inviter le lecteur à des analyses de films tournés à la frontière, dans cet espace explicite mais aussi implicite ; ensuite, il sera question de films qui ont traité de frontières conceptuelles – pas uniquement le problème du territoire mais aussi celui des genres et des cultures. Le champ de la frontière sera ainsi en quelque sorte élargi, les barbelés seront devenus élastiques, toujours en termes de rapports géopolitiques.

[27] Je pense au film français *Bienvenue chez les Chtis* : il y a peu de chances que ce film puisse avoir autant de succès dans des pays non francophones. En dehors des films hollywoodiens, qui se soucient beaucoup des côtés universels dans le scénario, un film profondément lié à la culture du pays de production suscitera difficilement une réaction ouverte dans le champ international.

1 • LA FRONTIÈRE COMME DISPOSITIF SPATIAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE

Je traiterai en premier lieu la notion de frontière dans la composition interne des films ; le cinéma en effet a été inventé ainsi, selon cette manière de créer une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace réel et l'espace filmique : « *Déplacement dans l'espace pour les spectateurs des débuts du cinéma qui voyageaient immobiles à travers les curiosités d'un monde devenu saisissable, déplacement dans le temps pour notre regard d'aujourd'hui découvrant la vivacité mais aussi l'intimité de ce qui, jusqu'alors, n'apparaissait que dans le cadre contrôlé de l'histoire écrite et de la littérature* »[28]. Je perçois donc l'espace cinématographique comme muni de frontières, par où se peut définir sa spécificité : d'abord la salle de projection, ensuite l'écran La salle de cinéma est *l'espace de réception de l'espace cinématographique* ; lorsqu'on entre dans cette salle obscure, fermée et coupée de l'extérieur, on a l'impression d'être dans un autre monde. Par la suite, en étant assis et immobile, seul ou avec un bon nombre de gens, on découvre un deuxième monde construit par les images en mouvement grâce à la présence de matériaux physiques. Ce deuxième monde, qu'on appelle « diégétique », se constitue lorsqu'on plonge dans des images successives en mouvement avec une durée déterminée[29] et dans un espace cadré qui est la deuxième frontière. Donc la porte du cinéma représente celle d'une première frontière entre le réel et l'imaginaire, et par ce dispositif physique de la salle, comme par le format du cadre sur l'écran, les spectateurs se trouvent devant une autre traversée de frontière ; dans ce contexte, nous avons deux éléments d'espace irréels : ce premier espace clos, tridimensionnel, et le second, sur la surface plane, se situent tous les deux dans une forme quadrangulaire. Et justement ces espaces nous offrent la rencontre et la découverte d'un autre monde.

[28] Piault, *op. cit.*, p.27

[29] Les films expérimentaux de Andy Warhol, plus récemment les fictions de Lav Diaz, et aussi les documentaires de Wiseman ou de Wang Bing, peuvent durer des heures.

On se demande pourquoi il a toujours fallu créer une salle de spectacle (théâtre, cabaret, etc) de pareille manière, fermée par quatre angles[30]. Justement, elle sert à couper du monde réel et à connecter à un autre monde abstrait – tel le cinéma, par la présence d'images projetées en mouvement, concrètes par leurs moyens de représentations. Cet espace est à la fois réel et irréel. On est dans un espace matériellement réel pour rencontrer un monde irréel venant du cinéma – qui est irréel mais représenté à partir de la réalité. Mais il faut être momentanément, tout de même, dans une salle fermée et coupée du monde extérieur. Il existe des projections en plein air pendant la nuit, mais en tout état de cause, pour voir un film on a besoin d'être plus ou moins isolé, comme pour tous les autres arts du spectacle (et davantage encore qu'au théâtre). Les conditions pour produire une impression de réalité et créer une profondeur de l'espace représenté dans les images du cinéma sont devenues les facteurs de différenciation entre cet espace et celui de la perception naturelle : la situation spatiale du spectateur de cinéma, qui n'est pas seulement une situation optique, mais également une situation somatique, qui engage le corps dans son ensemble. Les spectateurs vivent pendant un certain laps de temps, assez court, afin de sentir ou de partager une expérience artificielle, et créée ainsi. Ils y *habitent* pendant ce temps d'expérience virtuelle[31].

Qu'est-ce qui suscite, chez les spectateurs, l'impression *a priori* d'être devant une représentation tridimensionnelle, et fait qu'ils « perçoivent » un espace ? Qu'est-ce qui permet d'appréhender l'espace au cinéma (celui de Tarkovski ou d'Antonioni par exemple, grands cinéastes « de l'espace ») ? Nous sommes dans un espace réel tridimensionnel, mais notre vision le rapporte sans cesse à la bidimensionnalité. Inversement, la vision de l'écran du cinéma nous procure l'impression que cet espace représenté est tridimensionnel. Cet effet, en partie culturel (il est favorisé par notre habitude de la perspective à point de fuite), reste difficilement explicable jusqu'au bout. Je n'entends pas apporter du nouveau sur ce point, mais je note ici que cet effet

[30] Les « salles de cinéma » n'ont pas été le premier (ni l'unique) lieu de projection de films : celles-ci ont d'abord été organisées dans des cafés parisiens, entre autres sur le boulevard de Bonne Nouvelle, et aussi au fameux Salon indien du Grand Café (boulevard des Capucines).

[31] Sur cette question classique de la situation psychique du spectateur de film, je renvoie aux textes connus de Merleau-Ponty (« Le cinéma et la nouvelle psychologie », 1945), de Christian Metz (depuis « À propos de l'impression de réalité au cinéma », 1965 jusqu'au *Signifiant imaginaire*, 1975) en passant par *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* d'Edgar Morin (1956).

d'incertitude spatiale est modulé par le mouvement et la durée : un plan fixe qui dure plus d'une minute (plan séquence sans mouvement de la caméra) fonctionne comme un tableau ou une photographie ; on y verra plus clairement, par conséquent, un espace dimensionnel.

Je m'explique sur un exemple. Soit le premier plan-séquence du film *La Soif du mal* (Orson Welles, 1958). La caméra, en mouvement perpétuel pendant cinq minutes, circule comme un véhicule dans un espace urbain[32], en captant tout ce qui a été mis en scène devant elle ; la vision du spectateur est fortement sollicitée, nous avons bien l'impression d'être dans un espace tridimensionnel, c'est-à-dire pénétrable, explorable, extensible. C'est à cela que vise Welles : créer immédiatement cet espace, purement cinématographique mais en même temps imaginé comme analogue au réel. On ne chercherait pas forcément à connaître la nature de cet espace s'il était représenté dans un plan avec quatre angles fixes – ce qui pourtant permet de percevoir mieux l'espace. C'est ainsi que le cinéma nous propose un monde facile à identifier. Lorsqu'on perçoit l'espace par le jeu d'une vision non bloquée, dotée d'un angle très large, nous avons plus d'éléments et d'objets à reconnaître, à l'infini. La représentation visuelle cadrée, elle, nous fournit des informations minimales sur le monde capté de l'espace réel[33].

Ce qui distingue le cinéma du tableau ou de la photo, c'est l'action des plans successifs. Le plan lui-même est en un certain sens identique à la toile du peintre ou à la photographie, cependant il doit être rempli de temps et d'un potentiel d'interaction avec les images filmées suivantes, auxquelles le spectateur est invité, afin de reconnaître la forme narrative et de suivre le récit. C'est le cas de ce premier plan-séquence de *La Soif du Mal*, sur lequel je reviendrai plus concrètement[34]. Selon André Bazin, les plans où la mise en scène exploite la profondeur, offrent une plus grande liberté au regard du spectateur que ceux qui sont « aplatis ». Certains cinéastes ont créé une profondeur inhabituelle par leur mise en scène, tels Murnau ou

[32] D'ailleurs elle est portée par un véhicule spécial (une « grue »).

[33] « Le volume spatial senti par le spectateur de cinéma est grandement dépendant du savoir qu'il possède sur l'espace qu'on lui représente » Piault, *op. cit.*, p. 81.

[34] Voir ci-dessous, page 97.

Welles. Bazin a fait avancer de façon importante notre compréhension de la mise en scène en faisant de la profondeur et de la planéité des catégories analytiques : la profondeur est un paramètre de la mise en scène qui dépend de la composition de la scène devant la caméra.

À partir de ces données élémentaires sur la notion d'espace cinématographique et de profondeur en cinéma, je reviens à la caractéristique physique et cinématographique des lieux filmés à la frontière, pour souligner que cet espace naturel devient l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif au cinéma, et la relation première entre l'être humain et l'environnement terrestre y est représentée souvent d'une manière concrète. En effet, l'espace est avant tout considéré au cinéma comme le « lieu » d'une narration, et ensuite d'une action. Souvent, « *le rapport à l'espace représenté reste alors limité à une fonction d'information et de reconnaissance, pouvant dériver ponctuellement vers la contemplation-spectacle propre au régime visuel paysager* »[35]

Ce dont il s'agit ici, ce n'est pas n'importe quel espace, c'est l'espace frontalier au cinéma. Sur ce point, la thèse d'Antoine Gaudin sur *l'approche géopoétique*[36] me paraît pertinente à appliquer à mon analyse des films tournés à la frontière (ou représentant la frontière). C'est pour cela qu'il me semble nécessaire d'éclaircir la notion de représentation spatiale au cinéma : en fait, la spatialité, en cinéma, est souvent liée à la narration et au principe de causalité propre à la fiction[37]. Selon la thèse de Gaudin, elle en est complémentaire : « *L'espace dramatique en tant que « scène » filmique (approche scénographique) et l'espace en tant que « force première » du récit (approche narratologique) ne sont pas compatibles, mais au contraire largement complémentaires.* »[38] Ma thèse ne repose pas uniquement sur cette complémentarité dans la notion de la *géopoétique*, qui est autant une question

[35] Antoine Gaudin, *op. cit.*, p.29.

[36] Elle fait référence au projet théorique et artistique initié dans les année 1990 par le poète et philosophe Kenneth White (*Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Grasset, 1994).

[37] Sur le lien intime entre fiction et causalité, voir J. Aumont, *Fictions filmiques*, Vrin, 2018.

[38] Gaudin, *op. cit.*, p.27.

de position (vis-à-vis du monde naturel) que de composition[39]. Selon l'analyse que je vais effectuer ici, cette notion sera aussi traitée par la composition narrative et picturale. Si l'espace filmique prend une dimension figurative importante, et si on réussit à mettre ces deux approches - approche scénographique et approche narratologique, à l'intérieur des plans, ceci peut renforcer la profondeur, qui devient ainsi inhabituelle, selon Bazin : « *Elles se révèlent enfin parfaitement associables avec la conception spontanée (mais non spécifique au cinéma) d'un espace figuratif pris en tant que motif ou fond à l'intérieur de l'image.* »[40]

Il est vrai que les films qui proposent cet espace comme un environnement fonctionnel et intelligible, le prennent, dans certains cas, comme l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif. La dimension purement figurative reste exceptionnelle, réputée « artistique » : on recherche alors le symbole, le mythe, l'histoire ancienne et en même temps l'histoire contemporaine sur le terrain concerné, afin de nourrir le récit. « *…Un espace considéré en tant que simple cadre ou fond pour l'action dramatique, l'approche géopoétique du cinéma veut montrer qu'à l'intérieur de certains films, les principes de narration, de mise en scène et de montage privilégient un autre régime de sensibilité vis-à-vis de cet espace terrestre avec lequel le cinéma, en tant que médium, possède d'importantes affinités.* »[41] Cependant l'espace peut contenir ce qui est invisible, « *comme les sentiments, les états d'âmes, les intentions, les pensées qui ne sont pas des éléments spatiaux, seraient-elles mille fois indiquées par des signes spatiaux .*»[42] J'entends inclure cet aspect abstrait dans ma visée analytique, en recherchant la logique causale et spatiale de la frontière, en même temps qu'une composition spatiale et des principes de construction dans des films tournés à la frontière ou sur la frontière, allant parfois jusqu'à proposer une interprétation en termes sociétaux et/ou idéologiques (éthique, *gender*, etc.).

[39] Je m'appuie ici sur une idée du poète et essayiste Kenneth White, reprise et utilisée par Antoine Gaudin dans son ouvrage (p.29).

[40] Id., p.27.

[41] id, p.31.

[42] Béla Balazs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), trad. fr. Payot, 1979, p.57.

2 • GÉO-POÉTISER DES ESPACES-FRONTIÈRE EN CINÉMA

L'espace frontalier représenté au cinéma est, dans la plupart des cas, terrestre et naturel. Si le décor géographique est nécessairement inclus dans le scénario, son approche scénographique accentue souvent la relation première et concrète entre l'humain et l'environnement. Il sera ici nécessaire de construire avec la plus grande précision possible la structure, et de décrire la nature, de cet espace frontalier. La frontière elle-même, en effet, n'est pas un espace mais une ligne, géométrique, géographique (elle figure sur les cartes du monde). Son tracé résulte d'une série d'actes politiques (guerre, armistice, signature de la paix…) et juridiques (traité d'armistice ou de paix, conventions diverses entre les états qu'elle sépare). Autrement dit, elle a une existence idéelle, abstraite, et elle n'est matérialisée sur le terrain que par des signes conventionnels (panneaux) ou les accessoires des « postes-frontière », tels des projecteurs ou des barrières. Cette ligne plus ou moins conceptuelle n'intéresse le cinéma que dans des situations où elle constitue un obstacle, qui bloque un mouvement et qu'il s'agit dès lors de chercher à franchir. Cela peut se faire légalement, en montrant ses papiers au poste, ou, dans certains films d'action, se faire en force, ou au contraire (comme nous le verrons dans un instant avec *La Grande Illusion*) en douce, à un endroit où justement *elle ne se voit pas*.

Mon travail porte sur l'espace, non sur les lignes, et par conséquent, il s'intéressera davantage à une autre réalité, celle de la *zone*. J'utilise ce terme générique pour désigner plusieurs états de fait assez différents, mais qui peuvent se ramener à deux grands cas. Le premier cas est le *no man's land*. Celui-ci consiste en une bande de terrain adjacente à la frontière, d'un seul côté ou des deux côtés, à une distance qui peut être fixe ou variable. C'est donc un territoire, défini entièrement par des accords politico-juridiques internationaux (pouvant impliquer d'autres pays que ceux que sépare la frontière[43]). Cet espace, comme l'indique son nom, n'est pas habitable, ni même, en principe, pénétrable ; par ailleurs, il est essentiel de noter que, quasi par définition, il est provisoire, toujours « en suspens », puisque son existence

[43] C'est le cas de la frontière coréenne, bordée par un *no man's land* bilatéral, selon des accords signés par les deux Corées et les États-Unis. J'aurai l'occasion d'y revenir longuement.

est suspendue, littéralement, aux accords qui le définissent, et peuvent évoluer. Le deuxième cas, bien plus intéressant pour moi, est ce que j'appellerai la « zone » – un terme un peu général mais qui me semble bien convenir. Une zone, en ce sens, est un espace qui suit également le tracé de la frontière (il peut ou non en être séparé par un *no man's land*). La différence est qu'il est habité, ou du moins, potentiellement habitable, c'est-à-dire exploitable. De tels espaces, de telles *zones* sont intéressantes justement pour ce caractère de potentialité, qui fait que l'*habiter* y est de nature particulière, amenant des pratiques et une conception de la vie originales.

La zone frontalière porte toujours une signification historique et politique, par conséquent il est difficile de ne pas envisager un processus territorial, et d'autre part il reste toujours une possibilité que cette zone bascule d'un côté à l'autre. Le latin fait dériver le mot *territorium* (territoire) du verbe *terreo* (effrayer), signalant bien ainsi qu'un territoire peut subir des changements, et qu'à l'intérieur du nouvel espace marqué il reste un basculement potentiel. La frontière contient aussi le sens de *limite*, mot singulier qui apparaît avec l'arrêt, temporaire ou pas, du mouvement. D'ailleurs elle comporte souvent elle-même des signes *physiques* de la limite : « *Cette ligne limite vint s'imprimer sur des territoires divers, coïncidant souvent avec les repères évidents de l'espace traversé.* » [44] Voici un film qui met en évidence ce processus territorial lié à la frontière.

La Grande Illusion *(Jean Renoir, 1937)*

Les deux protagonistes, des prisonniers de guerre, doivent franchir la frontière entre l'Allemagne et la Suisse ; ils y arrivent, mais ne voient aucune marque physique de la limite, ni fine plaque de métal, ni même simple pancarte[45]. Devant cette frontière invisible, n'arborant aucun indice sensible de limite territoriale, ils sont en pleine confusion. *Jean Gabin : « Allez, en route ! C'est la Suisse en face ? ça se ressemble tellement… » / Marcel Dalio : « Qu'est-ce que tu*

[44] Paul Calvel, « Espace et territoire », dans *Géographie, économie, société*, 2008/2 (Vol. 10).

[45] Dans le film *La Grande Évasion* (John Sturges, 1963) on voit une frontière physiquement très marquée, avec installation de barrières menaçantes. J'analyse cet aspect artificiel de la frontière dans la conclusion (voir p.418)

veux, la frontière, ça ne se voit pas, c'est une invention des hommes, la nature s'en fout. »[46]

C'est la dernière scène, dans laquelle on voit les deux héros, interprétés par Jean Gabin et Marcel Dalio, sur le point d'atteindre leur but commun, qui est invisible mais certain. Le personnage du lieutenant Maréchal (Jean Gabin) a réussi à s'évader de plusieurs camps allemands de prisonniers, pendant la Première Guerre mondiale. Du dernier, un château transformé en prison de guerre, il a pu s'enfuir grâce au sacrifice du capitaine Boiëldieu, un aristocrate (interprété par Pierre Fresnay), en compagnie d'un autre lieutenant, Rosenthal (Marcel Dalio). Épuisés, ils arrivent à proximité de la frontière suisse, mais ne se supportent plus et décident de se séparer. Au dernier moment, Maréchal rebrousse chemin, retrouve Rosenthal et ils se mettent de nouveau ensemble en chemin. Ils arrivent en pleine montagne ; elle est couverte de neige, rendant ambiguë la démarcation entre les territoires – ce qui est parfaitement normal dans ces confins que représentent les montagnes. Finalement ils se cachent au cœur de la montagne, tout près de la frontière germano-suisse, dans une ferme tenue par une veuve allemande, Elsa. Après y avoir un long séjour de repos et de paix, les deux hommes repartent pour franchir la frontière.

Après le plan dans lequel ils quittent la ferme allemande, on voit les magnifiques montagnes des Alpes, couvertes de neige, en panoramique de gauche à droite ; la caméra descend légèrement, et après un noir, on voit surgir les deux hommes d'un trou de neige. « *Dans un cinéma géopoétique, nous reconnaissons l'espace filmé (au sens où ce dernier n'est pas soumis à une défiguration expérimentale) mais à la faveur de l'ouverture pratiquée par la mise en scène, cet espace surgit dans une proximité nouvelle. »*[47] Les personnages sortent de ce trou de neige, filmés de dos en plan large. Au plan suivant, on voit arriver en plan général une patrouille allemande armée, qui descend d'une hauteur enneigée. Il y a déjà des traces de pas devant eux, signalant sans doute qu'on a fait plusieurs prises et qu'on

[46] « La frontière est un parfait artifice que des géographes ou des souverains ont cherché à étayer par les signes lus dans le paysage. » Armande Jammes, *Paysage et Frontière*, mémoire de fin d'études à l'École Nationale Supérieure de la Nature et du Paysage, 2005-2006.

[47] Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 31.

n'a pu effacer ces traces, et laissant ainsi le tournage (l'énonciation) faire irruption dans la fiction. Les soldats allemands se mettent en position de tir vers la droite. Au plan suivant, deux soldats en plan rapproché (à la taille), dont l'un dit à l'autre en allemand : « *Ne tire pas ! Ils sont en Suisse* ». « *Tant mieux pour eux !* » répond son camarade.

Puis on voit ces soldats, en plan semi-rapproché, qui continuent à regarder vers la droite (Fig.2-5) ; à partir de quoi la caméra fait, cette fois, un panoramique dévoilant un grand morceau de la montagne enneigée, avec les arbres qui font des taches noires. Lorsque la caméra s'arrête, à droite, on voit un paysage en plan général, où au delà d'une route tracée se trouvent quelques maisons, et deux minuscules taches noires en mouvement se dirigeant vers la droite. Au plan suivant, ces taches noires se déplacent au milieu, légèrement à gauche : les héros sont représentés ainsi en taille réduite, de petits êtres, sous le regard des soldats allemands, mais aussi sous celui des spectateurs. Pas de plan rapproché-taille où on pourrait les reconnaître, on les voit ici de vraiment loin. De plus il n'y a toujours pas de marque de limite, donc l'élément physique de la frontière n'est pas présent. Pourtant, on aimerait être assuré qu'ils sont vraiment passés de l'autre côté, sauvant leur vie après tous ces méandres en tant que prisonniers de guerre.



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5

Non seulement la représentation, réduite à ces protagonistes qui avaient pourtant conduit le fil du récit, peut être déroutante pour le spectateur, mais en outre, la direction du regard ne traduit pas un changement logique de la vision. Dans les premiers plans, les soldats allemands se trouvent à gauche, et les protagonistes à droite, et ces deux plans suivent une direction logique du regard : les Allemands les regardent à droite traverser la frontière. Mais dans le dernier plan, on voit les deux personnages filmés de dos en plan général, se dirigeant vers le milieu et légèrement à

gauche. De plus, ils ne se trouvent pas dans l'espace du plan précédent, où on pouvait apercevoir quelques maisons ; ils ne se trouvent nulle part, sinon « dans la montagne ». Ce plan en plongée est donc métaphorique, il exprime que les protagonistes sont engloutis par le monde qu'ils vont affronter[48]. Autant dire que cette fin n'est ni optimiste, ni pessimiste.

Étant donné ce raccord entre deux plans qui trahit la logique du regard dans la continuité, on peut supposer que ce dernier plan, symbolique, a été inséré au moment du montage. En fait, la fin du film avait été initialement prévue tout autrement : Maréchal et Rosenthal, une fois franchie la frontière, se séparaient. Ils se donnaient rendez-vous dans un grand restaurant parisien pour fêter la victoire. Au jour dit, les deux chaises restaient vides, sans qu'on sache s'ils avaient été tués ou épargnés, ou avaient renoncé à se retrouver. Cette fin a été jugée pessimiste à l'époque, et elle a été supprimée. Par conséquent le film finit sur eux deux, qui marchent en pleine nature enneigée. Ce qui aurait été le plus conventionnel, ç'aurait été un plan qui les montre venant de face, vers la caméra. Cependant le réalisateur a choisi un plan – provenant des rushes du tournage sur la frontière enneigée –, qui trouble la direction visuelle ; ainsi, ce dernier plan du film désarticule le plan précédent par le sens de l'orientation, ce qui produit une présentation « didactique » de l'espace.

Cela peut être, à mon avis, revendiqué comme une composition potentiellement géopoétique de ces derniers plans. Il y a deux plans généraux – l'un sur les soldats et l'autre sur les protagonistes à cette frontière invisible, qui est une chaîne de montagne. « Potentiellement », car dans cette séquence je ne pense pas que le réalisateur a cherché à valoriser indépendamment l'espace par rapport au récit. C'est ce dernier plan incongru qui contribue définitivement à réfléchir à la notion de l'espace géopoétique : « *Dans le cadre d'une réflexion qui s'ancre sur les spécificités du médium filmique, on appellera donc 'géopoétique', cette conception qui consiste à appréhender les formes cinématographiques de l'espace parcouru, à la fois comme un cadre réaliste (reconnaissable et habitable) conféré à l'action, et comme le*

[48] Cette interprétation narrative par rapport à l'espace représenté va revenir dans mon analyse d'un film coréen, *JSA* (voir ci-dessous, page 71).

support poétique d'une ouverture particulière, concrète et épurée, à l'environnement naturel. »[49]

Dans cette dernière scène, on peut tout à fait observer que le décor géographique est nécessairement inclus dans le scénario ; son approche scénographique accentue bien la relation première et concrète entre l'humain et l'environnement. La composition des plans offre un support poétique, et ainsi une dimension figurative surgit, en dépit de la charge dramatique de la situation, qui est pressante – les deux évadés sous le regard des soldats allemands à la frontière. Cette composition ne cherche à affecter ni l'espace ni le temps, aucun des plans ne vise à solliciter le temps affectif du spectateur, qui s'installe dans l'espace représenté. Cette composition soulignée inhibe en quelque sorte la montée de la tension ; *l'espace fonctionne en tant que « force première » du récit*, et le déroulement narratif s'associe ainsi à la géopoétisation de l'espace.

Stalker (Andréi Tarkovski, *1979)*

Stalker est un film qui traite d'une frontière *géopolitique* et *géologique*, selon une dimension à la fois figurative et abstraite. C'est une frontière mentale dans « *le paysage industriel fossile, ce bout de 20ème siècle devenu une couche géologique (Tarkovski a été géologue en Sibérie de 1954 à 1956) »*[50]. Le film est une adaptation libre d'un roman de science-fiction des frères Strougalski : trois hommes tentent de pénétrer dans une Zone indéfinissable. Je note que le film utilise expressément le terme de Zone, qui rejoint évidemment le terme générique de zone que j'ai défini ci-dessus, et que j'utiliserai moi-même dans tout ce travail. Ce sont bien, dans le cas de *Stalker* comme dans le cas de mon approche personnelle, deux espaces, habitables et intéressants par une potentialité ; la singularité de la Zone tarkovskienne est évidemment que sa majuscule indique qu'il s'agit d'un être, qu'on peut personnifier imaginairement.

[49] Gaudin, « L'Espace Cinématographique - esthétique et dramaturgique », p.32.

[50] Serge Daney, *Ciné Journal*, 20 Novembre 1981, p. 55.

Qu'est-ce que cette Zone ? C'est peut-être la planète Terre, peut-être le continent soviétique, peut-être notre inconscient. On ne sait pas d'où viennent ces hommes, pourquoi ils veulent y pénétrer, ce qu'ils y feront au juste. Tout ce qu'on sait, c'est qu'ils veulent aller à tout prix dans ce territoire d'une lugubre beauté, qui touche notre sensibilité profonde. Cherchent-ils à être déterritorialisés ? Pourquoi ? C'est pour eux affaire de leur vie ou de mort. On sent qu'ils ont peur, leurs présences dégagent constamment un certain mal-être. Mais on ne sait pas pourquoi. Le film est construit intentionnellement contre toute explication trop rationnelle. C'est l'art cinématographique bien connu de Tarkovski qui est ainsi présent, dans une forme magnifiquement poétisée, par son *imagination démiurgique*[51].

Le récit de *Stalker* prend une forme centrifuge, mais le rapport entre le récit et l'espace filmé est centripète. Le personnage du *stalker* est un passeur, un personnage qui existe réellement à toutes les frontières dont la traversée est plus ou moins interdite. Les gens qui font ce métier risqué dans le réel sont antipathiques, souvent redoutables. Le personnage du film, lui, garde une certaine identité mystérieuse, qui rend son approche plus étrange pour le spectateur que pour les autres personnages. Au reste, il y a toujours un spectateur à l'intérieur du film, à qui le spectateur réel peut s'identifier. Dans ce film sophistiqué – car il n'offre aucune interprétation immédiate au spectateur –, c'est le *stalker* qui tire les ficelles du récit afin d'inviter le spectateur à suivre le film. Jusqu'au moment où le *stalker* arrive avec les deux autres protagonistes dans la Zone, le film se déroule dans un noir et blanc tirant sur le sépia (sans doute du noir et blanc tiré sur pellicule couleur), dans un décor qui ressemble à un camp de réfugiés. La seule habitation où l'on pénètre, celle du *stalker*, est insalubre, mal équipée, elle semble sentir le moisi. Un bistro, où les protagonistes se rencontrent pour la première fois, dégage le même genre d'atmosphère sordide. Même l'espace intérieur semble un espace extérieur (comme le montre par exemple la chambre à traverser) – ce qui le rend centripète. À l'extérieur, on aperçoit de loin des tours de centrales nucléaires.

[51] L'expression est également de *Serge Daney*, *op. cit.*, p. 57.

Les trois voyageurs empruntent un véhicule militaire sans toit (une jeep), et empruntent de petites ruelles humides, entre les murs desquelles un policier (ou un vigile) circule à moto. On les voit arriver près d'une voie ferrée, où circulent des trains (Fig.6-7). Ils suivent l'un d'eux, qui franchit un portail grillagé ; puis, la jeep se gare dans un lieu sombre abandonné, plein de déchets par terre et visiblement situé devant un poste de contrôle. Ils observent un train qui passe, et aussitôt, le suivent avec leur voiture pour profiter de l'ouverture des grilles ; les surveillants commencent aussitôt à tirer.



Fig.6



Fig.7

Les protagonistes parviennent à passer sans être touchés, et arrivent devant une barrière à l'intérieur d'un espace délabré ; l'un des trois hommes descend pour prendre une espèce de chariot ; on lui tire dessus, il se couche dans la végétation (Fig.8). Cette végétation donne tout d'un coup une impression irréelle en ce lieu sinistre : c'est le symbole d'un *autre côté*, signifiant muettement qu'ils sont près de la Zone – où existe une autre vie possible. La dimension figurative de l'espace est ainsi soulignée.



Fig.8

Au plan suivant, on voit l'un des protagonistes dans ce décor délabré, et en même temps en pleine végétation ; la caméra zoome sur cette végétation. Ils ont trouvé une draisine, qui va les amener à la Zone en suivant la voie ferrée. Les plans suivants focalisent les têtes des protagonistes qui roulent sur la draisine ; le décor en arrière-plan reste flou, ainsi l'espace frontalier demeure invisible, ou seulement visible par le contexte. Une telle construction prend toute sa dimension figurative dans un processus poétique. Lors qu'ils arrivent devant la Zone, le film passe en couleurs – des couleurs ternes, rompues (ce qui contribue au côté « centripète »). On les voit sur les rails, face à une nature pleine de décombres. Ils disent : « *Nous sommes finalement à la maison* », « *Ici c'est le monde plus silencieux, vous allez voir vous-même* ». « *Vraiment beau ici, il n'y a pas une âme* ». Ils sont devant un territoire appelé « Zone » mais non défini, une espèce de *no man's land*. Cependant ils déclarent être chez eux, en pleine tranquillité. L'atmosphère de la Zone montrée dans le film (qui a été réalisé à la fin de 1978) me fait penser au *no man's land* de la DMZ[52], que j'ai observé entre la Corée du Sud et du Nord (on peut le voir depuis plusieurs observatoires situés à la frontière du Sud) ; la Zone ressemble beaucoup à cette zone d'accès interdit, inhabitée depuis 1953, couverte de mines. En outre la végétation et les animaux rares ont proliféré entre les armes rouillées et déglinguées, et cela correspond aussi à la réalité de la DMZ. Je n'ai jamais pu savoir si Tarkovski a pensé à cette zone-frontière en Corée (Fig.8-9).

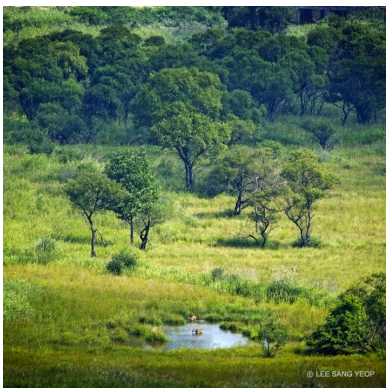


Fig.8 : Le paysage à l'intérieur de la zone DMZ en Corée.

[52] Demilitarized zone : une bande de deux fois deux kilomètres de large, suivant exactement le tracé de la frontière définie par le traité d'armistice, et qui est interdite à tout pénétration et circulation de tout être humain ou véhicule.



Fig.9 : Le paysage de la Zone dans *Stalker*

À travers cette évocation d'un espace emblématique, on peut deviner que le contexte du film est influencé au moins pour partie par l'atmosphère de guerre froide qui a dominé cette époque. Tandis que le roman se passe à Moscou, dans la chaleur étouffante, en plein été, le film se déroule sous un climat humide et sans doute froid (les héros portent des vêtements chauds), dans une saison indéfinissable : on voit la forêt et la végétation dans des couleurs bien vertes, pourtant cela dégage une atmosphère peu confortable et peu aimable. La dimension figurative est remarquablement présente et multiplie les facteurs de sensorialité spatiale : vent, pluie, brume sont les éléments dominants du film, ils concourent à créer une esthétique apocalyptique et à la fois mystérieuse : « *Tarkovski a par ailleurs inventé un mystère de substitution, plus inattendu donc plus immédiatement fascinant : c'est le sol humide et spongieux dans lequel le pied trempé s'enfonce et qui, se retirant, produit un petit son "aspirant". C'est la vérité spumeuse, l'Être même comme marécage, l'empreinte du passage de l'homme fragile et éphémère dans les contours de laquelle l'eau viendra s'engouffrer…* »[53]

Une très forte sensation de réel arrive à travers toutes ces images, d'une manière frappante, insistante (la présence de l'eau, le repas sinistre, les métaux rouillés, la végétation vorace) et la sonorité vivante (les bruits de la pluie, des flaques, du vent, les voix graves..) est soulignée comme si pareille situation existait vraiment. « *Stalker est un film qui frappe par la présence physique des éléments, leur existence têtue, leur façon d'être là* » (Daney) : au terme du film, on a l'impression que la

[53] Frederic Jameson, *Fictions Géopolitiques, cinéma, capitalisme, postmodernité*, trad. fr., Capricci, 2011, p. 30.

présence dominante de l'eau et de l'humidité nous a imbibés, que cette atmosphère à la fois physique et métaphysique nous pénètre. Finalement, c'est cette zone, décrite comme impénétrable dans le film, qui nous pénètre. Ce n'est pas un film facilement interprétable, toutefois sa sensorialité possède une force intrinsèque, qui est étroitement liée à cet espace frontalier mental mais également physique : « *Stalker est le film où, pour la première fois, on croise des corps et des visages qui viennent d'un lieu que l'on ne connaissait que par ouï-dire ou par ouï-lire. Un lieu dont on pensait que le cinéma soviétique n'avait gardé nulle part trace. Ce lieu, c'est le Goulag. La Zone est aussi un archipel. Le film* Stalker *est aussi un film réaliste.* »[54]

Ainsi le cinéaste nous invite dans cet univers sous tension spatiale ; autant dire que cette invitation est virtuelle ; elle nous offre une occasion d'effectuer une expérience imaginaire sur place avec des effets très sensoriels (du son et de l'image). Cet espace représenté dégage une atmosphère apaisée, perméable ; pourtant on ne peut échapper à une certaine tension dominante. Comment peut-on éprouver une telle expérience d'un tel espace à travers du cinéma ? Cette question nous amène à réfléchir sur « *la notion phénoménologique de l'espace vécu, qui sera mobilisée afin de mieux comprendre l'engagement spatial de notre corps dans le film en fonctionnement. Il s'agira de rendre compte du fait que le cinéma, loin de se contenter de reproduire plus ou moins fidèlement l'espace de notre perception naturelle, constitue en lui-même une structure sensible singulière de l'espace… le cinéma est ontologiquement pourvu pour amener à notre compréhension sensible certains aspects primordiaux de notre espace vécu. L'espace comme un phénomène dynamique produit par le film, et engageant le corps du spectateur »*[55]

Il est vrai que peu de spectateurs ont pu avoir vécu réellement dans un tel espace. Ce que j'aimerais souligner, ce sont des éléments matériels présents dans le film, tels que les appareils cassés et les vieilles machines à écrire, les pages déchirées et abîmées, les antiques gramophones, la vaisselle brisée, les tas de ferrailles, etc – qui nous communiquent et à la fois nous procurent les sensations diégétiques. En

[54] Serge Daney, *Ciné -journal,* p. 57.

[55] Gaudin, « L'Espace Cinématographique - esthétique et dramaturgique », p. 9-10.

outre, afin de « géopoétiser » cet espace, empli de la présence de ces matériaux à l'intérieur du film, le mouvement de la caméra tire notre regard, et tout cela crée une expérience littéralement fabuleuse : celle d'être dans ce lieu esthétiquement apocalyptique. Dans ce film peu interprétable au premier abord, c'est finalement l'espace qui nous fascine, et offre une clef. De là, l'espace dans *Stalker* entre tout à fait dans l'approche géopoétique[56]. Le tournage a été effectué au Turkestan, en un lieu qui offre des paysages en terre battue ; c'est justement cet espace représenté dans le film qui est entièrement cinématographique, mais qui donne une sensation d'être ailleurs que seulement dans l'imagination. « *La question d'une puissance plastique de l'espace propre au cinéma… toucher à la vérité ambiguë d'un être-au-monde pris dans sa situation terrestre. Approfondir le questionnement sur notre lieu à l'espace naturel et à la Terre : telle pourrait être, finalement, la définition d'une géopoétique cinématographique.* »[57]

La caméra, qui est continuellement dans un mouvement indépendant de l'action, sur une grue, donne un regard délivré de la pesanteur, en filmant cet espace selon un angle plus large et plus élevé. Le mouvement de la caméra contribue efficacement à géopoétiser l'espace représenté : tantôt il s'approche de loin jusqu'aux protagonistes tantôt il part de tout près et s'éloigne d'eux. Il est bien suggéré que le récit se déroule autour d'une Zone indéfinissable, mais elle est donnée dans le dialogue comme un lieu qui communique avec une maison et avec des régions de l'âme : elle peut être ainsi prise dans une réflexion spirituelle et philosophique, qui évoque la notion du *Noûs*[58]. Dans cette quête spirituelle, on remarque tout au long du film la présence physique d'éléments matériels reconnaissables[59], liés à la guerre. Le mouvement de la caméra est conçu pour qu'elle puisse bien enregistrer cette trace physique de la guerre et cette quête spirituelle, tout en créant la place d'une autre

[56] « Dans un cinéma géopoétique, nous reconnaissons l'espace filmé (au sens où ce dernier n'est pas soumis à une défiguration expérimentale) mais à la faveur de l'ouverture pratiquée par la mise en scène, cet espace surgit dans une proximité nouvelle », Id., p.33

[57] Antoine Gaudin, « Qu'est-ce qu'un cinéma 'géopoétique' », *CinémAction*, N°154, *L'écran poétique*, 2015.

[58] Dans le *Phèdre*, Platon décrit l'âme comme attelage ailé avec la raison, l'intelligence, l'esprit qui compose le *Noûs*.

[59] Cet aspect poétique des matériaux se trouve dans le cinéma russe, depuis Dziga Vertov : « *Vive la poésie d'une machine mue et se mouvant, la poésie des leviers, roues et rails d'acier, le cri de fer des mouvements* » Articles, journaux, projets, trad. fr., UGE, coll. 10/18, 1972, p.20

présence : les protagonistes regardent souvent vers la caméra, laquelle porte le regard potentiel du spectateur. La caméra joue par conséquent un rôle de médium, qui nous guide dans cet espace, car on sent vraiment sa présence tout au long du film. Elle est invisible – physiquement absente – mais en même temps visible par son mouvement démonstratif, qui met en scène le transfert entre le monde imaginaire et le monde réel. Elle impose sa présence par ce mouvement, et aussi par les regards des protagonistes qui la regardent de temps en temps, ce qui fait repasser du monde diégétique à la signification de la réalité.

Il s'ensuit que nous sommes bien invités dans le voyage à l'intérieur de cette Zone imprégnée d'histoire politique, puisque nous sommes entrés dans ce monde diégétique, imaginaire pour les spectateurs, réel pour les personnages. Pourtant une ambiguïté persiste : lors qu'ils regardent la caméra, qu'est ce qu'ils regardent vraiment dans le film ? Que signifie cette présence au sein du film ? Pourquoi le cinéaste a-t-il progressivement organisé cette série de regards vers la caméra à l'intérieur du film ? La présence éventuelle de la caméra provoque une disposition spécifique des personnes censées être présentes dans le film. Et aucune espèce d'explication ne se trouve dans sa structure, qui s'appuie impassiblement sur l'articulation de cadres très construits, picturaux ou photographiques, ainsi que sur le mouvement de la caméra dans cet espace filmique. Ce mouvement sert à désarticuler parfois ces cadres d'une manière contradictoire par le montage. Tout cela permet de créer une force centripète dans l'ensemble du film. Or sans cette manière de construire l'espace filmique, cette force n'aurait pu exister.

Si on suit certaines interprétations (dont celle de Daney) à propos de l'espace représenté dans *Stalker*, le film ne peut pas échapper à un contexte politique : cette Zone est remplie de traces de destruction, mais le film n'en explique ni l'origine, ni la cause. L'un des protagonistes dit que c'est peut-être l'effet d'une météorite tombée il y a vingt ans, mais il ajoute aussitôt que cette hypothèse est peu crédible. Les personnages pensent paradoxalement que cette destruction est un cadeau ; or les voitures détruites, les chars abandonnés en pleine nature nous évoquent la guerre. On sait que la représentation de l'espace en cinéma est une obsession et une exigence hors du commun chez Tarkovski ; on peut aussi constater qu'il a bien transformé tous

les espaces potentiellement politiques en espaces cinématographiques ou poétiques, et que c'est son talent propre. Au reste, cette zone est encore interprétable autrement : Daney parle de la « Zone C », où les films d'auteur existent difficilement. Comme on l'aura compris, je ne cherche pas à pour ma part à donner une interprétation allégorique de ce film : pour moi, *Stalker* est avant tout un film sur une Zone mentale, sous forme purement cinématographique. L'espace dans *Stalker* est incontestablement dramatique *en tant que « scène » filmique,* donc l'approche scénographique devance largement l'approche narratologique. L'espace est affecté par les matériaux représentés à l'intérieur de la mise en scène, aussi par les protagonistes cherchant être déterritorialisé, tout ceci engage le spectateur dans un support poétique de l'excellence figurative.

Lawrence d'Arabie (David Lean, *1962*)

Dans ce film, on peut apprécier autrement l'approche géopoétique par l'espace représenté : d'abord, il n'y pas mention de frontières visibles, situées et symbolisées dans un décor qui est le désert. C'est précisément la présence constante du désert, figuré tout au loin du film, qui impose la perspective d'une géopoétisation de l'espace. Le désert en outre est ici l'élément fictionnel primordial, et la clef de la narration. On l'a filmé de telle sorte qu'il dramatise et conduit le récit, en produisant un effet visuel remarquable par les images du lieu. Toutefois, le support poétique n'est pas profondément attaché aux espaces, filmés d'une manière très picturale, créant une relation manifestement expressive entre l'homme et l'espace. Avec ce décor historiquement et géopolitiquement complexe, car le film se déroule principalement au Proche-Orient (plus exactement en Terre Sainte – appellation religieuse que je choisis délibérément pour désigner de manière non politique les territoires israélien et palestinien), l'aspect géopoétique reste secondaire, l'expressivité est prioritaire : « *Pour ne pas rester au niveau d'un simple psychologisme, il convient de situer l'affect dans un environnement qui définisse à la fois son expressivité et son intelligibilité. »*[60] .

[60] Marc Henri Piault, *Anthropologie et Cinéma*, Nathan, Paris, 2000, p. 24

Le film prend la première guerre mondiale comme décor historique. Le héros, le colonel anglais Lawrence, part du Caire à travers le désert pour arriver sur ce territoire désertique, tout près de Gaza. Lawrence est donné et décrit comme un amoureux du désert, donc amoureux de l'espace invivable qu'il traverse en suscitant un tournant de la guerre, ou au moins en en changeant le cours. Par conséquent il faut la beauté du désert tout au long du film, de manière telle qu'on ne peut la voir dans aucun autre film sur cet espace. Si les spectateurs n'étaient pas fascinés par ces images sur le désert, qui sont réellement impressionnantes, le film aurait perdu sa crédibilité fictionnelle : elles ont donc bien été conçues dans l'intention de séduire les spectateurs. L'idée générale sur cet espace, censé représenter « le vide » ou « la stérilité » et plus loin « la mort », est ainsi transformée en une beauté irrésistible, comme le symbole d'une passion ou d'un amour impossible.

Tous les espaces frontaliers sont « invisibles » appuyés ainsi sur la beauté du désert, dans cette représentation qui se veut historique : contrairement à ce que suggère le titre, *Lawrence of Arabia*, et le film lui-même, où les personnages affirment que c'est en « Arabie » que tout se déroule, à coup sûr les noms de lieux cités dans le film se trouvent actuellement en Terre Sainte : Aqaba, Gaza, Deera, etc. Certes, les principaux habitants de ce territoire étaient des Arabes – d'où sans doute l'« Arabie » du surnom du héros et du titre du film. Néanmoins, le film n'a cherché à indiquer ostensiblement ni frontières ni division entre les États arabes, bien que ces éléments soient utilisés pour construire l'intrigue du récit filmique. (Le film a été réalisé en 1960, bien après le premier conflit [officiel] israélo-palestinien de 1948[61] – ce conflit appelé *Nakba* en arabe, c'est-à-dire « grande catastrophe »[62]). Bien qu'à

[61] Débutant officiellement le 14 mai 1948, jour de la création de l'État d'Israël, il prolonge le conflit qui opposait, depuis la Déclaration Balfour de 1917, les communautés arabes et juives. Ce conflit inclut également une dimension religieuse entre les Israéliens, principalement de religion juive et les Palestiniens à majorité musulmane. Initialement géré par les Britanniques depuis le début de leur mandat sur la région en 1920 (auquel le film fait allusion), le dossier du conflit opposant juifs et musulmans en Palestine mandataire est transmis à l'Organisation des Nations Unies à la fin du mandat, en 1947. Celle-ci vote un plan de partage de la Palestine mandataire conférant un État distinct à chaque communauté et plaçant Jérusalem sous contrôle international. Rejeté par les États arabes et les Arabes palestiniens, ce plan mène au conflit de 1947-1948 en Palestine mandataire, qui sera suivi par la première guerre israélo-arabe dès le dernier jour du mandat.

[62] La guerre israélo-arabe (juillet-octobre 1948), est interprétée comme une « grande catastrophe » (*Nakba*) qui n'a obtenu aucune reconnaissance internationale : pour les Palestiniens, c'est un immense massacre, équivalent à un génocide, que l'armée israélienne a effectué à leur encontre.

l'époque représentée dans le film – la première guerre mondiale –, la plupart des habitants réels sur ce territoire aient été des Palestiniens, ironie du sort, l'identité des Palestiniens n'est pas précisée ni même évoquée dans le film. Le décor historique situe ainsi l'action dans un terrain sans frontière, où l'on voit le héros parcourir une partie du monde qui connaît l'un des conflits territoriaux les plus compliqués du 20ème siècle.

Bien que le film ait été produit vingt ans après le déclenchement de ce conflit en 1945, il nous invite à goûter la beauté du désert *avant* le commencement du conflit. Cette beauté, on ne peut plus la voir dans le cinéma depuis que les médias audiovisuels, la presse, la photographie reflètent dans leurs images l'infinie complexité de la situation de ce territoire. Elle vient de l'immense morceau de nature qu'est le désert, qui semble avoir englouti le conflit, et la frontière. Il en émane une certaine nostalgie d'une époque plus ou moins sauvage, d'autant que l'ambiguïté du personnage de Lawrence, qui est attiré par l'identité arabe, convainc les spectateurs : c'est le mystère du film. Ce personnage mystérieux est décrit la plupart du temps par sa gestuelle élégante et sa belle figure cadrée souvent en gros plan – c'est-à-dire par une dimension figurative des images – avec peu de répliques héroïques, accompagné de peu d'explications et souvent très littéraires, sans description concrète ni intrigue constituée pour faire de lui un personnage important. Ce personnage est construit en vertu d'une conception irréaliste, et paradoxalement, on ne comprend pas du premier coup pourquoi il prend autant de place dans le film car sa présence n'y est pas mise en valeur explicitement. Personnage emporté par son amour inexplicable envers le désert et l'ethnie arabe, on découvre sa passion par la parole du prince Fayçal (joué par un acteur anglais connu pour son allure aristocratique, Alec Guinness[63]) qui l'enchante à leur première rencontre et le manipule par la suite : Lawrence se laisse aller à cette initiation envoûtante[64].

[63] Il est connu aussi pour sa prestation comme le dernier Jedi dans la première série de *Star Wars*.

[64] Ici, l'identification du spectateur à travers le héros du film est construite : le spectateur découvre la passion du héros en même temps que lui. Lawrence rencontre le prince Fayçal, qui identifie cette passion, que personne n'a reconnue, même pas lui-même. Ce genre de dispositif narratif est un élément scénarique important dans le cinéma hollywoodien.

L'identité de Lawrence n'est jamais éclaircie dans le film : on ne sait pas d'où il vient, quoiqu'une brève révélation dans sa conversation avec son fidèle ami arabe Ali laisse supposer qu'il est de sang royal, mais hors du mariage. On peut donc supposer qu'il est un personnage perdu dans son identité « royale » ; il aurait pu être prince, ce qui explique sa fascination devant la prestance du prince Fayçal. De par sa performance d'acculturation, on peut le comparer avec un autre personnage fictionnel, construit dans une conception similaire : dans *Danser avec les loups* de Kevin Kostner (1990), un soldat du Nord pendant la Guerre de Sécession est fasciné par la culture indienne et se met dans la peau de cette ethnie lointaine. « *La dimension géopoétique d'un film n'est donc pas induite par le fait de tourner en extérieurs naturels, mais dépend avant tout de la propension de son régime narratif/représentatif à s'émanciper des "mondes artificiels fermés au continuum spatio-temporel de la vie", des "thèmes tragiques" et des "cosmos clos", des intrigues psychologiques centrées sur les personnes humaines et les relations entre elles* »[65]. À l'intérieur du récit de *Lawrence d'Arabie*, on trouve une frontière ethnique, dans un décor où il n'y avait pas encore vraiment de « frontière » discernable, au sens de la géographie, à l'époque. On ne peut pas dire à proprement parler que le film comporte une prédiction du conflit, la description culturelle faite de l'« Arabie » étant plutôt directe voire vulgaire, et la confrontation culturelle entre les personnages occidentaux et arabes n'échappant pas à cette description. *Grosso modo*, j'interprète l'attachement inexplicable de Lawrence envers le peuple arabe et sa culture, tel que le film le décrit, comme quelque chose d'instinctif et d'animal. Lawrence se bénit lui-même d'avoir une peau blanche, ce qui l'empêche de devenir un Arabe, mais le fait également souffrir ; et par conséquent, une fois pour toutes, il abandonne sa passion, liée au désert et à tout ce qui appartient à ce lieu non vivable.

Ce personnage fictionnel a été créé à partir d'une personnalité historique, Thomas Edward Lawrence, officier de liaison britannique durant la grande révolte arabe de 1916-1918. Le film s'inspire largement de son roman, *Les sept piliers de la sagesse*. Lawrence s'y montre passionné par ce lieu où, justement, les frontières ne sont pas concrétisées, sans limites à l'horizontalité, figurée ainsi par les paysages du désert – qui concorde avec l'idéalisme de ce héros, bien que cet idéalisme ne soit

[65] Gaudin, *op. cit.*, p. 31.

jamais montré ni représenté d'une manière claire et précise au sein du film. C'est aussi sur cette ambiguïté que les éléments fictionnels sont construits dans le film, à travers ces paysages sublimes qu'on peut observer par la magnifique prise de vues. Le désert dans *Lawrence d'Arabie* joue ainsi comme un personnage secondaire, visible par cette prise de vue qui finit par engendrer son être en image mais laisse invisible son rôle comme décor. Étant décor principal, il est réellement dominant comme outil narratif et dramatique, dont la présence est très naturellement marquée par l'horizontalité, c'est-à-dire un certain rapport à l'horizon (Fig.10-11) : « *L'horizon terrestre constitue en effet, dans la perception naturelle, un invariant de notre perception visuelle de l'espace, il nous permet à la fois d'obtenir des informations sur les objets (et sur leur distance par rapport à nous) et de percevoir notre place dans l'environnement. Si dans l'image ces conditions ne sont pas remplies, et si les indices de profondeur sont absents ou peu nombreux, l'effet produit est souvent un perte relative du référent tridimensionnel, au point d'un effet plus ou moins abstrait de surface (au sens pictural)* »[66].



Fig.11

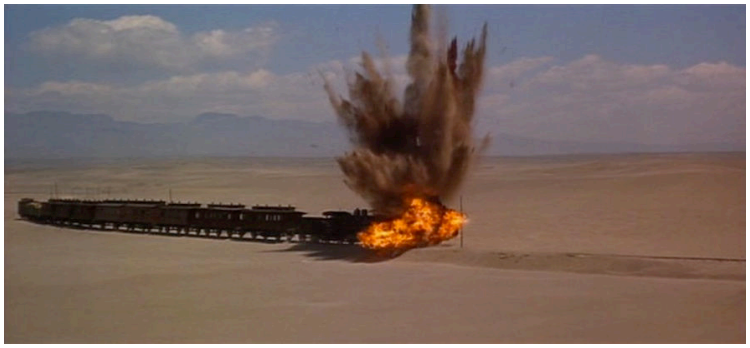


Fig.12

[66] Anne Tüscher (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette), « Échappée visuelle : l'horizon pour connaître, l'horizontal pour agir », cité d'après reserchegate.net, p.78 (consulté en avril 2017).

Effectivement, la composition spatiale du film dans cette dimension figurative reste fidèle à la nature de cet espace – ce qui ne conforte pas davantage le rôle symbolique de l'espace filmé, lequel ici revendique sa pure présence de surface terrestre et visible. D'où que l'expressivité du film est accentuée, laissant dans l'ambiguïté l'identité déterritorialisée du héros, de même que l'aspect géopoétique dans le fonctionnement narratif.

3 • L'ASPECT DE LA DÉTERRITORIALISATION EN CINÉMA

À travers l'analyse de ces deux films, *Stalker* et *Lawrence d'Arabie*, centrée sur la dimension figurative de l'espace frontalier, où se manifeste l'aspect non dit et non visible, j'ai introduit la question géopoétique en cinéma. J'aimerais à présent aborder la notion de *déterritorialisation*. Je ne traiterai pas ici frontalement du sens de ce concept chez Deleuze (et Guattari), qui concerne avant tout le psychisme et la pensée humains[67], mais le prendrai comme un concept de géographie culturelle, pour lequel la déterritorialisation désigne le fait de rompre le lien de territorialité entre une société et un territoire. Le but de la déterritorialisation est donc de déconstruire l'être et de le reconfigurer spatialement. (Pour Deleuze, ce paradigme théorique général se comprend mieux à travers une analyse des mutations historiques du capitalisme et des nouveaux agencements sociaux qui lui sont associés.)

Dans *Stalker*, on peut juger que les protagonistes ont justement un tel but ; ils sont en quête d'un lieu inidentifiable, et en rompant avec une société « territorialisée », ils espèrent reconfigurer leur existence dans un autre espace, ailleurs, appelé « la Zone ». Quant à *Lawrence d'Arabie,* on ne voit sur ce territoire ni frontières ni division des États arabes, bien que ce film ait été réalisé en 1960, donc après le premier conflit (officiel) israélo-palestinien de 1948, et avant la Guerre des

[67] Par exemple, dans *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari font l'éloge de Freud pour avoir libéré le psychisme, par un processus de déterritorialisation, au moyen du concept de libido.

Six jours. Il est vrai qu'à la faveur du récit, c'est le temps diégétique, autour de la Première Guerre mondiale, qui compte – et on ne pouvait évidemment demander au réalisateur de traiter aussi la question palestinienne. D'autre part, le film a été tourné un peu partout : en Jordanie, mais aussi au Maroc, en Espagne et dans des studios californiens. Si le film comporte un biais politique, c'est plutôt de masquer la fin des empires coloniaux, qui commencent à s'effondrer. Le héros du film est un symbole de ce fait historique, en même temps qu'un être déterritorialisé, qui se situe *dans la relation entre l'essence de l'espace et du monde*. L'espace indéfini, presque comme non-lieu, représente parfaitement le monde du héros et son désir de liberté ethnique d'où naît l'ambiguïté qu'il dégage. Cela nous invite à réfléchir sur l'aspect de la déterritorialisation en cinéma : dans *Lawrence d'Arabie*, celui-ci provient de la description du héros et du territoire, en associant le contexte narratif au fait géopolitique. On peut aussi observer *Stalker* sous cet angle, mais ce sera dans un contexte géopoétique, car le monde représenté auquel les protagonistes sont attachés est décrit comme un monde dissocié, indépendant d'eux ; c'est donc lui qui exerce le pouvoir sur eux. Tandis que dans *Lawrence d' Arabie* le monde et le héros sont dissociés par la conception générale objet/sujet, mais ils sont dans un rapport d'interaction, qui permet d'envisager la question de la déterritorialisation. Délocalisé (et aussi *désethnisé*), sans territoire fixe, le héros suit un parcours libre, incluant sa tentative de déconstruire l'État et son attachement, existentiel et sentimental à la fois, envers le monde, incarnant une reconfiguration géopolitique et spatiale, entraînée par son action. Ainsi, la déterritorialisation en cinéma se manifeste par la constitution d'une relation entre protagonistes et espaces représentés. Toutefois, cela ne se limite pas là, et il est possible que certains dispositifs filmiques eux-mêmes puissent y contribuer – telles la composition du mouvement par la caméra ou la construction narrative par le montage, etc. Je vais continuer à partir de cette argumentation, qui jouera le rôle de mise en perspective théorique, et que je vais intégrer à des analyses de films sur/à la frontière.

CHAPITRE 2. L'ESPACE FRONTALIER COMME JUSTIFICATION NARRATIVE ET DRAMATIQUE

1 • LE RAPPORT ENTRE LE RÉCIT ET LA LOCALISATION DRAMATURGIQUE

Ayant évoqué le rôle narratif et dramatique de l'espace frontalier représenté dans *Lawrence d'Arabie*, je vais développer d'abord ce point sur d'autres films, qui impliquent activement cet espace dans un tel rôle dramaturgique, mais en insistant sur l'aspect de la déterritorialisation. Depuis l'invention du cinéma, on a pu voir d'innombrables films produits en ce sens, que la frontière soit le décor historique ou le sujet principal, qu'elle intervienne de manière implicite ou explicite par rapport au récit. Un tel espace est choisi comme décor naturel et géographique pour construire un scénario, alors qu'il est conflictuel dans la réalité historique ou politique. De ce fait, l'aspect géopoétique peut s'estomper, il est même le plus souvent inexistant. L'espace se transforme ainsi en matière bonne à alimenter le récit du film, et à force d'accentuer son côté narratif, sa dimension figurative peut se réduire à une simple description du lieu. On peut observer ce phénomène en cinéma dès le début du 20ème siècle. *In the Border States*[68] est un film de D.W. Griffith, réalisé en 1910 (pour la Biographie) et qui raconte la Guerre de Sécession ; le drame se passe donc le long d'une frontière, invisible et non dite dans le film, et à l'époque, mouvante.

Le film commence par une scène dans laquelle une famille voit le père partir pour la guerre comme combattant de l'Union ; ses deux jeunes filles le regardent s'en aller, avec leur mère, dans la tristesse. Plus tard, la plus jeune des filles sauve par

[68] Le terme *Border States*, traduit par États limitrophes ou États frontaliers, fait référence aux cinq États esclavagistes du Delaware, du Kentucky, du Maryland, du Missouri, et de la Virginie-Occidentale qui bordaient les États abolitionnistes et qui étaient membres de l'Union durant la Guerre de Sécession, également désignés comme le haut Sud.

hasard un soldat confédéré – donc un ennemi – près de sa maison. On est donc amené à supposer que cette famille habite dans une zone sensible, où les deux côtés se confrontent facilement. Leur maison, intérieur et extérieur – symbole d'une frontière entre la vie intime et la société –, semble même située dans un endroit où les deux partis circulent sans cesse. À l'extérieur, on voit la jeune fille devant un puits duquel un soldat confédéré blessé s'approche ; elle hésite mais finalement vient à son aide. Peu de plans suffisent à démontrer cette localisation, d'une manière épurée de tout effet captivant ; l'enjeu spatial – l'extérieur et l'intérieur de la maison – est destiné à produire successivement une tension narrative, par l'action efficace du montage alterné. Dans cette constitution de l'espace, censé être à la frontière entre les deux parties opposées, on voit le père surgir en plan large, devant un paysage pictural où se déroule une petite fusillade entre lui et une troupe ennemie.

C'est le seul moment où la dimension figurative de l'espace évoque une question de position comme frontière (Fig.12-13). Blessé, il revient à la maison, avec à ses trousses un détachement de Confédérés. Le soldat confédéré qu'avait sauvé la jeune fille intervient alors ; à son tour il sauve le père de la fille, et le film finit en se centrant sur le rôle pacificateur de la fille entre les deux camps. Ce qui me frappe dans le rôle de motif ou de pivot de cet espace intérieur de la maison, c'est qu'il suscite et nourrit l'un des facteurs narratifs ou dramatiques liés à la réalité historique et politique : il est tout à fait évident que, s'il n'avait travaillé à constituer la localisation dramaturgique de cette maison frontalière avec ses habitants, et principalement la fille du soldat de l'Union, le récit d'*In the Border States* n'aurait pas pu rendre la tension dramatique de l'intrigue, qui produit un effet crucial au sein du film.



Fig.12



Fig.13

Au Hasard Balthazar (Robert Bresson, *1966*)

Pour développer ce rôle narratif de la localisation dramaturgique, je prends le cas d'un autre film, où l'espace frontalier n'a pas la même fonctionnalité que dans *In the Border States***.** *Au Hasard Balthazar* nous invite à penser la dramatisation du lieu frontalier dans une conception opératoire, celle du cinéaste, qui symbolise l'espace comme environnement fatal de ses habitants (y compris les animaux), et où intervient la notion de non-dit. Le film *Au Hasard* Balthazar, en effet, ne précise pas le lieu géographique du décor ; on n'apprend qu'au milieu du récit, dans le dialogue, qu'il s'agit d'un village français près d'une frontière ; rien n'indique expressément si elle est en bordure de l'Espagne, de l'Allemagne, de la Suisse ou de l'Italie. Seuls quelques éléments d'information indirecte laissent penser qu'il s'agit du Pays Basque, donc de la frontière sud-ouest.

Un petit âne qui tète apparaît dans le premier plan, accompagné sur la bande son du tintement de clochettes qui viennent sans doute de la présence d'animaux hors-champ ; on doit ainsi supposer que ce sont des moutons qui entourent cet âne, quelque part dans un espace de montagne, mais on ne les voit pas effectivement. Dès cette première scène, une vue d'ensemble, où l'on pourrait observer la montagne entière en plan large, est manquante, et l'impression que la scène se passe en montagne n'est autorisée que par des fragments de plans. C'est un morceau d'un paysage qui apparaît ; le lieu n'est pas décrit expressément : un paysage n'est pas seulement un fragment de nature, c'est un fragment *organisé pour la vue humaine.* Tel est l'art de montrer l'espace chez Bresson. Comme Deleuze l'a bien remarqué, on voit rarement l'espace entier dans l'univers cinématographique de Robert Bresson : « *Ce sont des espaces qu'on peut appeler déconnectés. Par exemple il y a un coin, le coin d'une cellule. Puis on voit un autre coin ou bien un endroit de la paroi. Tout se passe comme si l'espace bressonnien se présentait comme une série de petits morceaux dont la connexion n'est pas prédéterminée. Il existe de très grands cinéastes qui emploient au contraire des espaces d'ensemble. Je ne dis pas qu'il soit*

plus facile de manier un espace d'ensemble. Mais l'espace de Bresson constitue un type d'espace particulier »[69]

Le héros du film est un animal, un âne, qui vient d'une montagne, mais on n'appréhendera cette constitution de l'espace comme espace frontalier qu'à la fin du film. Cette face de non-dit et de non-indiqué relève d'une intention de ne pas marquer nettement ni expressément le caractère *territorial* du lieu : symptôme qui suffit à permettre d'envisager un aspect de déterritorialisation dans ce film[70]. Cependant le film ne tourne pas autour de cette notion ; il est plutôt attaché à une symbolisation spatiale, ce qui accentue le côté narratif de l'espace. Une fois restitué ce contexte géographique à la fin du film, on peut apercevoir, rétrospectivement, qu'il raconte *la vie des habitants à la frontière* à travers le regard d'un âne. La frontière est toujours invisible, presque un non-dit, c'est seulement par deux répliques dans le film qu'on apprend cette localisation : au milieu du film, un gendarme dit : « Avez vous passé la frontière ? », et vers la fin du film, Gérard, l'un des personnages importants, veut « traverser la montagne pour faire de la contrebande en Espagne ».

La vie de ces habitants est décrite à travers le regard de l'âne Balthazar, et à travers son destin. Il est le principal héros du film, toujours mis en rapport avec les destins croisés de ses proches, notamment la jeune Marie. La deuxième scène montre deux jeunes enfants, un frère et une sœur, qui amènent l'âne au village, et le baptisent Balthazar[71]. Par la suite on les voit toujours avec cet âne et avec la petite fille des voisins, Marie. Mais la mort de la jeune sœur provoque une séparation. Des années passent. Marie, devenue une jeune femme, et protagoniste du film, est un personnage étrange, qui cherche l'amour mais, troublée devant la vie, reste attachée à cet animal. Il symbolise son enfance euphorique avec Jacques, le fils du propriétaire (lequel a un conflit financier avec le père de Marie). La jeune fille souffre de sa pauvreté vis-à-vis de Jacques. Elle vit très mal le conflit entre leurs parents, et succombe au charme

[69] Gilles Deleuze, « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* » (1987), Deux régiment de fous, Minuit, 2003, p. 294.

[70] Je reviendrai sur ce point avec un autre film (*Incendies*, de Denis Villeneuve) dans un chapitre suivant (voir ci-dessous p. 212).

[71] Balthazar, c'est le nom d'un des Rois Mages, ces personnages venus d'un Orient imprécis pour adorer le Christ nouveau-né. À leur manière, ils sont aussi des passagers de frontière – ou des personnages qui errent, comme les a figurés Albert Serra dans *Le Chant des oiseaux*.

diabolique de Gérard, un garçon qui travaille chez la boulangère du village, et qui est une incarnation du mal dans le film[72]. Il se livre au trafic de marchandises à la frontière (même si cette activité reste implicite tout au long du film). La boulangère, qui joue un peu le rôle d'une mère adoptive à l'affection ambiguë, lui propose de passer la frontière après qu'il a reçu une convocation au commissariat. Il se rend à cette convocation, et le commissaire l'interroge pour savoir s'il commet des actes illégaux à la frontière. Ce sont des deux moments du film dans lesquels on peut savoir que ce film se déroule en effet dans un village frontalier. Tous les espaces représentés sont perçus comme ceux du village ; ils semblent très discrètement inquiétants, comme des espaces pris d'assaut par des hors-la-loi, des brigands, des rois de la contrebande. Le malheur de cette jeune fille détermine celui de Balthazar, qui finit sa vie ainsi, associé à la vie de l'héroïne (interprétée par Anne Wiazemsky) : Gérard a chargé l'âne de produits de contrebande pour les transporter au delà de la frontière en plein milieu de la nuit ; il le force à gravir la montagne d'où il est arrivé au début du film. Lorsqu'ils y sont parvenus, on entend des tirs ; Gérard et son complice s'enfuient, l'âne reste, il les regarde courir et descendre la montagne. Balthazar bouge doucement pour éviter les tirs. Mais au plan suivant, on le retrouve caché sous un arbre, on voit que du sang coule sur sa jambe. Il bouge de nouveau doucement et au plan suivant encore, il se trouve au milieu d'une troupe de moutons, semblable à celle que l'on avait imaginée, grâce au bruit des clochettes, au début du film. En fait, il est revenu à l'endroit où il est né, mais cette fois-ci on voit la présence massive des moutons. Il meurt à la frontière.

L'espace est ici bien davantage symbolique que géopolitique : le symbole du commencement et de la fin d'une vie, qui a basculé du mal au bien comme on passe d'un côté à l'autre de la frontière. Ce décor géographique à la frontière du Pays Basque est transformé en lieu symbolique, entre le mal et le bien. En outre, le Pays basque a une histoire longue et compliquée quant à la langue, la politique et l'identité[73]. La réalité historique que porte le Pays Basque est représentée par

[72] Le mal est un thème récurrent dans le cinéma de Robert Bresson.

[73] Les Basques sont une population autochtone, de langue pré indo-européenne. Ils ont plusieurs caractéristiques anthropologiques et biologiques et sont très attachés à leur langue, composante incontournable et indissociable, unique Isolat européen (Isolat désigne une forme de langue dont on ne peut démontrer de filiation ni de relation génétique avec d'autres langues vivantes : ainsi, la langue coréenne,

l'intrigue principale du film – le conflit financier entre le propriétaire et le père de Marie –, qui donne au récit la forme classique de la causalité. Mais il me semble que l'espace frontalier dans *Au hasard Balthazar*, s'il n'entre pas vraiment dans la catégorie de l'espace géopoétique, n'est pas non plus simplement réduit au rôle de motif narratif. Il y a aussi un aspect poétique dans ces espaces, lié à la façon de les montrer par fragments au long du film et dans leur ensemble, seulement à la fin, comme une ouverture : c'est le seul moment où on voit le paysage en plan général (Fig.13-14).

Balthazar à la frontière avec l'Espagne



Fig.13



Fig.14

l'aïnou, le bourouchaski). Les Basques se trouvent à cheval sur le sud-ouest de la France et au nord de l'Espagne, et aussi en Amérique du Sud par émigration.

L'espace, dans ce film est plutôt poétisé en accordant le diapason sur la narration symbolique du lieu. On peut pointer le thème de la déterritorialisation dans le film, en raison du non-dit sur le lieu, et surtout de la figuration fortement anthropomorphisée de l'âne, qui est dans l'errance et le nomadisme ; il est décrit comme un être qui sait prendre une décision : si son maître ne lui convient pas, il le quitte. Néanmoins, cela se limite à voir le lieu comme un élément constitutionnel de la géographie et du rapport homme-animal, tandis que la relation entre l'âne et le monde n'est pas posé dans une conception opérationnelle. Le film traite le mal du monde, dans lequel l'animal et l'homme se heurtent à sa prépondérance, sans pathos – d'où vient l'aspect géopoétique du film, en y associant la symbolisation.

Donc le film ne cherche pas à justifier l'approche narratologique de l'espace, qui existe de par la volonté du cinéaste comme *espace dramatique,* en tant que scène ; mais on peut cependant bien le distinguer de celui de *Lawrence d'Arabie*. L'approche scénographique n'yest pas accentuée comme dans ce dernier, qui souligne une dimension figurative plus démonstrative. Dans *Au Hasard Balthazar*, il y a aussi des points de tension venant du décor géographique, mais ils sont neutralisés par une dimension figurative, instituée par la fragmentation : il faudrait les rassembler pour les percevoir dans leur ensemble. C'est là davantage une question de composition que de position, et la prise en considération de la symbolisation du lieu et des protagonistes est plus pertinente ici que la notion de géopoétique. Dès lors, on peut constater que la localisation dramaturgique existe comme environnement fatal des habitants dans cette forme de fiction, sans vraiment chercher à l'appliquer au récit. *Au Hasard Balthazar* démontre qu'elle n'est ni indépendante, ni dominante par rapport au récit, et que l'espace frontalier peut être impliqué dans un rôle dramaturgique d'une manière équilibrée, en faisant appel à la notion de la déterritorialisation par la seule description des protagonistes.

2 • LES PRINCIPALES LOCALISATIONS DE L'ESPACE FRONTALIER

Il existe nombre de frontières conflictuelles qui ont inspiré et inspirent encore la production cinématographique. Dès lors, je m'attacherai à explorer l'espace frontalier comme justification narrative et dramatique au cinéma, en prenant mes exemples dans plusieurs continents. Je m'intéresserai en premier lieu au cinéma allemand, car la frontière interne de Berlin a été l'un de ces facteurs majeurs avant la chute du Mur. Je passerai ensuite à des films traitant des deux Corées, puis de la frontière, particulièrement sensible, entre États-Unis et Mexique, enfin au cas singulier et délicat d'Israël et de la Palestine. Je n'ignore évidemment pas qu'il existe aussi des frontières de cette sorte en Afrique, en Indonésie et ailleurs encore – mais elles ont été bien moins souvent traitées par le cinéma.

Je fais ici un point préliminaire, très rapide, sur les trois frontières dans le monde qui sont le plus souvent traitées au cinéma. 1°, après la guerre froide (1950-1953), dans la péninsule coréenne, le Nord, régime communiste soutenu par l'URSS, et le Sud, allié des États-Unis, sont divisés par la signature d'un armistice le 27 juillet 1953 le long du 38ème parallèle. Deux imposantes murailles sont construites à 4 kilomètres de distance l'une de l'autre ; elles dessinent ce que l'on appelle la DMZ (zone démilitarisée) qui se trouve à l'intérieur de ces murailles. Cette frontière est la plus hermétique au monde. 2°, En 2006, le président Bush Jr. a décidé de construire un mur le long de la frontière des États-Unis avec le Mexique, officiellement afin de lutter contre les trafics de drogue organisés principalement par les cartels, mais aussi contre l'immigration illégale ; ce mur est resté incomplet, et aujourd'hui sa construction est relancée par le président Trump. 3°, Depuis 2002, l'État d'Israël a commencé à construire une « barrière de séparation » le long des territoires palestiniens, au nom d'une politique anti-terroriste. Cette politique a des aspects complexes, car elle sert à justifier la colonisation des territoires palestiniens ; le tracé de cette barrière ne suit pas la ligne verte établie à l'issue de la guerre Israélo-Arabe en 1948. Mais commençons par une frontière historique, aujourd'hui abolie : Berlin.

Frontière urbaine et interne de l'Allemagne au cinéma

Dans le cinéma allemand, la frontière urbaine a été largement considérée dans sa dimension narrative et aussi figurative, avant la chute du Mur. Les images de la présence physique du Mur étaient pleinement intégrées, tant dans le cinéma de fiction que dans le cinéma documentaire ; les choix scénaristiques mettaient l'accent sur cette présence, et il était évident de la revendiquer sous forme démonstrative dans la mise en scène. C'était le Mur qui construisait la causalité narrative d'histoires tourmentées d'hommes et de femmes, souvent inspirées des faits divers dramatiques[74] qui lui sont associés[75] : dans les archives filmées au moment de la construction, on voit un grand nombre de personnes qui exécutent des tentatives de franchissement du mur.

Les Ailes du désir (Wim Wenders, *1987*)

Le film plus connu à ce sujet est *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, réalisé juste avant la chute du Mur. Son titre original, *Der Himmel über Berlin* (Le Ciel au-dessus de Berlin), se rapporte plus justement au sens du film et à son filmage (c'est le réalisateur, toutefois, qui a choisi le titre français). Wenders raconte ainsi la genèse de sa réalisation : « *Après le succès de mon film* Paris, Texas, *le Ministre d'Allemagne de l'Est m'avait invité, car mon film était l'un des rares films allemands de l'Ouest sorti en RDA. Je lui ai raconté une ébauche des* Ailes du désir**,** *qui ne l'intéressait*

[74] Devant la porte de Brandebourg, un garde-frontière saute les barbelés devant les badauds. C'est la célèbre fuite de Conrad Schumann le 15 août 1961, peu après le commencement de la construction du Mur. Ce moment a été enregistré et photographié par les habitants présents sur place. Il en existe plusieurs documents d'archive, de points de vue divers, tantôt depuis le toit d'un immeuble tout près, tantôt pris par un officier militaire, etc. On peut voir ailleurs des individus, des groupes, et même un camion qui fonce pour franchir à tout prix le mur ou le barbelé, sur le chantier de la construction. On voit les chars qui arrivent, les ouvriers qui murent les fenêtres des immeubles aux confins du Mur (Bernauer Strasse). On sent une quantité fulgurante de violence subie, provoquée par une volonté sans pitié.

[75] Même le scénario du film américain de Steven Spielberg, *Le pont des espions* (2015), est inspiré d'un fait réel, l'histoire de l'aviateur américain Francis Gary Powers, capturé en 1961 par les Soviétiques à Berlin. Une partie du film a été tournée dans un quartier de l'ancien Berlin-Est, et aussi dans les studios de Babelsberg à Potsdam. On voit aussi une reconstitution du Mur dans le film : le héros, interprété par Tom Hanks, part à Berlin pour sauver ce pilote américain. Après cette opération complexe mais réussie – comme l'exige le *happy ending* des films hollywoodien sur le thème « *Save the American* » – il est dans un métro à New York, et observe en passant à travers la fenêtre de son wagon, un garçon qui passe librement par-dessus le mur de son voisin. Son visage devient pensif et le film finit ainsi.

pas ; j'ai insisté en disant qu'il y aurait des anges gardiens qui traverseraient librement le Mur. Là il a éclaté de rire, et tellement ri qu'il allait suffoquer. Et il me dit : "Vous savez, le Mur n'existe pas. Donc les anges ne peuvent pas le traverser" ».

Ainsi est né *Les Ailes du désir***.** Une bonne partie du film a été tournée en noir et blanc, en décor naturel sur les habitations autour du Mur (lequel mesurait 150 kilomètres de long), sauf en une occasion : l'équipe du film a dû en construire 400 mètres pour réaliser la scène où le premier ange gardien, interprété par Bruno Ganz, devient homme. Cette scène est censée se dérouler dans le *No Man's Land,* le territoire entre les deux murs. Un dense population d'un million de lapins y vivait : ils étaient les seuls véritables habitants de cette zone interdite. C'est en raison de la difficulté de les évacuer pour le tournage que finalement, cette magnifique scène a été réalisée dans un décor construit. Si on prend la décision de reconstituer un tel espace sensible dans un film, il faut prendre un parti le plus réaliste possible. En fait, l'espace du *No Man's Land* a été traité dans les deux sens : réaliste et allégorique. Il est dominé par la couleur blanche ; même le mirador qu'on aperçoit est blanc : sans doute pour créer une atmosphère céleste, là où le premier ange décide de devenir un humain. On est ainsi amené à penser que le *No Man's Land*, espace transitoire entre les deux Murs, est aussi un espace spirituel entre le ciel et la terre[76] (Fig.15-16).



[76] C'est en référence à ce un tel type d'espace que j'ai analysé ci-dessus l'espace spirituel dans *Stalker* et l'espace dramaturgique dans *JSA*.



Fig.15-16

La scène se déroule ainsi : la caméra prend le deuxième ange, interprété par Otto Sander, qui marche vers le Mur tout blanc, au-dessus duquel elle s'envole gracieusement pour atterrir de l'autre côté, dans le *No Man's Land,* où l'on voit arriver le premier ange face à elle. Le deuxième ange entre dans le champ, ce qui veut dire qu'il a passé le Mur (le champ peut servir de « frontière » cinématographique entre deux plans, et cette mise en scène redouble son fonctionnement dans ce contexte fictif). Le premier ange dit à l'autre : « *Je vais entrer dans le fleuve… il n'y a pas d'autre rive, il n'existe que le fleuve dans le gué du temps, dans le gué de la mort* ». Poursuivant l'allégorie du *No Man's Land*, il monologue et annonce comment il veut vivre une vie humaine : « *Je veux regarder, pas d'en haut mais à hauteur d'œil* ». Ils marchent lentement dans cet espace, et passent à côté des deux gardes-frontière est-allemands, qui sont en train de bavarder entre eux, l'air décontracté. Tout à coup on voit les traces du premier ange sur le sol, et dans cette scène jusque-là dominée par la blancheur parmi toute une gamme de noirs et de gris, la couleur, vive, arrive sur lui, cadré seul en plan poitrine, pour signifier qu'il n'est plus invisible. Au plan suivant, on voit le visage intrigué du deuxième ange en plan rapproché, qui observe tout, y compris les deux gardes-frontière ; ceux-ci avaient le droit de tirer sur des fugitifs dans cette zone, donc la tension monte chez spectateurs. Le plan suivant est cadré en largeur, pour prendre l'espace horizontal, où les deux anges et les deux gardiens se trouvent ensemble ; aussitôt après, la caméra part à gauche pour cadrer les deux surveillants, puis à droite, où l'on voit le deuxième ange se diriger vers le

mur blanc en portant le premier dans ses bras ; ils sont absorbés tous deux dans le mur. Au plan suivant, on voit le mur en couleur, constellé de graffitis de visages humains sur un fond dans une gamme de rouges. Ce contraste soudain provoqué par l'apparition de la couleur suscite une sensation presque violente, renforcée par le mouvement de la caméra qui avance vers le mur au bas duquel est couché le premier ange. On découvre alors que la caméra représentait le regard des enfants – qui sont peut-être des anges. L'ange devenu humain se réveille lorsqu'une armure tombée du ciel lui heurte la tête. Il se lève, marche le long du mur couvert de graffitis. Il découvre son sang qui coule, la couleur vive des graffitis, et par là la matérialité du monde, y compris, bientôt, celle de l'argent.

Mis à part le Mur, qui est incontestablement représentatif dans le récit du film mais qui symbolise également l'Histoire allemande après la deuxième guerre mondiale, une autre frontière est constituée au sein du film : à la périphérie de la reconstitution du passé et du témoin de celle-ci. Le deuxième ange est à l'arrière d'une voiture dont le conducteur monologue ainsi : « *Le peuple allemand a éclaté en autant de mini-États qu'il y a d'individus. Et les États isolés sont mobiles : chacun emmène le sien avec soi et, si on veut y pénétrer, il faut un droit de passage : une mouche enfermée dans l'ambre, ou une flasque. Et ce n'est que la frontière, mais on ne peut aller plus avant dans chaque mini-État avec ses quelques mots de passe*[77] ». On voit la main de l'ange qui note ce qu'il dit, puis on le voit, en gros plan, regarder vers la droite : tout d'un coup une image d'archives, montrant la ville en ruines avec des gens à l'allure fatiguée et triste, arrive dans la vitre gauche de la voiture, vue par le regard de cet ange (Fig. 18-19). Cette image du passé défile ainsi, l'ange regarde maintenant devant lui, où elle continue à se projeter. Par la suite, une image de la ville actuelle revient sur le même plan, marquant le retour du temps présent. (Cette idée de la juxtaposition de deux temps éloignés par recours à des images d'archive – même coprésence du passé et du présent dans une voiture – a été reprise dans un autre film, *Free Zone*[78], du réalisateur Amos Gitai).

[77] Un mot de passe est un code, qui manifeste de manière sensible la présence d'une frontière, réelle ou virtuelle.

[78] Voir ci-dessous, p. 169.



Fig. 17



Fig. 18

La caméra s'élève, elle prend la voiture depuis le ciel, d'où l'on aperçoit une mise en scène de la frontière en haut et à gauche du plan : des gens derrière une porte. La voiture se dirige vers la gauche, et au plan suivant la caméra se trouve de nouveau avec nous sur la Terre, on voit des gens en uniforme, des généraux allemands pendant la Deuxième Guerre mondiale. Comme nous connaissons beaucoup d'images d'archives de cette époque, cette présence nous trouble : sommes-nous encore dans une reconstitution du passé ? On s'aperçoit petit à petit qu'il s'agit, en fait, du tournage d'un film sur ce passé chargé de l'Histoire allemande. On voit – toujours à travers la fenêtre de la voiture où se trouve l'ange – l'acteur américain Peter Falk, rendu célèbre par la série *Columbo*, parler de Hitler avec un enfant. Dans le même lieu de tournage, on découvre une scène dédoublée, sur deux temps et deux espaces séparés verticalement : l'une est une reconstitution sur les réfugiés juifs, elle se trouve au rez-de-chaussée ; l'autre est l'équipe de tournage, à l'étage au-dessus, qui filme la première à travers un immense trou dévoilant l'armature métallique du béton armé du plafond (Fig. 19). Ainsi, cette présence matérielle constituer une barrière horizontale, qui réunit et sépare deux réalités à la verticale.



Fig. 19

La caméra descend alors, pour filmer en contre-plongée l'acteur ; il fait un essai devant le miroir, sur lequel on aperçoit le trou au plafond : on est dans la première réalité, où le deuxième ange observe tout. Le premier ange, lui, se trouve dans la deuxième réalité, et les plans sont filmés en alternance de plongée et de contre-plongée. Les monologues en voix off des figurants dans la peau des réfugiés juifs reflètent effectivement leur réalité quotidienne : le besoin d'argent pour vivre, l'ennui d'être figurant, etc. Seul le monologue d'une femme âgée, filmée en gros plan, évoque la situation de Berlin dans l'Histoire allemande : « *J'ai rencontré un Français qui m'a dit : "Berlin, ça donnera jamais plus rien, la maison était à moitié tombée, il restait encore quelque chose. Pour combien de temps ? Je vois encore une femme qui se tenait là-haut dans les ruines et qui secouait les couettes, cela doit être en mai ou juin 1945" »*[79] . Sur son visage en gros plan, le passé arrive encore en surimpression, par une image d'archive en couleur, en diapason de ce récit, comme outil de description visuelle. Finalement le temps « suspendu » où ces deux réalités s'attendaient mutuellement touche à sa fin : le tournage a lieu, les deux réalités fonctionnent enfin ensemble.

[79] Une scène du *Mariage de Maria Braun* (Fassbinder, 1978) reprend exactement le même événement.

Dans cette séquence, l'agencement des deux espaces étagés verticalement modifie notre regard, habitué à la structure horizontale de la division. Dans ce dispositif spatial, les aspects partiels de la narration mettent en réserve les éléments fictifs de cette mise en scène ; les deux anges gardent toujours leur rôle de témoins, les acteurs ne font pas vraiment leur prestation, même cette femme en gros plan, avec son visage immobile, pensif, n'offre pas vraiment une sensation diégétique. Certes, on voit qu'elle joue, et nous ne sommes pas dans une mise en scène documentaire, tout est bien agencé pour démontrer qu'il y a deux réalités dans cet espace spécifique – symbole d'une frontière verticale entre les deux mondes du haut et du bas, qui sont finalement peu différents, car matériellement ils sont dans le même monde du tournage. Mais le monde de la reconstitution est caractérisé par l'intervention du temps passé, signifié par divers artefacts – les habits avec l'étoile de David, l'uniforme allemand du Nazi, les lits superposés pour les réfugiés, etc. Aussi, par cette disposition conjonctive – le récit de cette femme et l'image d'archive arrivant comme image mentale –, les éléments fictifs se trouvent bel et bien dans ce monde, qui se présente somme toute comme témoin de l'histoire.

La « spiritualisation » de la caméra est nécessaire pour décrire les aspects spatiaux de Berlin. Le mouvement de la caméra pour filmer tous ces espaces est conçu comme le regard d'un médium. La caméra, dans ce film, ne représente pas uniquement (comme on l'a parfois dit) le regard des anges auquel elle est seulement de temps en temps associée. La plupart du temps, elle joue comme un regard indépendant de celui des anges, incarnant tantôt le regard de l'avion, tantôt celui de la voiture, tantôt du train. Ce regard est libre comme un papillon, ou mieux, comme un médium spirituel. La performance du mouvement de la caméra est impérativement vitale ; c'est grâce à elle qu'on a assurément l'impression de planer au-dessus de cette ville de haut en bas. Elle offre ainsi une anthologie visuelle topographique sur Berlin avant la chute du Mur, avec ses habitants et ses habitations : accompagné des voix *off* des habitants qui monologuent leurs états d'âme et leurs opinions sur cette situation divisée, ce regard de médium survole et passe à côté de tous et de tout ; parfois il demeure un moment dans l'espace d'une bibliothèque où les témoins de l'Histoire sont matérialisés en papier et en

photographies, etc. Mais ce regard n'arrête pas de courir, il fait venir les anges aux côtés des gens qui ont perdu l'espoir, en traversant le Mur. C'est ce dispositif de la caméra qui nous permet de détecter la déterritorialisation.

Ce regard disparaît temporairement lorsque le premier ange devient homme ; aussitôt que la caméra atterrit sur le sol, elle est territorialisée. Comme il l'avait prédit (« *regarder, pas d'en haut mais à hauteur d'œil* »), restant à cette hauteur, elle suit fidèlement celui-ci mais ne peut plus rééditer sa performance ; comme le personnage, elle ne peut plus traverser aucune frontière. L'ange arrive au lieu de tournage, pour rencontrer l'acteur américain qui l'a reconnu auparavant ; mais il ne peut plus accéder à cet endroit, contrôlé par la police. Restant ainsi de l'autre côté, il regarde défiler les figurants et les suit le long d'une barrière ; aussitôt il tombe sur l'acteur, ils se parlent à travers la barrière. L'acteur lui dit qu'il est arrivé dans ce monde comme lui, il y a trente ans ; l'ange le quitte rassuré : il n'est pas seul dans cette réalité inconnue. Cependant le regard du médium revient une fois, lorsque l'ange arrive dans un terrain vague où son amoureuse Marion l'attendait. La caméra « se déterritorialise » à nouveau et monte d'un coup en haut, pour filmer l'ange, désespéré d'avoir raté Marion, en plongée. On voit une marque en cercle, afin de suggérer une frontière circulaire autour de lui et Marion. L'un des intérêts majeurs des *Ailes du désir*, pour mon sujet, est que, outre la ligne frontière habituelle, il en imagine et en propose des variantes – verticale, circulaire.

Le récit de ce film est composé des monologues des habitants en voix off, qui construisent des narrations remplies de sens mais partielles. Ils sont très bien écrits, presque poétiques[80] en l'absence d'action[81] ; on entend leur pensée, mais l'action de parler est absente ; ce sont des récits partiels mais cohérents sur leurs états d'âmes, en rapport à l'Histoire. Le film démontre ainsi que les habitants ne peuvent pas échapper à cet aspect historique : Berlin était une ville, mais aussi l'incarnation d'une

[80] Ces monologues ont été inspirés par des poèmes de Rainer Maria Rilke.

[81] « La tentation poétique de voir le monde en notre absence, exempt de toute volonté humaine, trop humaine ? » (Jean Baudrillard, *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Galilée, 2004, p.85.)

frontière, à cause du Mur, symbole du clivage idéologique et politique[82]. Après la chute du Mur, les caractéristiques de la production cinématographique en Allemagne ont pris une autre forme, et posé autrement la question allemande : « *Après la chute du Mur, le cinéma allemand s'éloigne de la question allemande, - à laquelle une réponse a été trouvée – au profit d'une réflexion sur la mémoire du passé est-allemand et du Berlin divisé. Plus ou moins marqués par les Ost-Diskurse*[83]*, plusieurs longs métrages portent ainsi à l'écran une reconstitution de la ville à l'époque de sa partition, proposant un certain regard, un certain discours sur ce passé encore tout récent. Après la chute, le Mur devient le support permettant de signaler au spectateur une ellipse temporelle* ».[84]

Dans ce film, c'est l'association et la juxtaposition entre la caméra et le héros qui invitent à réfléchir sur le thème de la déterritorialisation[85]. Ce dispositif d'assemblage fonctionne pour construire une forme, sans chercher à la rendre symbolique par rapport à l'espace. De là, la représentation spatiale peut aussi prendre un aspect géopoétique ; mais cela reste très cinématographique, en raison de l'action de la caméra, qui incarne une présence majeure dans le film. Ce dispositif ne s'associe à la forme cinématographique qu'au sens de la déterritorialisation ; c'est-à-dire que l'action du héros et de la caméra peut bien être allégorique – pour signifier la liberté

[82] Nommé « Mur de protection antifasciste » par la RDA, « Mur de la honte » par la RFA, il a été érigé durant la nuit du 12 au 13 août 1961 par la RDA afin d'empêcher l'exode des habitants vers la RFA. Cette séparation physique à l'intérieur de la ville a duré jusqu'au 9 Novembre 1989. Il s'agissait d'un dispositif militaire complexe, comportant deux murs de 3,6 mètres de haut avec un chemin de ronde, 302 miradors et dispositifs d'alarme, 14 000 gardes, 600 chiens. Les gardes-frontière est-allemands et les soldats soviétiques avaient ordre de tirer sur les fugitifs. Presque totalement détruit depuis la démolition entamée dès le 9 Novembre 1989, le Mur reste cependant présent dans l'organisation urbaine de la capitale allemande, comme le symbole des cicatrices historiques. Il existe d'innombrables archives filmées sur le Mur, sa construction et sa démolition.

[83] « Les *Ost-Diskurse* se définissent comme les images et les interprétations que les médias de l'Ouest donnèrent des Allemands de l'Est ; dans un certain nombre de cas, ce discours occidental, associé au manque de contre-analyse venant de l'Est, a induit une représentation subjective et stigmatisante de la RDA et de ses dérives politiques, suscitant chez certains un sentiment de dévalorisation. » Diane Barbe, dans C. Maury et Ph. Ragel, dir., *Filmer les frontières*, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p. 50.

[84] Je cite quelques films après la chute du Mur : *Les années du Mur* (1994) de Margarete von Trotta, *La Vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck, *Le Tunnel* de Roland Suso Richter, *Good Bye, Lenin !* de Wolfgang Becker *: « Ces films font du Mur le support d'une réflexion sur la division de la ville et sur la question allemande, aussi sur sa propre ouverture. On voit que cette frontière est poreuse par ces films, et cette perméabilité interroge d'autres voies possibles dans les relations interallemandes. Les films allemands à ce sujet ont mis l'accent sur la porosité* ». Diane Barbe, *id*., *ibid*., p.48.

[85] J'analyserai plus en détail ce genre de dispositif sur l'espace frontalier, qui touche au point de vue de la déterritorialisation, avec la première scène de *La Soif du mal* d'Orson Welles, dans le chapitre 3.

de circulation autour de cette frontière de la guerre froide –, mais il n'empêche que la forme représentée par cette action est proche de la poétisation et de la pure cinématographie. Le point de vue de la déterritorialisation n'est pas totalement probant, bien qu'il puisse être un élément important du film, qui justement survole – par le mouvement de l'ange, représenté par la caméra – ce côté géopolitique, en mettant l'accent sur la relation humaine entre le ciel et la terre. La ville coupée en deux qu'on découvre à travers le regard céleste de l'ange n'est plus dans un contexte géopolitique : c'est une ville dont les habitants cherchent à vivre, à créer et à s'aimer. L'ange finit par en faire partie.

Frontières internes et externes de la Corée au cinéma

Aux débuts du cinéma coréen, la frontière a été tout de suite focalisée comme sujet de films. L'un des premiers films coréens, réalisé en 1923, s'appelle *Kouk-Kyoung* (titre qui signifie « la frontière » en coréen) ; le récit se passe à *Dandong*, dans la région chinoise de *Mandchourie* (Fig. 20), tout près de la frontière. Une bonne partie de la Mandchourie a été territoire coréen jadis (avant J.-C.), et depuis lors elle a été plusieurs fois un objet de conflit entre la Corée et la Chine. Pendant l'occupation japonaise, la société coréenne a été largement imprégnée de ce conflit territorial entre la Chine, le Japon et la Russie. Les premiers films coréens furent réalisés aussi dans ce décor géopolitique. Après la guerre de Corée, ces événements étaient clairement inscrits dans l'histoire du cinéma coréen[86]. Le grand maître du cinéma coréen, Im Kwon-Taek a réalisé en 1962 un film intitulé *L'éternelle rivière Duman*, retraçant le mouvement indépendantiste sous l'occupation japonaise, très actif dans cette région ; une réplique revient souvent dans le film : « *une fois traversée la rivière Duman, nous sommes en sécurité* ». Les résistants s'enfuient en territoire chinois avec la police japonaise à leurs trousses. Outre ce rôle géopolitique de la rivière *Duman*, un symbole de liberté s'y ajoute, car les Japonais ne pouvaient ni la franchir ni exercer leur activité librement.

[86] On a forgé l'appellation *Mandchuria Western* pour désigner le phénomène de la production de films au sujet de ce territoire, au cours des années 1960 dans le cinéma coréen.

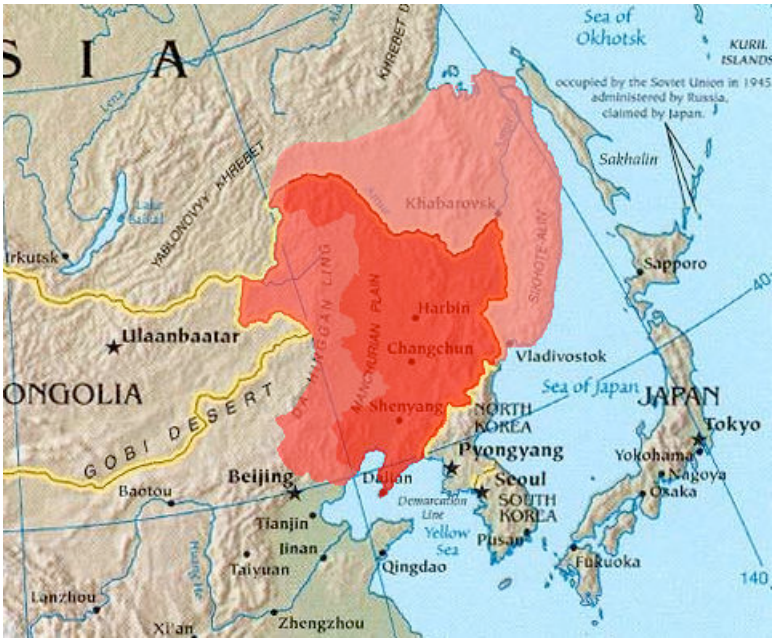


Fig. 20

Après la guerre (1950-1953), le gouvernement sud-coréen a mené une politique culturelle anti-communiste ; il a beaucoup aidé à produire des films sur la guerre dans cette optique, et par conséquent la question de la frontière était encore très présente dans le cinéma coréen. Cela a duré jusqu'aux années 1970, et des films sur ce même sujet sont revenus, mais sans le contexte anticommuniste, à la fin des années 1990, avec notamment *Shiri* (Kang Jae-Kyu, 1999). Ce film très représentatif, qui raconte l'histoire d'un espion nord-coréen infiltré au sud, est un thriller sur la guerre d'espions entre les deux Corées. Le scénario était alors inédit dans le cinéma coréen ; il comporte une intrigue audacieuse, révélatrice dans sa description des Nord-coréens, et il a eu un grand succès public[87]. Le titre vient d'un poisson[88], une espèce de carpe qu'on ne trouve qu'en Corée. Connu pour sa beauté et son goût somptueux, il symbolise la « coréanéité » dans le film – ce qui touche encore plus le nationalisme et le patriotisme de l'époque, bien qu'on ne soit plus dans un contexte anticommuniste. Il faut dire que le contexte était particulièrement favorable, car pour la première fois dans l'histoire politique récente du pays, un parti de gauche avait

[87] Environ 6 millions d'entrées pour la sortie nationale à l'époque. Ce film est considéré comme le premier *blockbuster* coréen ; il a pris une place marquante dans l'histoire du cinéma coréen car c'est après lui que la « nouvelle vague » du cinéma coréen a débuté.

[88] Le nom scientifique de ce poisson est *Coreoleuciscus.*

gagné l'élection présidentielle ; la politique anticommuniste était donc mise sous le boisseau, ce qui a fortement contribué à introduire une certaine liberté d'expression dans la culture[89]. En outre, ce gouvernement a tenté d'engager un rapprochement avec l'autre Corée, sous le slogan de la « *Politique du Rayon de soleil* », durant 10 ans (1998-2008)[90].

JSA (Park Chan-Wook , *2001*)

C'est dans cette vague d'une nouvelle production cinématographique que fut réalisé ce film. Le scénario tourne autour d'une relation, connotée d'homosexualité, entre deux protagonistes masculins, et le film se déroule principalement dans la zone si particulière dite « démilitarisée » ; la mise en scène est bien construite et la documentation du milieu militaire, des deux côtés, rigoureuse. Avant d'analyser le film, il me semble nécessaire de préciser ce que c'est que la « JSA », la *Joint Security Area*. Le 27 juillet 1953, l'armistice est signé dans un lieu de la péninsule, sur le 38ème parallèle, par trois représentants de la Corée du Nord, de la Chine et des États Unis, en présence du représentant des Nations Unies. Ce lieu avait été proposé par la Corée du Nord, c'était un petit village appelé Neul-Moon-Ri en coréen, sur la route traditionnelle qui amène à Kae-Seung (ancienne capitale historique de la Corée médiévale) au Nord et à Séoul au Sud. On y a construit des camps pour organiser cette réunion, et par la suite ce village a disparu (Fig.21-24) ; il est nommé désormais selon la transcription chinoise[91], Pan-Mun-Jeom 板門店, et fait partie de la zone JSA. Comme on peut l'observer aujourd'hui, Pan-Mun-Jeom a été reconstruit, avec des immeubles et des pavillons, depuis 1976, à la suite d'un incident[92]. On y voit la ligne de démarcation, entre deux pavillons bleus (Fig.25-26) où a eu lieu tout récemment la

[89] La censure dans le domaine culturel a été très dure depuis l'armistice jusqu'à la fin de l'ère dictatoriale, sous des régimes tous violemment anticommunistes.

[90] Pendant cette période, une petite ouverture a été opérée entre les deux Corées, rendant possibles la traversée de la frontière et le voyage dans certaines régions du Nord, tels Kae-Seung pour l'installation d'infrastructures industrielles et Kem-Kang pour le tourisme. Des artistes ont également pu visiter Pyong-Yang.

[91] Le mot *Neul* en coréen se traduit *Pan* 板 en chinois ; *ri* en coréen veut dire « un point », *mun* 門 signifie « porte », et *Jeom* 店, « repère ».

[92] Un incident peut se transformer facilement en conflit majeur dans cette zone. Cet incident est connu sous le nom de « massacre à la hache » : trente Nord-Coréens se sont infiltrés dans un camp de l'armée américaine, ils ont tué deux militaires américains et blessé plusieurs soldats à la hache. À l'époque, l'armée américaine avait la haute main sur la frontière et ses camps étaient situés entre 5 et 20 km de celle-ci.

mise en scène inattendue de la part de Kim Jeong-Un, qui a tenu la main du président Moon pour lui faire enjamber la ligne de démarcation.





Fig. 21-22 : La route où se trouve ce petit village à l'époque, Neul-Moon-Ri, avant la construction

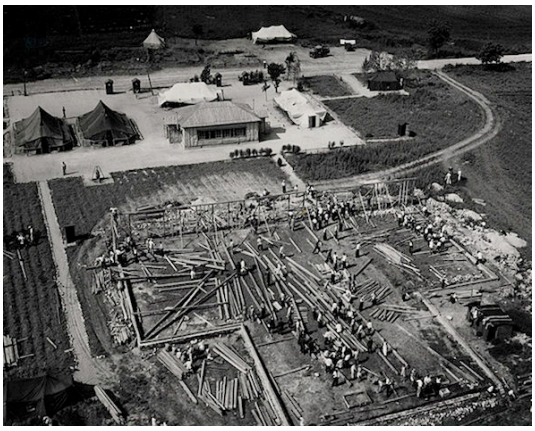


Fig. 23 : Pan-Mun-Jeom en construction (1953)



Fig. 24 : Après la construction



Fig. 25 : JSA, Pan-Mun-Jeom de nos jours

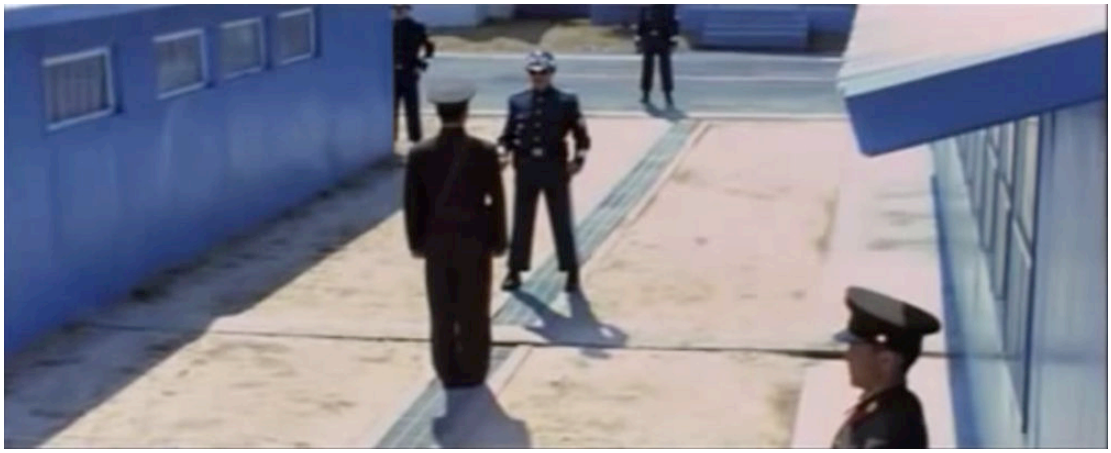


Fig. 26 : JSA, dans le film

Dans cet espace, un incident dramatique, équivalant à une scène filmique, peut survenir à tout moment ; il y arrive réellement que des soldats nord-coréens tentent de franchir la ligne de démarcation afin de s'évader vers le Sud ; plusieurs cas ont été signalés, mais peu réussissent, et qui traverse cette zone risque sa vie à tout jamais. Le plus récent eut lieu en 2017, lorsqu'un soldat a parvenu à franchir la ligne de démarcation et a reçu plusieurs balles tirées par des soldats nord-coréens qui l'avaient poursuivi. Au moment où il a reçu ces balles il avait tout juste franchi cette ligne, tandis que les tireurs ne pouvaient pas la franchir ; il est tombé à cause de sa blessure, mais heureusement pour lui, en territoire sud-coréen. Toutes ces scènes ont été captées par des caméras de vidéo-surveillance, et on peut observer que l'un des soldats nord-coréens a franchi d'un pas la ligne de démarcation pour tirer sur l'évadé ; en suite de quoi il a reculé maladroitement en glissant sur des feuilles mortes mouillées ; il n'avait ni le droit de la franchir ni de tirer sur l'autre côté. Donc ils ont laissé l'évadé tombé par terre de l'autre côté, et ils se sont retirés de ce lieu sensible.

L'évadé est resté couché par terre ; après que les soldats du Nord furent partis il a tenté de se traîner, avec difficulté, puis est resté de nouveau sans bouger. Personne n'a pu aller le chercher tout de suite, car ce genre de situation pourrait provoquer un incident militaire grave : il est interdit d'accomplir des actions militaires à l'intérieur de la zone démilitarisée. L'armée sud-coréenne avait le droit de réagir immédiatement envers les soldats du Nord qui ont tiré. Toutefois elle s'en est gardée, car la réaction de l'autre partie aurait pu engendrer une complication

sérieuse[93]. Quelques heures plus tard, à la tombée de la nuit, on voit, en caméra infrarouge, les soldats sud-coréens ramper pour sauver l'évadé. Celui-ci étant gravement blessé, il est transféré immédiatement par hélicoptère à l'hôpital, où on l'opère tout de suite. Tous ces évènements sont filmés et diffusés par les médias, y compris la scène de l'opération, lors de laquelle le chirurgien a trouvé une quantité invraisemblable d'endoparasites sortant des blessures au ventre de l'évadé. Cette vidéo a fait sensation, valant plus d'une scène de fiction, par sa touche de réel qui entraîne un effet dramatique considérable[94].

Cette vidéo a procuré aux usagers des réseaux sociaux, notamment YouTube, la sensation forte et immédiate de la charge géopolitique de cette inhabitable JSA, et l'accessibilité soudaine de ce lieu ultrafermé, sa visibilité instantanée, ont conféré une valeur à la fois informative et intrigante à ces images filmées en direct. À ce moment, l'espace de la JSA a été vu comme l'un des plus dangereux au monde, et c'est le même que, un an plus tard, les deux dirigeants ont franchi comme des enfants. C'est la réalité paradoxale de cet espace que la structure fictionnelle du film de Park Chan-wook (tourné en 2000), soulignait. Or, l'extrême tension qui imprègne ce lieu purement politique n'est rien d'autre que la résultante de sa création artificielle, de sa conception purement géopolitique : aussi est-elle un décor idéal pour le cinéma, que le réalisateur transforme en véritable lieu fictionnel, portant la mémoire douloureuse de la guerre fratricide du peuple coréen. Cet espace implique (et exprime) les tensions entre les pays concernés, les facteurs réels y pouvant aisément offrir des éléments fictionnels. Dans le film *JSA*, un conflit fictionnel s'y déroule, évidemment, mais une rencontre de hasard entre soldats du Sud et du Nord s'y est produite réellement[95], à l'époque même[96] où ce film a été tourné. Lorsque ce genre de rencontres inattendue

[93] Ceci a beaucoup excité de passions parmi le peuple sud-coréen, qui a jugé l'armée lâche ou trop prudente. Selon un sondage, en 2017, 51% de la population sud-coréenne pensaient qu'une guerre allait avoir lieu entre les États-Unis et la Corée du Nord.

[94] La sensation produite par ce genre de filmage direct par une vidéo de surveillance – ce qu'on peut déisnger comme « un médium de la visibilité » – appelle la notion de « Réalité Intégrale » selon Jean Baudrillard, que je reprendrai dans la deuxième partie de ce mémoire. Voir p.284

[95] En février 2018, la Corée du Nord a décidé de participer aux Jeux Olympiques d'hiver en Corée du Sud. Depuis, la relation intercoréenne a beaucoup évolué. Des rencontres de militaires se sont de nouveau produites à plusieurs reprises, dans le cadre d'opérations de déminage et de découverte de tombes.

[96] L'« ère de la réunification » a commencé en 2000, suscitée par le premier gouvernement de gauche en Corée du Sud. Cette politique a été très critiquée par la droite, car tous les aides attribuées au Nord par cette

se produisait dans cette zone délicate, c'était plutôt dans la nature, emplie de mines ; ils ne se disaient rien par peur d'échanger des paroles imprudentes, mais se regardaient, parfois se donnaient des cigarettes. Dans le film, l'intrigue commence par une rencontre de ce genre : en pleine nuit, un détachement sud-coréen se trouve dans un champ de roseaux, et se rend compte qu'il a franchi la frontière et perdu son chemin au milieu de la DMZ, couverte de mines et de végétation. Il tente de retourner mais un soldat, Lee, s'est égaré et se retrouve sur une mine. Il ne peut pas bouger par peur de se faire exploser et il reste seul, terrorisé, dans cette zone perdue.

Tout d'un coup, un chien s'approche de lui, suivi de son maître, un soldat nord-coréen qui entre dans le champ (Fig. 27) ; derrière lui, un autre homme, qui saisit la tête du soldat sud-coréen et commence à l'étrangler. Mais celui-ci crie qu'il est sur une mine, que surtout personne ne s'approche. Les deux soldats nord-coréens se retirent et s'apprêtent à quitter le lieu. Ce que voyant, le sud-coréen les prie de l'aider, les larmes aux yeux. L'un d'eux, Oh, qui semble le plus gradé et le plus intelligent et qui a tenté de l'étrangler, l'aide à se délivrer de la mine. Pour constituer un lien entre les personnages, ce qui est important dans ce film, on a recours à un mouvement de caméra : juste après avoir sauvé le soldat coréen, Oh fume une cigarette en sifflant, la caméra le prend au ralenti, en travelling arrière, et elle s'arrête à la place de Lee. Ce mouvement de caméra exprime la fascination de Lee par Oh. Ensuite, les deux Nord-Coréens disparaissent dans la nature. On sent que ce souvenir laissera à jamais une trace sentimentale chez Lee, et qu'il n'arrivera pas à oublier Oh, qui l'a sauvé.



Fig. 27 : Le champ de roseaux représente l'espace DMZ dans le film

politique ont été détournées pour la fabrication d'armes nucléaires. Après le retour au pouvoir de la droite en 2010, la politique adoptée a été un régime strict, hermétique, qui a gelé petit à petit toutes les opérations en vue de la réunification entre les deux côtés.

Ce qui est très improbable est qu'ils se rencontrent dans cette zone, réputée hermétique et dont le fonctionnement est notoire. On ne peut discerner son emprise physique ; c'est une simple zone rurale, couverte de roseaux comme les autres champs similaires des alentours (Fig. 28). De là naît une atmosphère à la fois ordinaire, paradoxale, et ambiguë par rapport à la réalité : on a l'impression que la frontière a disparu[97]. Il y a une réalité visible, connue, et une réalité invisible, mais existante. Dans le cinéma coréen, ce genre d'espace sauvage sert souvent à représenter l'espace de la DMZ (zone démilitarisée)[98] : la zone couverte de mines, à la nature sauvage, entre deux lignes de démarcation, existe bel et bien, mais à l'intérieur aucun signe physique de la frontière n'est présent, seulement une surveillance mutuelle des militaires depuis les deux côtés. En fait l'ambiguïté de la frontière en Corée c'est qu'elle n'est pas une frontière proprement dite, qu'elle n'entre pas dans une conception de la frontière géographique (Fig. 29-30). Il y a des limites du Sud et du Nord, et cette zone à l'intérieur. D'où la complexité de toute définition d'une frontière[99].

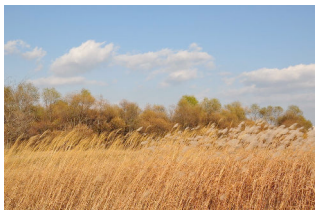


Fig. 28 : Un champ de roseaux, photographiée à l'intérieur de DMZ

[97] Frédéric Monvoisin a pointé l'ambiguïté du fonctionnement hermétique et de l'absence physique de la frontière dans le cinéma coréen, qu'il analyse comme *transgression de la frontière* (« Déterritorialisation », in C. Maury & Ph. Ragel, *Filmer les frontières*, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.)

[98] Dans un film de Kim Ki-duk, *Pung San-Gae* (2013), le héros porte ce nom, qui est celui d'une race de chiens typiquement nord-coréenne. On ne sait d'où il vient, son métier est, comme un *stalker*, de faire l'aller et retour entre le Nord et le Sud à la demande des Sud-Coréens qui cherchent à rester en contact avec leur famille nord-coréenne. Décrit comme un héros mystérieux, mais violent, on le voit traverser secrètement la DMZ grâce à une tactique originale. Lorsqu'il est obligé d'amener une Nord-coréenne au Sud, se manifeste la redoutable nature de cette zone pleine de mines et d'alarmes.

[99] « *La frontière intercoréenne constitue d'abord une forme d'injonction contradictoire dans la manière dont elle est représentée et perçue, par les Coréens eux-mêmes : la réalité de la division spatiale et l'impossibilité matérielle de son franchissement, pour presque tous les Coréens (du Sud ou du Nord), s'articulent, sur un plan plus abstrait, voire symbolique, à une forme de déni de la frontière (qu'on s'imagine traversée) ou, au contraire, à sa mise en scène* » Valérie Gélézeau, « Le mur coréen et les mots pour dire la Corée. De la frontière spatiale à la méta-nation », colloque *Aspects et tendances de la culture coréenne contemporaine*, Université de Nantes, 2014.

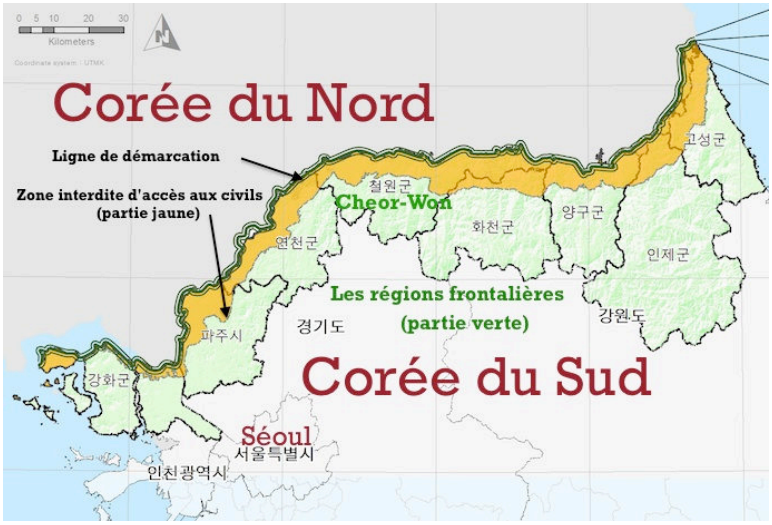


Fig. 29 : Située entre ces deux limites, la DMZ couvre une surface de zones sauvages de 992 km², de l'est (province de Kang-won) à l'ouest (province de Gyung- gi) : 248 km de long, et 4 km de large.



Fig. 30 : On voit l'intérieur de la DMZ à partir de la barrière qui matérialise la limite Sud.

J'avais comparé cela à l'espace de la Zone représentée dans *Stalker* : de fait, des scientifiques ou des chercheurs pénètrent dans la DMZ pour des expertises, malgré le danger des mines. Cependant, les films qui la montrent ainsi ne sont pas tournés sur place, les images qu'on voit sur l'écran sont filmées dans des lieux similaires, ce sont des reconstitutions de cette zone. L'espace continue à jouer ainsi dans *JSA* comme le pivot de l'intrigue, il prend un rôle majeur pour tirer les ficelles du récit tout au long du film : quelques mois plus tard, Lee et Oh se revoient pendant une patrouille, en plein hiver. On voit l'espace couvert de neige, sur lequel les deux

détachements opposés arrivent d'un côté et de l'autre, comme s'ils allaient s'affronter. En fait, les deux chefs se rencontrent seuls au milieu, pour échanger des cigarettes. Lee s'aperçoit alors, à sa façon de fumer la cigarette en sifflant, que l'autre est la personne qui l'a sauvé dans le champ de roseaux. J'aimerais rappeler ici le dernier plan de *La Grande Illusion*, dans lequel les protagonistes ont été représentés comme de petits êtres engloutis par la neige, afin de signifier leur destin devant le monde. Dans *JSA*, on peut penser à ce genre de signification, en rapport au vaste espace représenté dans lequel ces personnages se retrouvent. Toutefois, quoique le dispositif filmique sur la frontière invisible soit semblable, cette scène ne possède pas la même signification que la dernière scène de *La Grande Illusion* : l'espace, dans cette scène, est pittoresque grâce au paysage de montagne enneigée, filmé en plan général et en plan rapproché, en plongée et en contre-plongée. Un tel filmage décrit la tension intrinsèque de l'espace et son contexte embrouillé, d'une manière tellement concrète et claire que, servant à annoncer une situation d'« affrontement en douceur », il ne laisse pas place pour imaginer les activités dans cette zone à l'arrière-fond scénique.

Les deux protagonistes s'y rencontrent trois fois : deux fois lors de l'apparition ambiguë de la frontière invisible, et la troisième fois lorsqu'ils se revoient de nouveau à la frontière, ostensiblement visible cette fois, au poste de Pan-Mun-Joem[100]. Des touristes étrangers visitent ce lieu, la casquette rouge d'une personne s'envole tout à coup et elle tombe juste de l'autre côté de la ligne de démarcation ; les gens du côté du Sud ne peuvent pas aller la ramasser. On voit alors arriver Oh, qui est en poste le long de la ligne ; il ramasse gentiment la casquette et la passe de l'autre côté, où se trouve Lee. Le film cadre la ligne de démarcation d'une manière schématique, en en faisant une ligne tantôt verticale, tantôt horizontale, toujours au milieu du cadre, de sorte qu'on voit une croix dessinée par les deux lignes de démarcation. Et lorsque les deux protagonistes se trouvent face à face, ils ne sont pas filmés ensemble mais sont

[100] Ce lieu est la plupart du temps visité depuis le Sud, et bien des touristes occidentaux de passage à Séoul rejoignent une des excursions de groupe en direction de « l'endroit le plus bizarre et effrayant de la planète », selon les termes accrocheurs du guide *Lonely Planet.* Les images des baraquements gardés par les soldats sud-coréens stationnés à Pan-Mun-Jom sont connues, même du grand public, et font désormais partie des images partagées de cette frontière. Ces soldats sud-coréens sont habillés très différemment des soldats du Nord de la photo du petit mur : ils portent une tenue spéciale avec lunettes de soleil et casque. Lors des visites, ils gardent les portes des baraquements visités par les touristes en position de *taekwondo* – dans une soigneuse mise en scène du lieu.

cadrés séparément, de l'intérieur du pavillon, à travers les deux fenêtres qui les séparent (Fig. 31-34).

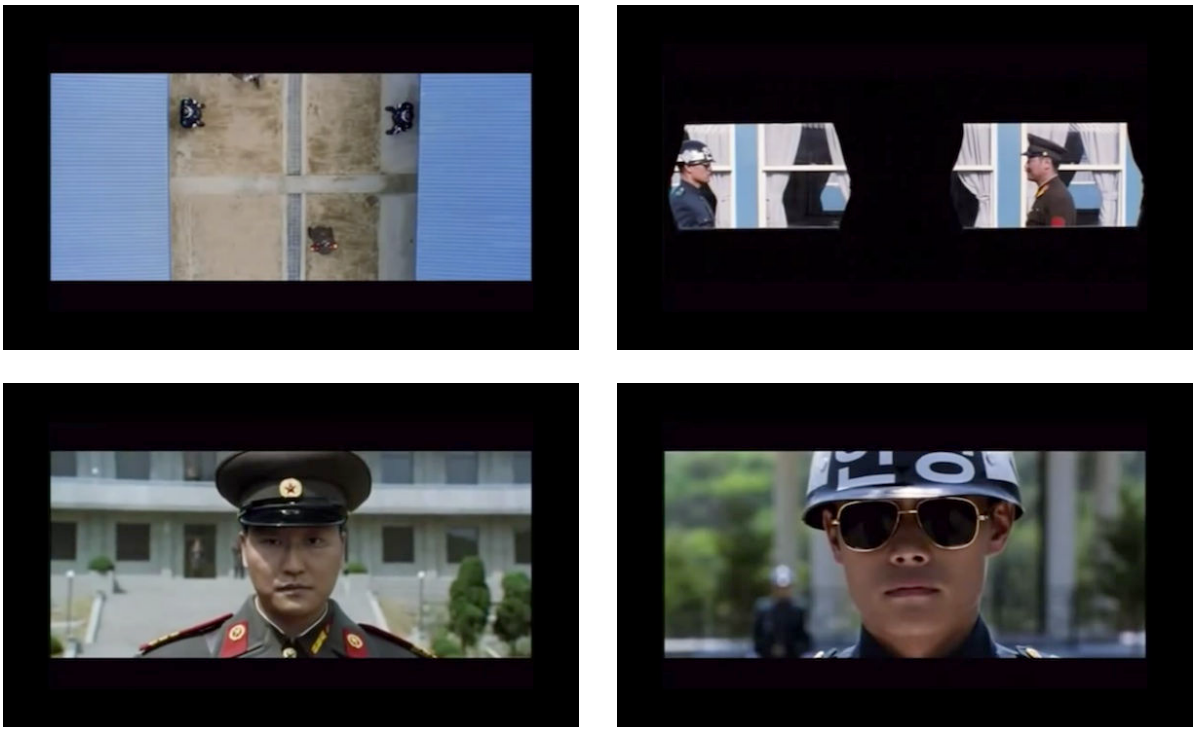


Fig. 32-35 : Par ce cadrage, le film montre que l'amitié est interdite entre deux personnes des deux camps opposés.

C'est un scénario de fiction sentimental : on doit suivre les sentiments exprimés par Lee, le Sud-coréen attiré par Oh, un Nord-coréen charismatique et en même temps mystérieux[101]. Il est décrit à l'intérieur du film comme quelqu'un d'ouvert, et le dialogue révèle qu'il a vécu dans des pays étrangers (ce qui arrive chez les privilégiés de la société nord-coréenne). Pourtant, s'il est seulement cette espèce de chef des gardes, son statut est relativement bas. À la fin du film, on voit Oh tirer sur son supérieur qui le traitait mal ; on sent se manifester une frustration profonde, mais le film n'en dit pas plus long sur cet homme, constamment doté d'un caractère

[101] Dans le cinéma coréen, ce genre d'amitié entre hommes relève de la *Brother's romance*. Pour un regard occidental, cela peut prendre facilement l'allure d'une narration fondée sur l'homosexualité. Cependant en Corée, on refuse catégoriquement ce regard, ou une interprétation quelconque liée à une minorité sexuelle. Ce schème est très fréquent dans le cinéma coréen, il est devenu un dispositif narratif presque nécessaire dans les codes du scénario afin de séduire le grand public, dans le but de refléter la valeur idéale de l'amitié dans la société patriarcale. D'un autre point de vue, on peut évoquer ceci comme un autre problématique de la frontière en termes de *gender* dans cette société : dans le cinéma coréen, les héros sont souvent masculins, et ce phénomène est si marqué qu'on ne voit plus la présence des héroïnes dans les affiches des films coréens.

touchant tout au long du film. Le personnage d'Oh est construit en vue de susciter une attirance irraisonnée, chez le personnage de Lee comme chez le spectateur. Aucune explication dramatique n'est donnée dans le film, qui permette de savoir pourquoi Lee a décidé de commettre l'acte déraisonnable de franchir la ligne de démarcation pour aller le voir. Ce n'est pas une simple ligne, et pourtant, il décide de la traverser comme pour un jeu d'enfant[102], dans un environnement scénique favorablement disposé pour que les deux hommes se voient facilement : leurs postes de garde se trouvent face à face, de part et d'autre d'un pont. Lee lui lance d'abord de l'autre côté des pierres portant des lettres, ensuite des cassettes de musique populaire sud-coréenne (*K-Pop*) et aussi quelques gâteaux industriels. Oh lui répond en montrant sa curiosité envers la culture populaire sud-coréenne. Sur fond de ce scénario peu crédible, Lee a décidé de franchir illégalement la ligne et commence à fréquenter le poste de l'autre. Ils deviennent amis, et Lee a choisi une amitié déraisonnable comme un défi à l'amour impossible.

On découvre alors qu'un autre soldat solitaire, Nam, est arrivé au poste, côté Sud ; Lee et Nam deviennent très proches. Lee doit finir bientôt son service militaire (deux ans et demi, tandis que de l'autre côté il peut durer jusqu'à treize ans). Nam montre explicitement son attirance envers Lee, lui disant qu'il est beau, que c'est triste qu'il s'en aille, etc. Lee décide alors de partager son secret avec lui, et d'aller voir ensemble de temps en temps ses amis nord-coréens. C'est là que ce film comporte une connotation d'amour entre hommes[103] , ce qui crée finalement une double intrigue narrative dans le film. Nam s'immisce avec un autre amour, à sens unique, envers Lee, et cette relation triangulaire crée une frontière sentimentale complexe au sein du trio. Jusqu'à la fin du récit, on ne sait pas qui est le véritable héros du film, de Lee ou de Oh, et le scénario est astucieusement structuré pour équilibrer les rôles jusqu'au bout. C'est la première fois qu'on donne un vrai rôle à un personnage de Nord-Coréen dans le cinéma coréen[104]. Le film a suscité encore d'autres réactions

[102] D'où le paradoxe qu'on a observé dans l'événement réel mis en scène par le dirigeant nord-coréen.

[103] En Corée, personne n'osa relever cette connotation homosexuelle. Un film japonais en a donné une adaptation qui met en avant plus nettement cette dimension, suscitant l'indignation des internautes sud-coréens : « les Japonais ne comprennent pas les relations d'amitié qui se produisent au sein de l'armée coréenne », etc.

[104] Park Chan-Wook a déclaré dans un entretien qu'il avait réellement envisagé un film *queer,* une histoire d'amour entre garçons, mais avait finalement renoncé à mettre cette idée en avant. Il a dit aussi avoir pris un

anticommunistes au Sud, du fait que le personnage nord-coréen est gentil, humain, voire touchant. L'équipe de production a vraiment eu peur de la réaction des factions anticommunistes, qui auraient pu accuser le film de propagande procommuniste. Un très heureux événement politique s'est produit entre les deux Corées juste avant la sortie du film[105], et le côté sentimental du film a ainsi réussi à toucher le public. Ce film est devenu l'un des films les plus importants du cinéma coréen ; il a ouvert la porte à d'autres projets sur ce sujet, traitant souvent de deux hommes opposés, dans un scénario qui élabore une *brother's romance*. Toutefois, *JSA* reste authentique, car il est le seul de ces films qui prenne l'espace frontalier comme outil narratif crucial.

L'espace frontalier est donc le lieu dramatique principal du récit. La logique causale et la logique spatiale sont élaborées ensemble de manière harmonieuse. Tout se passe autour de cette zone : les postes des deux côtés, face à face, séparés par un unique pont, sont là pour se surveiller mutuellement mais se sont transformés en lieu de rencontre interdit : la JSA est devenue le lieu du destin. D'ailleurs le film commence par une scène sombre, où l'on voit un soldat sortir d'un poste au milieu de la nuit ; il boite en traversant le pont ; un groupe de soldats arrive et déclenche un tir nourri sur le poste d'où vient de sortir ce soldat ; on ne sait pas qui est qui, ni de quel côté est le Sud ou le Nord dans cette obscurité. Pendant ce temps-là, le soldat en question tombe sur la ligne de démarcation sur le pont. Après quoi, trois enquêteurs internationaux arrivent sur place afin de discuter cet incident militaire et concluent : « *Il est curieux que ce soldat tombe juste au dessus de cette ligne* ».

Tous les espaces représentés dans le film sont au service du régime fictionnel, qu'ils confortent fonctionnellement. Une contemplation, ou une véritable prise en

vrai risque en créant ce personnage de Nord-Coréen. Avant ce film, les Nord-Coréens sont décrits comme des personnages inhumains, cruels et ingrats. Jamais on n'aurait pu trouver un personnage positif comme le soldat Oh dans le cinéma coréen. Le réalisateur dit avoir fait tout pour créer un personnage qui échappe à l'opposition manichéenne du bien et du mal. L'acteur Song Kang-Ho, qui l'a joué, a commencé sa carrière avec ce film, qui l'a lancé. Il est maintenant un grand acteur coréen, représentant du cinéma national, également connu dans le champ international, avec d'autres films à succès.

[105] Le 15 Juin 2000, les deux gouvernements ont fait une déclaration commune, fait historique depuis l'armistice de 1953. À la suite de cette déclaration, les deux dirigeants se sont réunis pendant trois jours (du 2 au 4 octobre 2000) à Pyongyang, réunion également historique, que seuls deux présidents sud-coréens ont vécue. Le film *JSA* est sorti le 9 septembre 2000, et on estime que si n'avaient pas eu lieu cette déclaration et cette réunion, le film n'aurait pu ni sortir ni avoir ce grand succès public.

considération de l'espace n'est proposée dans aucune scène, et ces espaces ne sont jamais indépendants de leur effet. Ils font partie des descriptions primordiales de la narration et des rôles qui alimentent le drame, dans une situation reprise de la réalité. Ils ne suscitent pas le sentiment de paysage qu'on a pu observer chez Tarkovski, ils n'invitent pas les spectateurs à construire un rapport avec le personnage et l'espace comme *Lawrence d'Arabie* : dans *JSA*, la frontière demeure un décor idéal, un espace de cinéma, et aussi un espace de force, comme la réalité qu'elle prend pour modèle. Elle est là, avec la connotation de sa fermeture bien connue, elle repose entièrement sur une implantation géopolitique, ne laissant place à aucune interprétation poétique.

Ainsi, le filmage de l'espace souligne son état physique et fonctionnel, et n'en manifeste aucune *présence* qui puisse donner lieu à une interprétation anthropomorphique. On peut discuter le rôle de ces espaces au plan figuratif, mais l'intérêt majeur de ces images (les images des espaces) dans le film est dans leur organisation et leur mise à disposition à l'usage des protagonistes, soumis à la réflexion commune du spectateur. On ne vise donc pas l'élaboration de nouvelles constructions de la réalité, au profit de la matière expressive du cinéma – à laquelle le grand public est peu sensible. On a là un excellent exemple de soumission de la représentation des espaces frontaliers à un effet intégralement narratif, sans aspect géopoétique, sans travail sur la déterritorialisation. Il démontre bien comment le poids symbolique et historique d'un tel espace peut être allégé, et transformé en facteur crucial d'une construction fictionnelle en cinéma.

La rivière Duman (Jang Lul, *2009*)

À partir du 21ème siècle, aux lieux dramatiques dans cette péninsule divisée s'ajoute la frontière entre la Chine et la Corée du Nord, où se côtoient Nord-Coréens et Coréens établis en Chine. Le passage de la frontière se fait en dépit de cruelles et redoutables difficultés, par des réseaux clandestins, pour sortir à tout prix d'une situation d'oppression insoutenable. La plupart de ces réseaux sont constitués de protestants, coréens et internationaux, associés à des passeurs pour la plupart dangereux et criminels. Malgré ces réseaux douteux, ce phénomène continue bel et

bien. Beaucoup de reportages ont montré cette âpre réalité, mais peu de fictions et de documentaires ont traité frontalement le phénomène, en raison de l'extrême danger de la situation. Néanmoins, ma réflexion étant focalisée sur des films liés à l'espace transfrontalier, et non sur le phénomène de l'immigration clandestine, mon regard restera attaché à des films liés à ce problème territorial et ethnique, que *La rivière Duman* nous invite à lire en filigrane.

La rivière Duman se déroule justement dans un village à la frontière entre Corée du Nord et Chine. L'espace y joue un rôle dramatique essentiel, comme dans JSA, mais sa présence est soulignée d'une manière bien naturelle : un plan séquence s'ouvre sur un garçon allongé, recroquevillé comme un cadavre sur une rivière gelée, qui véhicule une symbolique géopolitique importante (Fig. 35) : elle n'est rien moins que cette frontière au caractère naturel, référencée depuis toujours entre la Corée et la Chine, qu'on traverse pour s'évader de Corée du Nord, juste en face d'un village chinois frontalier, où vivent des habitants chinois d'origine coréenne[106]. Les Nord-Coréens qui réussissent à la traverser s'infiltrent et se cachent pendant un moment dans le village. Ceux qui ne réussissent pas trouvent la mort dans la rivière ; l'hiver, on y trouve des cadavres gelés. Le garçon qu'on voit ainsi dans le premier plan du film s'appelle Chang-ho. Il n'est pas mort, mais simplement allongé sur cette rivière gelée qui l'encadre – ce qui annonce son sort.



Fig. 35

[106] Ces Coréens se sont installés à partir de la fin du 19ème siècle en Chine, à la frontière coréenne. L'immigration de Coréens sur le territoire chinois a pris de l'ampleur lorsque l'occupation japonaise a été officialisée, en 1919.

Sa mère est partie en Corée du Sud pour travailler, il habite avec son grand-père et sa sœur muette. Un jour, un jeune réfugié nord-coréen arrive et demande au grand-père de Chang-ho de le loger pour la nuit. Celui-ci accepte mais lorsque, plus tard, le grand-père s'absente, ce jeune homme observe la sœur de Chang-ho, en train de regarder une émission de télévision nord-coréenne où l'on aperçoit le dirigeant du Nord. Tout d'un coup, il devient violent et viole la sœur de Chang-ho. L'un des camarades de celui-ci, témoin par hasard de la scène, la raconte à tous les garçons du village et se moque de lui. Dans ce village, il y a de jeunes Nord-coréens infiltrés, qui jouent au football avec les jeunes Chinois (Fig. 36). Parmi eux, Jeong-Jin est le meilleur copain de Chang-ho, il fait l'aller et retour sans arrêt entre son village du Nord et celui de Chang-ho, afin de jouer au foot et aussi de trouver quelque nourriture pour sa famille. Mais depuis ce qui est arrivé à sa sœur, la haine du héros vise tous ceux qui viennent du Nord, y compris son meilleur ami, que finalement un autre garçon du village dénonce à la police chinoise. Au moment où Jeong-Jin est capturé, Chang-ho monte sur le toit, pousse un hurlement et se jette sur le sol enneigé. Après ce suicide soudain, on voit une vieille femme du village, atteinte de la maladie d'Alzheimer, traverser la frontière sous une tempête de neige en disant qu'elle va dans son pays natal. Et rien ne l'en empêche. Où est exactement son pays natal ? Va-t-elle vraiment là-bas ? On ne sait pas.



Fig. 36

La rivière est le décor du film, réel et allégorique à la fois, directement lié à la pensée identitaire du cinéaste, qui est originaire de ce village. Il est le descendant de Coréens qui ont émigré en Chine durant l'occupation japonaise (1919-1945), et on imagine bien que son identité est imprégnée par cette frontière, ethnique et géographique. Ce village est son lieu natal, où il a vécu plus de vingt ans. Dans un entretien, le réalisateur raconte qu'il le voit comme un lieu intermittent, car la notion de *pays natal* est très ambiguë pour lui. Il a été éduqué sous le régime maoïste en Chine, dans une idéologie voulant que les prolétaires n'aient ni nationalité ni pays natal, en vertu de l'égalité entre les hommes. Cela l'a amené à penser que les prolétaires sont enclins à un regard universaliste et l'a ouvert aux flux du monde – une sorte de nomadisme éco-politique, excluant le sentiment d'une vraie patrie, d'un vrai territoire. De fait, la tension interne du film repose sur cet espace vécu du cinéaste, à la fois sur ce peuple frontalier sans patrie ni territoire, mais divisé en trois parties (au Sud, au Nord et en Chine). La mère de Chang-ho s'est évadée au Sud pour gagner sa vie ; le personnage qui viole sa sœur et son meilleur copain sont venus du Nord ; et, vivant en territoire chinois avec sa famille, Chang-ho se suicide. Le drame se déroule sur ce terrain gelé, chargé d'un lourd morceau de l'histoire de la Corée[107]. Le tournage s'est déroulé en février 2009, pendant un mois, dans le village natal du réalisateur, Yanbian[108], peuplé de Coréens, dans cette région déterritorialisée. Il dit aussi qu'il a recruté sur place ses figurants, entre autres les enfants, pour jouer leurs propres rôles, avec quelques acteurs de théâtre, et a filmé ce qui ainsi est venu à lui, sans chercher à composer des mises en scène sophistiquées ni à proposer des symboles dans son film.

L'action se jour sur un territoire *déterritorialisé*, avec des habitants reterritorialisés après une déterritorialisation, mis en scène par un auteur déterritorialisé. Le réalisateur a filmé ce village comme un paysage à observer ; les dialogues et les conversations sont peu extériorisées ; la caméra est posée sur pied la plupart du temps, ce qui permet de sentir le contact avec le territoire. Le filmage est

[107] La Mandchourie a été un territoire conflictuel entre la Chine et la Corée dans un temps ancien (jusqu'au 5ème siècle) ; les historiens coréens considèrent que la nostalgie nationale y perdure.

[108] De nationalité chinoise, les villageois de Yanbian possédaient une identité ethnique *coréenne* avant la guerre. Elle se trouve dans la division complexe d'un pays qui n'existe plus en tant que tel et n'a même plus de nom pour le désigner : le Nord (nommé *Chosun*) et le Sud (nommé *Hankuk*). Dans *Les Trois Corées*, Patrick Marius raconte cette troisième Corée, déterritorialisée.

sobre, simple, presque « photographique », donnant un effet visuel poétique, qui capte le paysage de ce village sous son aspect hivernal. Malgré le caractère dramatique de l'histoire, il n'y a pas d'effets ostensibles, ni par rapprochement de la caméra, ni par le jeu des acteurs. La distanciation effectuée par le filmage est très nette, par rapport à un récit mouvementé[109]. On peut donc, ici, analyser l'espace représenté par le film dans un cadre « géopoétique ». Au début, le jeune héros est vu couché sur la rivière-frontière gelée, et à la fin, il se jette sur la terre hivernale pour choisir la mort. Ce contact corporel traduit l'attachement à cet espace déterritorialisé, sans État, auquel cette ethnie recomposée appartient. Un attachement sans avenir, sans espoir : c'est ce que conclut le jeune héros par son suicide.

Voilà donc deux films coréens, tournés sur deux frontières différentes : *JSA*, un film « commercial », qui a visé et atteint le grand public avec la frontière intérieure ; *La rivière Duman,* un film « indépendant » et personnel sur la frontière extérieure. On peut constater que contrairement au premier, le second tente d'adapter la réalité de l'espace concerné, au profit d'une matière cinématographique expressive, liée aux expériences personnelles de l'auteur. *La rivière Duman* est l'œuvre de quelqu'un qui a vécu ce lieu, qui a une expérience temporelle également, et qui cherche à rendre son film *poétiquement politique*. Les deux décors spatiaux dans ces deux films sont des zones déterritorialisées, où la société n'existe pas vraiment. Celle de *JSA* (la Joint Security Area) est très claire, c'est une zone militaire de surveillance habitée, toujours provisoirement, par des composants en mutation permanente. Celle du village est beaucoup plus ambiguë, la mutation du territoire s'est faite par les habitants, et il y existe donc une société, mais fragilisée par son histoire ethno-géo-politique ; on peut certes y habiter, mais cet enracinement temporaire du peuple coréen n'est pas considéré comme naturel. Il y a *du territoire* mais la *territorialité* reste passagère[110].

[109] **«** …L'opération première d'un cinéma géopoétique consiste à délester le film des injonctions narratives et représentatives qui tendent à mobiliser l'attention du spectateur et à reléguer l'espace à l'arrière-plan de la représentation » Gaudin, *L'Espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, 2015, p.29.

[110] On pourrait comparer avec certains quartiers communautaires dans de grandes villes : le quartier chinois de New York, de Paris, etc. Ils sont apparemment considérés comme plus légitimes que ce village coréen en territoire chinois : pourquoi ?

Ce village, qui possède un caractère à la fois naturel et illégitime, entre difficilement dans la catégorie de *lieu* – lequel se définit par des attributs inchangeables de société, d'histoire et d'identité. Si un endroit habité doit se définir hors de ce concept, il devient déterritorialisé, comme un lieu qui est en même temps un *non lieu*[111], pour reprendre le terme proposé par Marc Augé. Selon celui-ci, la déterritorialisation d'un espace nous amène à penser sa mutation, qui tend à l'extraire de sa position initiale. Ce qu'analyse Augé, ce sont des portions d'espace substituables et interchangeables, standardisés (hypermarchés, aéroports, échangeurs autoroutiers), mais tous les villages frontaliers détiennent une potentialité de *non-lieu*, un peu comme un aéroport. Ce qui différencie de cette idée le village de *La rivière Duman*, et fait qu'il n'est pas un simple décor de cinéma, c'est qu'il fut le lieu de naissance et d'expérience du cinéaste – qui garde cependant une identité « interchangeable ». Il a un accès légitime à ce village, illégitime en contexte territorial, et qui n'a pas une identité ancrée dans l'histoire d'un État. Par conséquent, sa légitimité ne tient pas à une autorité, et cependant le cinéaste exprime son attachement – volontairement ou involontairement, par la position de la caméra, constamment rivée au sol, et qui porte un regard poétique sur ce lieu/non-lieu. À aucun moment, on n'a recours à un filmage en caméra portée pour capter cet environnement précaire, comme cela aurait été attendu dans un film de style « réaliste ». L'adaptation du lieu à sa fonction de décor s'effectue à travers le *moi* du réalisateur, qui manifeste, par la caméra fixe et les plans-séquences, son intention d'exprimer la spatialité d'un lieu où se respirent les sentiments dont il est imprégné. Pour lui, ce lieu signifie tout à la fois le commencement, la finitude, et l'existence.

3 • LA GÉO-PHÉNOMÉNOLOGIE AU CINÉMA

Le côté *déterritorialisé* des deux lieux n'est *véritablement* accentué par le filmage de l'espace ni dans *JSA* ni dans *La rivière Duman*. Le premier suit la forme

[111] « *Des lieux comme non lieux* : si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, historique, un espace qui ne peut se définir comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux … » Marc Augé, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil. Collection La Librairie du XXIe siècle, 1992, p.100 et p.150.

dramatique du récit, et le second s'appuie sur le regard contemplatif de la caméra. Les lieux sont déterritorialisés par l'absence de toute assignation, de toute identification, de toute territorialité fixe – comme l'espace de *Stalker*, qui travaille sous forme cinématographique l'aspect mental du lieu déterritorialisé. Les deux films coréens n'empruntent pas une mise en scène aussi complexe que celle de *Stalker*, ni ses moyens de symbolisation du lieu. Ce qui différencie nettement *La rivière Duman* des autres films tournés dans des lieux analogues, c'est que le cinéaste est lui-même issu de ce lieu, où il se reconnaît. À partir de cette prise de position du cinéaste Jang Lul, j'aimerais proposer l'idée d'un aspect « *géophénoménologique* » au cinéma. Je m'explique : dans *La rivière Duman*, la mise en scène ne joue pas la symbolisation des objets filmés ; pourtant, j'y ai relevé un élément interprétable symboliquement, la fixité de la caméra. Elle n'est que très rarement en mouvement, elle prend sa place pour observer, contempler ce qui se passe dans ce village, et en témoigner discrètement. Cela est peut-être inconscient de la part du cinéaste, qui a passé sa vie dans ce lieu déterritorialisé, et montre son attachement à ce lieu « natal » en maintenant sa caméra en contact avec le sol. En outre elle n'intervient pas en prenant une position distanciée et marquée par rapport aux évènements du village, elle les filme tels qu'ils sont. Autant dire qu'elle revient *aux choses mêmes* : elle ne suscite pas d'interprétation narrative et subjective ; nous sommes invités en tant qu'observateurs invisibles dans ce lieu/non-lieu grâce à la présence immanente des expériences du cinéaste. Dans cette interprétation, la présence symbolique de la caméra sur ce terrain géopolitique peut revêtir une dimension géopoétique, comme celle de *Stalker*.

L'absence d'interprétation, en vertu de sa position passive vis-à-vis des objets filmés, nous propose une rencontre de la géopolitique et de la phénoménologie. En dépit de cette position passive, les expériences du cinéaste sur le terrain sont prégnantes dans le jeu de la caméra. On pourrait ici penser à la *phénoménographie* d'Albert Piette, *« focalisant plutôt sur des individus singuliers que sur des ensembles (des activités ou des groupes). Comme le mot l'indique, la phénoménographie étudie d'une part ce qui apparaît, les formes, les mouvements, les postures, et d'autre part, comme contrepoint empirique de la phénoménologie*[112] *»*. Précisément, l'acte de

[112] Cité d'après l'article de Wikipédia sur Albert Piette (consulté en septembre 2019).

filmer en tant que tel touche directement à la notion de phénoménologie, et ce « en tant que » exige une position objective et un principe de filtrage chez le filmeur, vis-à-vis de l'objet filmé. Ce dont il s'agit, c'est l'espace frontalier où le peuple et l'auteur cohabitent. Et, si l'on a filmé chaque « en tant que » dès lors qu'une différence se manifeste[113], c'est à dire si la caméra capte et décrit seulement « *ce qui apparaît, qui a l'air, qui est là, qui sort, qui est en provenance. Qui continue, une réalité vivante et aussi vécue*[114] », alors, on a effectué une phénoménographie. Si en outre une atmosphère géopoétique surgit, cela sera encore une autre dimension à élaborer.

Je définirais donc ainsi l'aspect « géophénoménologique » au cinéma : ce qui implique à la fois l'expérience du cinéaste en terrain géopolitique, imprégnée de son déplacement identitaire, et son outil filmique (la caméra) afin de saisir l'existence des hommes en termes de contenus de conscience. J'aimerais insister sur le fait que la réduction de l'aspect dramatique, avec un traitement géopoétique, doit s'ajouter à cette implication. Au fond, je revendique le territoire-frontière comme permettant de décrire un cadre transcendantal de l'espace, du temps et de la causalité ; l'auteur(e) peut donc structurer sa conscience, ou la conscience des habitants, par l'outil filmique. Toutefois, il ne suffit pas d'*habiter* en territoire familier pour les concrétiser, visualiser en cinéma, toujours-déjà balisé par le Moi, l'Objet et le Concept. Le cinéaste de *La Rivière Duman* a vécu le régime maoïste en Chine, qui assurait que les prolétaires n'ont ni nationalité ni pays natal. Dans pareille perspective, le flux du monde peut communiquer avec le nomadisme, qui est la base même de l'ontologie deleuzienne. Il s'agit d'habituer l'être à ne plus se croire à sa place dans le monde, de le déstabiliser, de le désarmer de la certitude qu'il habite quelque part, comme en son « lieu naturel » qui ne peut être, à tout prendre, que le « vide interstitiel ». L'être est scindé, comme ce cinéaste qui le lie et le coupe à la fois

[113] « *Il me semble important d'insister sur la différence entre l'être humain et chaque « en tant que ». C'est bien le « plus » par rapport à un «en tant que» qui fait réfléchir et permet de circonscrire une thématique, voire une discipline avec l'objet qui la caractérise* » A. Piette, « Anthropologie existentiale et phénoménographie, observer l'homme en tant qu'il existe », Anthropologie et Sociétés, 40 (3), 2016, p.87. Cité d'après https://doi.org/10.7202/1038635ar (consulté en septembre 2017).

[114] « *Aujourd'hui une science de l'homme est-elle possible ? Dans cet article qui se veut théorique, je répondrai positivement en indiquant qu'une anthropologie peut se focaliser sur l'humain en tant qu'il existe, avec une méthodologie spécifique, la phénoménographie* » *Id*., *ibid*., p.87

du monde. Désormais, il faut cultiver en cet être l'impression d'être un étranger jeté dans le monde, un habitant sans habitat, un nomade sans abri, un occupant sans place. La pensée nomade impose donc une relation entre le sujet et l'espace.

Donc l'aspect géophénomènologique se constitue dans un lieu déterritorialisé, où l'identité et le vécu de l'auteur sont impliqués. Dans ce contexte, qu'est-ce qui permet de faire rencontrer le monde et qu'est-ce qui permet de représenter le monde ? Si je reprends ici l'argument de Heidegger, « *l'œuvre ne représente pas, elle dévoile* »[115], le cinéaste en question doit dévoiler le monde par son œuvre, mais il lui faut un certain détachement de toute intention dramatique ou fictionnelle, afin que puisse être engendré un événement ontologique au service du déroulement cinématographique. Si le monde est lui-même notre représentation, c'est-à-dire s'il peut être un emblème en même temps que le sujet, s'ils ne font qu'un, la réalité de sa perception sera tout autre. Cette réalité sera établie après exclusion des phénomènes aberrants qu'avaient amené à percevoir nos conjectures probables et notre réception des informations sur le réel :« *La perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux*[116]*. »*

4. UN AUTRE FRONTIÈRE INTERNE EN AMÉRIQUE DU NORD

J'en viens à présent à un tout autre type de terrain et de frontière, avec l'Amérique du Nord, et commence par examiner un film américain indépendant, qui a donné un rôle comparable à un certain espace, en l'occurrence, encore une rivière gelée : la rivière Saint-Laurent (Fig. 38-39), à la frontière des États-Unis avec le Canada, plus large que la Duman. Elle illustre aussi un lieu déterritorialisé, d'une manière encore plus démonstrative, par des plans successifs agencés dans un

[115] Dans « *L'Origine de l'œuvre d'art »,* conférence prononcée par Heidegger à Fribourg-en-Brisgau en novembre 1935. Il y déclare que l'art n'est pas une représentation de la nature, ni une production, mais un *événement ontologique*. Pour lui, l'art précède la nature, et c'est l'art qui donne « aux êtres naturels leur visibilité » : « l'origine d'une chose c'est la provenance de son essence ». (Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », trad. fr., *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. Tel, 1987).

[116] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.2

montage économique, à l'intérieur d'un film qui cependant ne possède aucun aspect géophénoménologique. La rivière est prise comme support du fonctionnement narratif, comme nous l'avons vu déjà avec *JSA*, mais sa présence symbolique est comparable avec celle de la Duman. Filmée en hiver, elle est pareillement le lieu de l'intrigue – un lieu qui marque une frontière, et où le problème de la réserve indienne, entre autres celle de la nation Mohawk[117], est essentiel. Cette situation, confrontée au lieu, provoque une rencontre entre deux ethnies opposées, et le scénario se déroule habilement autour de la condition géographique, ethnique et politique des Indiens, qui ne sont ni canadiens ni états-uniens.



Fig. 38



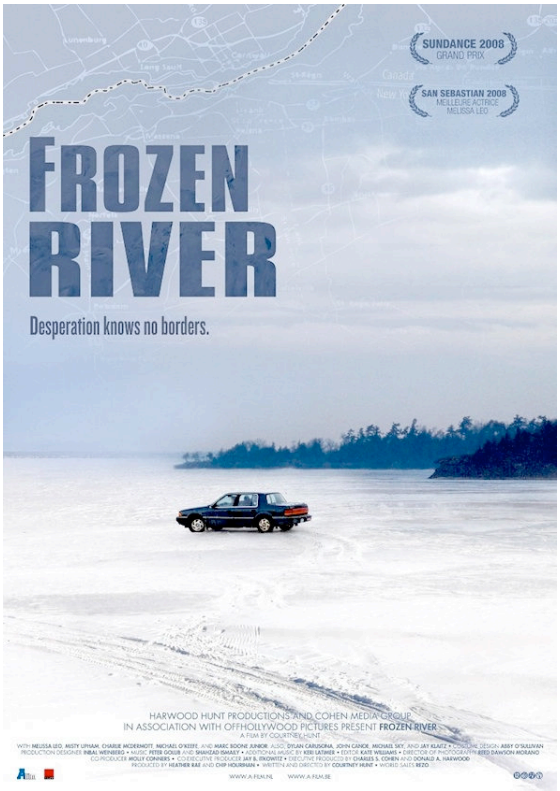
Fig. 39

Frozen River (Courtney Hunt, *2008*)

L'héroïne, Ray, citoyenne des États-Unis, cherche son mari qui a quitté la famille juste avant Noël. Sur le point d'être expulsée de sa maison insalubre, en plein hiver, avec ses deux fils, elle cherche désespérément une gîte pour elle et ses enfants ; elle rencontre une jeune Mohawke, Lila, et celle-ci implique Ray tout de suite dans une aventure dangereuse. Étant myope, elle ne peut ni conduire ni vérifier l'argent qu'elle va toucher ; elle entraîne Ray par intérêt : elle doit gagner de l'argent dans un

[117] *Mohawk* peut signifier « *peuple de la lumière* », « *hommes éclairs* » ou « *peuple des silex* ». Dans la langue de leurs ennemis Algonquins, les autochtones de la langue algonquine, ce mot voulait dire « mangeurs d'homme ». Le terme traditionnel français pour désigner ces Amérindiens est « Agnier ». Les Mohawks résident au Québec, en Ontario et dans le nord-est des États-Unis. (La Mohawk est aussi une rivière, affluent de l'Hudson, présente dans le film de John Ford *Drums Along the Mohawk*, 1939 – où les Mohawks sont figurés comme sauvages).

trafic illégal, pour pouvoir récupérer son bébé, confisqué par sa belle-mère après la mort de son mari. Désespérée par sa précarité, prête à tout pour sauver sa vie et celle de ses enfants, Ray se laisse entraîner par Lila, qui la fait conduire à travers la rivière Saint-Laurent gelée, pour récupérer de l'argent sale en territoire Mohawk. Les deux femmes arrivent devant cette rivière frontalière, filmée en panoramique – un paysage qui dégage le froid et la dure beauté de l'hiver. Cela renforce la situation désespérée, misérable des deux femmes et sert à dramatiser davantage le récit du film. Ray arrive sur cette rivière visiblement pour la première fois de sa vie : fascinée, et cependant réticente devant sa partenaire mohawk, qui a perdu son mari justement pendant la traversée, et la force à y aller. Ray : « C'est le Canada ! Et la police des frontières ? », à quoi Lila répond : « C'est le territoire Mohawk, il n'y a pas de frontière ». Ray finit par y entrer, à un endroit où on voit déjà des traces de voiture sur la glace[118].



Sur l'affiche du film ci-dessus (Fig. 39), un schéma cartographique est discrètement imprimé au dessus du titre, et en-dessous de celui-ci, une phrase très courte : *Desperation knows no borders*.

[118] Il s'agit bien d'un fait réel : les témoignages et les exemples ne manquent pas. Comme le suggère l'un des habitants, la situation empire en hiver : « *dès que le soleil se couche, lorsque la rivière est gelée, on peut avoir 70, 80, 90 motos des neiges entre 19 h et minuit. C'est une vraie autoroute ».* Ces données ont été récoltées à partir des communiqués de presse de la Gendarmerie Royale du Canada.

Traverser à l'improviste, illégalement, une rivière gelée qui est une frontière, est un acte déraisonnable. Le motif de cet acte déraisonnable[119] tient à la maternité des deux femmes ; c'est leur seule complicité. De plus, la rivière et l'eau symbolisent la vie et la féminité, et leur état gelé métaphorise aisément leurs vies bloquées et cruelles. La scène s'ouvre sur un paysage magnifique en même temps qu'atypique, où on aperçoit l'envergure de la rivière, qui représente un lieu déterritorialisé (Fig. 41). Cela pourtant ne dure pas, ce n'est pas une scène contemplative, où l'on pourrait apprécier des plans dilatés sur un paysage original, et où on inviterait les spectateurs à une réflexion sur son rôle symbolique et significatif. Cette scène est montée au contraire de manière économique, pour donner seulement l'idée de la tension que cette voiture a risqué en traversant cette rivière. On voit partir la voiture sur la ligne d'horizon mais dans le plan suivant, on la retrouve en un endroit qui ressemble à une route, avec un panneau cassé et en rouge l'inscription « Danger ». On la voit ensuite sortir rapidement de la rivière, un plan qui ressemble à celui de l'entrée dans la rivière aperçue précédemment. On a donc utilisé au montage des plans tournés ailleurs, c'est un trucage banal, par montage, pour un film qui n'a pas de gros moyens. On n'a pas voulu tirer parti esthétique de cet espace magnifique, il est seulement utilisé pour sa fonction, un lieu dangereux en raison de son environnement naturel, à traverser.



Fig. 40

[119] Il existe plusieurs films où on peut observer un tel acte déraisonnable lié à la frontière. C'est une représentation qui ne reste pas dans le champ fictionnel. J'y reviendrai au 3ème chapitre.

Les deux femmes arrivent rapidement au rendez-vous, planifié en pleine nature par des voyous mohawk ; ils mettent des marchandises dans le coffre. Ray : « Je ne vais pas traverser la frontière avec ça » ; Lila répond : « Quelle frontière ? C'est du libre-échange entre nations[120] ». Et Ray : « Ce n'est pas une nation ». Au retour, dans la voiture qui roule de nouveau sur la rivière gelée, Lila entame une conversation amicale avec l'héroïne, tout en tenant un revolver à la main. Elles arrivent sur la route où se dresse un panneau, *The Land of the Mohawk*. À la fin de la conversation, Lila change d'attitude et tente de voler la voiture de Ray ; elles se bagarrent à l'intérieur de la voiture et Ray réussit à se débarrasser d'elle. Lila disparaît dans la forêt mohawk, où était bel et bien son territoire. Le film montre principalement des habitants pauvres, appartenant à plusieurs ethnies, entre autres des Indiens tels les Mohawk, qui vivent dans des caravanes. Ils sont très exposés à la criminalité qui se développe à la frontière[121]. Personnages l'une et l'autre perdues, qui souffrent de la réalité[122], entre autres par la perte de leurs enfants, Ray et Lila se trouvent sur le même horizon en dépit de leur différence ethnique. Ray retourne chez Lila, pour lui proposer de son propre chef de travailler ensemble dans le trafic. Cette fois c'est Lila qui est réticente, mais elle accepte, et elles finiront par devenir amies, confiantes, à la fin du film.

Dans ce contexte scénique, la présence spatiale de la rivière est essentielle comme médium de cette amitié inattendue et improbable. Cela est comparable avec ce que nous avons vu dans *JSA* : l'espace sert comme principe de causalité de sentiments fictifs entre les protagonistes. Cependant la présence spatiale est aussi diminuée que dans *JSA*. Elle est introduite dans le montage tantôt comme une image onirique de Ray endormie, d'une manière presque imperceptible en raison de sa

[120] La nation mohawk se trouve entre les États-Unis et le Québec, elle fait partie de la confédération des six nations iroquoises.

[121] La réserve autochtone « transfrontalière » d'Akwesasne, entre Canada et États-Unis, est une zone de contrebande. Tout l'environnement frontalier est marqué par cet « effet frontière » d'un genre particulier. Violence, intimidation, actes de vandalisme, chantage, les activités criminelles affectent grandement la région et ses habitants, en créant un environnement violent et oppressant.

[122] Par conséquent l'économie régionale est déprimée, avec une certaine marginalisation culturelle des autochtones – un taux de chômage de 18 %.

brièveté (à peine une seconde), tantôt comme une image morale : Ray se sauve, et après leur dernier coup comme « passeuses » de deux jeunes femmes chinoises, quitte la réserve indienne. Au milieu de la nuit, elle se trouve devant cette rivière, et tout à coup se montre profondément troublée. On la voit immobile, l'air bouleversée, en plan moyen, et on entend la bande sonore de la rivière. L'image de la rivière est brièvement apparue comme la conscience de cette héroïne, qui a pris finalement la décision de se rendre à la police ; Lila s'était précédemment rendue lorsqu'elle avait compris que Ray devait faire ce dernier coup pour se payer une caravane neuve, bien isolée du froid, qui puisse abriter ses enfants. Mais ni dans l'un ni dans l'autre cas ces images de la rivière ne sont soulignées d'une manière esthétique ou poétique, pour exprimer un rôle significatif, un sentiment fictif ou une atmosphère symbolique, et donner un sens vivant à ce lieu excentrique.

Le traitement des images, le scénario du film sont imprégnés d'un réalisme social qui vise à rendre la situation effective de cette zone, la réserve mohawk Akwesasne. Celle-ci comporte une double spécificité. Tout d'abord, elle chevauche deux pays, le Canada et les États-Unis. Mais en outre, elle est située à cheval sur le Québec, l'Ontario et l'État de New York, soit deux provinces canadiennes et l'un des État-unis. Le territoire est donc divisé entre nord et sud par une frontière internationale, faisant de cette réserve une enclave au statut d'autant plus singulier que les contrôles y sont absents et la mobilité transfrontalière plus aisée. En effet, à cette imbrication des juridictions s'ajoute le fait que le territoire de la réserve échappe au pouvoir des agences frontalières américaine et canadienne dans la mesure où la ligne internationale n'a qu'une valeur administrative. D'où que le caractère de la déterritorialisation soit véritablement présent. Depuis le traité de Jay (1794), les autochtones bénéficient non seulement de la libre circulation de part et d'autre de la frontière, mais ils sont aussi les seuls responsables de l'application de la loi sur le territoire de la réserve. Par conséquent, toutes les fonctions liées à la frontière – surveillance policière, contrôle des individus et des marchandises, collecte de taxes – ne peuvent s'y effectuer, et ont lieu à l'extérieur de la réserve.

L'intrigue de la fin du film repose sur cette donnée réelle : les deux protagonistes se réfugient, avec leurs clandestines chinoises, dans cette zone où ni la

police locale ni internationale n'ont autorité. La police doit donc demander à la communauté de désigner une personne qui sera tenue responsable de cet acte illégal – soit Lila, soit Ray. Ray serait un exemple, pour démontrer qu'une Blanche est capable de commettre un tel acte, et Lila serait une coupable idéale, pour représenter la réalité de cette réserve exposée à la criminalité. Le scénario a choisi Ray, car elle a un casier vierge, contrairement à Lila qui a déjà fait une fois de la prison et risquerait davantage. C'est Ray qui cède finalement, et le scénario le justifie par sa conscience morale, qui l'a impliquée dans ce « dernier coup ».

La fin du film montre ainsi collaboration et amitié sincère entre ces deux femmes, en choisissant un message éthique plutôt qu'ethnique. Ce film repose sur un scénario bien documenté sur la réalité et l'histoire de cette frontière, et aussi sur le rôle des deux actrices principales. Il est tourné avec peu de moyens, rappelant le style économique de films indépendants comme ceux de John Cassavetes. Quant à la vraisembabilité d'une affection entre membres des deux ethnies, on peut penser ici à l'héroïne de *Gloria*, pour sa prestation décrite comme déraisonnable mais déterminée, face à un petit garçon afro-américain dans un thriller. *Frozen River* est aussi un thriller, avec un montage du même ordre « névrotique ». Comme dans le cas de *JSA*, il n'en est que plus regrettable que le film ne montre pas davantage le côté lyrique du lieu déterritorialisé, cette rivière gelée qui rend la frontière problématique. Dans ces deux films, il n'y a pas rien qui confère ni matière expressive, ni traitement géopoétique à cet espace particulier. On sent sa présence physique, mais dépourvue de toute interprétation en termes paysagers ; les images sur elle restent au niveau de la description immédiate, comme un élément fictif majeur mais avant tout fonctionnel.

CHAPITRE 3.

LES FILMS SUR LA FRONTIÈRE ENTRE LES ÉTATS-UNIS ET LE MEXIQUE : CONFLIT GÉO-CRIMINEL OU GÉOÉCONOMIQUE

Des films comme *JSA* et *Frozen River* m'ont permis de traiter de l'espace frontalier comme justification narrative, et à cet égard d'innombrables scénarios se sont développés et se développent encore dans la production cinématographique, de fiction et documentaire, entre autres autour de la frontière États-unis-Mexique comme décor principal. Cette prolifération quantitative me semble très symptomatique de l'importance dans l'imaginaire cinématographique des faits réels associés à ce thème, et il est par conséquent nécessaire de consacrer un chapitre entier à cette production. Dans l'histoire du cinéma nord-américain, l'espace frontalier entre États-Unis et Mexique a été le premier lieu de tournage. On le voit bien dans les westerns[123], où la conquête du territoire mexicain est souvent décrite. Après cette époque, c'est le conflit géo-criminel ou géoéconomique de cette frontière qui continue à nourrir le récit filmique dans la production hollywoodienne, mais aussi dans la production indépendante. Voyons d'abord quelques films représentatifs.

1 • L'ESPACE FRONTALIER ET L'ÊTRE DÉTERRITORIALISÉ : UNE DESCRIPTION OBSCURE

La Soif du mal (Orson Welles, 1958 ; version distribuée : 93 min. /version « du réalisateur » : 108 min)

[123] Cette frontière a été longtemps un front de guerre.

L'histoire de ce film se passe autour d'une petite ville mexicaine frontalière fictive, nommée Los Robles. Un haut fonctionnaire de la police mexicaine, Miguel Vargas, interprété par Charlton Heston, y arrive pour son voyage de noces avec son épouse américaine, Susan, juste au moment où a lieu un attentat, dans lequel meurt un notable local au volant de sa voiture. Du fait que Vargas soit marié avec une étrangère, et qu'en plus il ait un statut de haut fonctionnaire (presque ministre), il est accueilli comme un intrus par ses compatriotes (qui sont quasi tous des criminels dans le film) et même par ses collègues mexicains. De plus, il doit affronter un policier états-unien, Quinlan, interprété par le réalisateur Orson Welles, dans le milieu corrompu des criminels américano-mexicains. Séparée de son époux qui est pris totalement par cette affaire, Susan est entraînée par une bande de malfrats, qui ont comploté avec Quinlan afin de piéger Vargas, et elle est menacée de viol et droguée.

La question territoriale est très présente dans les dialogues : Vargas tente d'expliquer la frontière à sa femme qui se sent mal : « *Ce n'est pas le vrai Mexique, toutes les villes frontalières font ressortir le pire dans un pays.* » Une réplique qui vaut d'être soulignée : les habitants d'une frontière vivent le pire de leur pays. Susan, délaissée par son époux, se trouve seule dans la foule, et des voyous mexicains s'approchent d'elle pour la piéger, prétendant qu'ils apportent un message de son mari. Ils l'emmènent et elle s'étonne : « *Cross the border again ?* ». Tandis que Quinlan est avec Vargas, et que son collègue américain lui demande : « *C'est en territoire mexicain, qu'est-ce qu'on peut faire ?* », Vargas à son tour lance à Quinlan : « *Je suis chez moi* ». Ce dernier rétorque : « *C'est là que tu vas mourir* ». Vargas plus tard dit à Susan : « *Si la voiture a été piégée par un Mexicain, ça peut avoir un retentissement international. L'un des plus longues frontières du monde sépare nos deux pays, et sur des milliers de kilomètres, pas une seule mitrailleuse !* ».

Le clivage ethnique est nettement souligné dans le film, au point que deux acteurs très connus, Charlton Heston et Marlene Dietrich, sont déguisés en Mexicain(e)s, déguisement trop visible qui aujourd'hui peut faire perdre de la crédibilité à l'intrigue du film. Autant dire que l'épouse américaine de Vargas, interprétée par Janet Leigh, est, elle, un cliché de la femme blanche et blonde. Le

déguisement est courant chez Orson Welles, qui a joué lui-même dans ses propres films tels que *Macbeth* et *Falstaff*. Son goût du travestissement est notoire, et ici il a utilisé maquillage et accessoires pour changer l'apparence physique de son acteur, mais il ne va pas très loin. On voit toujours le comportement d'un homme blanc américain dans le rôle « mexicain » interprété par Heston *;* de même pour Marlene Dietrich, qui fait ici son numéro d'actrice habituel, distancié et autoritaire. Tandis que Welles se montre en policier états-unien raciste et particulièrement corrompu[124], son rôle à double face produit un effet de présence plus puissant que celui de Heston. Toutefois on peut supposer que le réalisateur a tenté d'analyser l'illustration des Mexicains à la frontière, mais à un niveau formel, qui reste artificiel, voire pesant. Les Mexicains sont unidimensionnels, voyous et immoraux, sauf un, Miguel Vargas. Il est vrai que dans le cinéma américain, les Mexicains ont rarement le beau rôle. L'idée du film est que la vedette internationale (Heston) est en train de jouer un Mexicain qui est le seul héros, cherchant à se mettre à tout prix du côté du bien et de la justice. Donc Vargas n'est pas seulement un bon Mexicain ; il est éduqué, représentant l'axe du bien dans un film hollywoodien réalisé en 1958.

Dans le roman que le film adapte (*Badge of Evil,* de Whit Masterson), le personnage de Vargas est anglais, et non pas mexicain. En d'autres termes, Welles a intentionnellement fait de Vargas l'antithèse de la représentation traditionnelle des personnages mexicains à Hollywood. En imaginant un haut fonctionnaire mexicain du côté de la justice face à un flic américain corrompu qui devient assassin, le réalisateur a renversé la vision dominante de la frontière mexicaine. En regardant la « touche de mal[125] » (*Touch of Evil*) à travers ce prisme, même le déguisement absurde de Charlton Heston en Mexicain, avec un maquillage sombre et portant une fine moustache au rasoir, semble tolérable. Le film accentue ainsi le clivage ethnique

[124] Dans le scénario, le personnage de Quinlan a perdu sa femme, assassinée par un présumé mexicain, qu'il n'a jamais pu inculper. D'où que ce personnage voue un profond mépris aux Mexicains. Il supporte à peine le personnage de Vargas, qui en outre lui est supérieur par sa culture et son statut social. Le film laisse supposer que Quinlan cherche à le piéger en se mettant d'accord avec une bande de mafieux mexicains, impliquée dans le trafic de drogue et la prostitution. La description du personnage de Quinlan met en relief le partage entre le mal et le bien, et le déguisement de Welles en un être gros, sale et fatigué rend convaincant son rôle ambivalent.

[125] Le Oxford Dictionary donne comme sens possibles du substantif *touch* : « *a small amount, a trace* », mais aussi « *a small distinctive detail or feature* ». Nul doute que le titre de Welles joue de ces deux sens.

pour mieux refléter la réalité du lieu frontalier, et a fortiori la constitution du couple mixte entre un Mexicain et une États-unienne.

Le décor du film est une ville mexicaine frontalière, que l'on voit dès le début du film grâce à un célèbre plan séquence ; dans le paysage de la frontière urbaine, elle est très agitée et peuplée, même la nuit. Tandis que dans la plupart des films dont je parle ici, les lieux frontaliers sont décrits comme désertés, voire vides, ou simplement constitués de paysages naturels, *Touch of Evil* montre une zone peuplée, en pleine activité, à travers ce plan-séquence tourné le 14 mars 1957, avec son mouvement vertigineux de la caméra du haut vers le bas. Cette scène d'ouverture dit beaucoup pour comprendre le film, elle contient des éléments narratifs essentiels de son récit labyrinthique. En présentant les personnages principaux, Vargas et Susan, la caméra traverse la frontière avec eux, elle guide le spectateur dans ce décor exceptionnel et en traduit l'atmosphère chaotique et inquiétante, par la musique rythmée de tambours mélangés de jazz[126]. Le premier plan commence en focalisant sur une main droite qui tient un dispositif explosif, dont elle actionne la minuterie. On entend alors un rire, la caméra se dirige rapidement vers la gauche, le long d'une allée au bout de laquelle un couple apparaît et disparaît aussitôt à droite. L'homme à la bombe entre dans le champ, il guette le couple et le suit, sortant donc du champ par la droite. On voit son ombre qui court, la caméra s'avance pour le suivre, il entre de nouveau dans le champ au moment de placer sa bombe à l'arrière de la Cadillac décapotable. Au moment où la caméra remonte vers le haut, le couple s'installe dans la voiture, filmé en forte plongée.

La Cadillac se dirige vers la gauche en même temps que la caméra, toujours en hauteur ; on voit le paysage urbain et, à mesure qu'elle recule, la circulation des voitures, réglée par un policier à un croisement ; des gens entrent dans le champ par la droite et traversent. La caméra continue de reculer et la Cadillac roule en même temps ; un second policier l'arrête pour laisser passer les piétons, et lorsque la caméra descend on voit Vargas et Susan entrer dans le champ. La Cadillac passe à côté d'eux, qui la regardent pour ne pas être heurtés par elle ; finalement la voiture sort du

[126] Composée par Henry Mancini.

champ par la gauche, accompagnée d'une exclamation de joie de la femme qui y est assise. Puis on voit le couple Vargas et Susan au centre du plan, marchant vers la gauche tandis que d'autres piétons entrent toujours par la droite dans le champ (Fig. 41) ; tout ceci crée une atmosphère très vivante de circulation. La musique, rythmée dès le début du plan, est toujours présente, presque dérangeante par rapport à ces mouvements de la caméra et à ces croisements des figurants dans la scène. On pourrait dire qu'elle sert à déconcentrer ce plan séquence, déjà sophistiqué et difficile à suivre.



Fig. 41



Fig. 42

Le couple marche sur la route vers la caméra qui continue de reculer, il tombe de nouveau sur la Cadillac, qui s'arrête devant un troupeau de chèvres sur la route. Le couple passe, des figurants continuent d'entrer par la droite dans le champ, la caméra monte légèrement vers le haut pour prendre ce paysage en légère plongée et on arrive au poste-frontière. Le couple l'atteint, et la caméra prend un peu de vitesse pour reculer à gauche et laisser voir la Cadillac arriver en même temps que le couple devant ce *check point*. Ils se mettent à avancer ensemble vers la caméra et s'arrêtent devant un douanier, qui demande d'abord au couple Vargas (Fig. 42) et Susan s'ils sont citoyens américains : Susan répond que oui, Vargas sort son passeport, tandis que la Cadillac reste à côté d'eux. Le douanier a l'air de connaître Vargas et lui lance : « *Mr Vargas, à la recherche de trafiquants ?* » À quoi Vargas répond : « *Plutôt d'un verre pour ma femme !*». Le couple sort du champ, et cette fois-ci l'homme dans la Cadillac décapotable demande au douanier : « *Je peux passer ?* » – mais celui-ci continue de parler à Vargas qui surgit de la gauche dans le champ, en lui disant : « *Vous avez démantelé le gang des Grandi* ». La caméra recule légèrement pour les prendre tous en plan ensemble (on voit à l'arrière-plan un bâtiment avec l'inscription « United States Customs and Immigration »). La Cadillac sort du champ, on entend l'exclamation de la femme : « *Ce bruit de tic-tac me fait mal à la tête !* ». Mais tout cela se passe en une fraction de seconde, et le spectateur, qui sait qu'il s'agit de la minuterie de la bombe, ne peut l'apercevoir. Vargas et Susan entrent de nouveau dans le champ, marchant toujours vers la gauche ; la caméra s'approche de plus en plus afin de les cadrer s'embrassant, mais le bruit d'une explosion met fin au baiser avant qu'il commence, et marque la fin de ce plan séquence.

Cette scène d'ouverture de *Touch of Evil* est fascinante et laborieuse. Cette prise unique a longtemps été considérée comme l'une des scènes les plus audacieuses et les plus époustouflantes jamais filmées[127]. La caméra s'éloigne de la voiture,

[127] Ce plan séquence virtuose a eu une très copieuse postérité. Il est cité expressément dans le plan de cinq minutes qui ouvre *The Player* de Robert Altman (1992) et en porte le générique – mais on peut en voir la trace encore dans les *long takes* d'un film comme *Birdman*, par exemple (Iñarritu, 2014). Il a été décrit minutieusement (en vue d'une interprétation psychanalytique de l'ensemble du film) par Stephen Heath, dans

parcourant les toits et les ruelles sombres où roulent les victimes inconscientes de la Cadillac décapotable, comme un serpent qui traverse les rues de cette ville frontalière. Tout cela participe de l'anxiété que ressentent les Mexicains envers la frontière : c'est un endroit dangereux, paradoxalement exotique, et le réalisateur y a ajouté un atmosphère romantique. Vargas en effet, et sa femme qui l'accompagne, marchent, après le poste d'entrée américain, bras dessus, bras dessous. « *Te rends-tu compte que c'est la toute première fois que nous sommes ensemble dans mon pays?* » demande la femme en entrant aux États-Unis. Mais lorsqu'il passe ses bras autour de la taille de sa femme et va pour l'embrasser, juste à ce moment la Cadillac, qui les a accompagnés jusqu'ici et s'est enfin éloignée d'eux en hors-champ, explose.

On se demande pourquoi Welles a construit l'ouverture du film sur ce plan-séquence. Youssef Ishaghpour y voit une raison principalement symbolique[128] ; Robin Wood pour sa part commente ainsi : « *On peut lire très clairement ce plan en termes de suspense crée et entretenu : une observation attentive nous permet de voir que le mouvement d'horlogerie de la bombe est réglé de façon à la faire exploser trois minutes plus tard, et la continuité stricte du plan nous contraint à vivre l'écoulement du temps réel. Le montage aurait détruit cet effet : nous sommes si habitués à voir utiliser le montage pour abréger la durée réelle d'une action que même le spectateur le moins sophistiqué et le moins averti des moyens techniques doit inconsciemment sentir l'effet de l'attente que produit la continuité spatiale et temporelle.* »[129] Effectivement, la continuité spatiale et temporelle maintenue par ce dispositif accentue le caractère réel de cet espace frontalier, où la circulation a dû être réduite et limitée pour laisser libre cours à l'action de la caméra, en travelling continuel à la grue et sans contrainte. Cette juxtaposition de la terre, où les protagonistes et les figurants passent aisément, et du ciel où la caméra suspendue les filme, effectue une mise en relation et une interaction entre l'espace et le temps. C'est là que s'introduit

l'une des plus longues analyses jamais consacrées à un seul film (S. Heath, « Film and System. Terms of Analysis », *Screen*, vol. 16, n° 1 et n° 2, 1975).

[128] « *La frontière a exigé ce plan unique qui en montre le passage. Elle est là et marque à la fois une borne et une absence de coupure, un passage : le conflit politique et surtout moral, l'absence de l'univocité du sens des choses, la non-suffisance de chaque élément, les relations internes et contradictoires entre les idées, les gens, les espaces* » (*Orson Welles Cinéaste. Une caméra visible*, vol. III *Les films de la période nomade*, Ed. de la Différence, 2001, p. 383.)

[129] *Positif,* mars 1975, p.48.

le thème de la déterritorialisation, car la valorisation et l'identification de l'espace se manifestent mutuellement à la faveur de l'intrigue, en même temps qu'elles communiquent avec l'esprit du spectateur, qui prend ainsi conscience du caractère fictif du lieu[130] : « *Ce plan-séquence, par sa virtuosité même, par sa stylistique consciente, par son insistance sur la continuité spatiale et temporelle, investit l'action d'une signification potentielle au delà du suspense primaire, uniquement physique, qui lui est d'abord assigné* ».

Dans ce film, l'espace prend peu de valeur signifiante indépendante. Il fait partie du récit en tant que figure du terrain criminel. Il est dans cette identification du regard sur l'espace, dans une focalisation permanente du récit. En même temps, sa présence physique est fortement soulignée par le décor construit, par la lumière contrastée, par le cadrage plastique et très formel. Par sa conception artificielle, il fait partie de l'artifice narratif du film, qui permet de repérer comme socialement définis les lieux des événements. Le tournage s'est déroulé dans la ville de Venice, en Californie, où a été reconstruite la ville frontalière fictive de Los Robles. Welles, en d'autres termes, n'a pas entrepris de faire un documentaire sur la frontière. Au reste, la Universal ne voulait pas qu'il tourne près du Mexique. Il s'installa donc à Venice parce que, comme il l'expliqua plus tard, « *ne pas tourner à la frontière me paraissait décourageant et minable* ». Il y a eu de fausses informations sur Los Robles, parfois traité comme une ville réelle, mais un habitant de Venice, qui a écrit sur *Touch of Evil*, dit clairement que Los Robles est bel et bien fictive[131].

[130] Selon l'analyse de Robin Wood, ce plan séquence est prophétique, il annonce *in nuce* l'image-clé qui parcourt tout le film, le passage des frontières. Welles lui-même a dit : « *Toute l'histoire est contenue dans cette ouverture* » (entretien avec Peter Bogdanovich). Robin Wood ajoute : « *La frontière est ici simple et concrète, mais on peut faire à son sujet deux remarques : elle est arbitraire, située au milieu d'une rue, dans une ville qui a bien l'air identique des deux côtés ; elle est très facile à franchir, caractéristique sur laquelle insisteront les scènes suivantes lorsque Susan fera l'aller et retour entre le côté américain et le côté mexicain et où Quinlan quittera sans obstacle ni opposition sa zone de juridiction.* »

[131] Il est clair que la mise en place de *Touch of Evil* dans « Los Robles » – ville frontalière fictive – a permis à Welles de manipuler beaucoup de choses. «C'est ce que Welles imagine être une ville frontalière», explique Jimmy Mendiola, un cinéaste indépendant qui admet avoir une relation d'amour-haine avec le film ; il ajoute, à propos du plan séquence qui ouvre le film : « un gros plan d'une bombe placée dans une voiture qui circule, et nous avons une introduction à la ville frontalière » – extrait d'un article intitulé « *On location* : *Touch of Evil's border showdown »,* en ligne.

Le scénario, sombre et lourd, est l'adaptation d'un roman policier de Whit Masterson[132], qui se déroule principalement pendant la nuit, y compris le fameux plan-séquence qui ouvre le film. La plupart des scènes sont tournées de nuit (à Venice), par la volonté du réalisateur, pour gagner du temps et ne pas être sous la pression de la Universal[133]. Cela lui a permis d'avoir une version probante à montrer rapidement aux producteurs, afin de garder la liberté de réaliser le film à sa guise[134]. On voit donc tout au long de ce film en noir et blanc une lumière sombre et des jeux d'ombre dans la mise en scène, rendant les images très contrastées et accentuant la noirceur du récit. En même temps, le film montre le côté américain, mais le désert ne se montre que de jour sous un soleil accablant. Vargas emmène Susan en plein désert, dans un motel en territoire américain, nommé en outre *Mirador* (!). Tandis que La frontière urbaine mexicaine est décrite principalement comme un paysage nocturne, comme un territoire grouillant de touristes et de criminels ; lorsque Quinlan y rôde, attiré par le pianola, on aperçoit un espace abandonné et sinistre où souffle le vent et où des papiers journaux roulent par terre, théâtralement. Il rencontre (quel hasard !?) son premier amour, une Mexicaine jouée par Marlene Dietrich, qui ne le reconnaît pas et trouve seulement à dire qu'il n'était pas si gros autrefois. Le passé sombre de Quinlan se dévoile petit à petit, il sert à nourrir l'intrigue et à rendre complexe sa personnalité.

L'espace représenté dans la dernière scène tourne aussi autour de la personnalité tourmentée de Quinlan : Pete, son proche collaborateur, porte un micro et Vargas le suit durant sa rencontre avec Quinlan afin d'enregistrer les aveux de celui-ci sur son crime. Nous sommes dans une raffinerie de pétrole, du côté mexicain, le paysage dégage une vision répugnante de saleté, comme le personnage de Quinlan, qui finit par tuer son collègue avec le revolver de Vargas. Ne supportant pas le sang

[132] *Badge of Evil* ou *Touch of Evil* (1956) ; ce roman a été publié en français sous le titre *Manque de pot* aux Presses de la cité en 1957. Il est réédité sous le titre *Soif du mal* dans la collection Série B, aux éditions Christian Bourgois en 1981. Toutefois Welles a avoué ne pas avoir lu le roman de Masterson, mais seulement le scénario de Paul Monash, qu'en outre il a largement modifié au cours du tournage.

[133] Le tournage a duré environ 40 jours, ce qui a été un record pour un long métrage de l'époque. Cela a permis de limiter le budget à 895.000 dollars.

[134] Welles n'était pas dans une position favorble à Hollywood à l'époque, en raison de ses exigences et de ses projets onéreux, qui lui avaient valu la réputation de faire des films peu rentables. Finalement le studio Universal a fait refaire quelques scènes du film par un autre réalisateur, Harry Keller (ce qui est humiliant pour le premier). C'est l'histoire bien connue du film, d'où résultent les deux versions différentes.

qui a coulé sur sa main, il glisse dans un fleuve rempli de déchets industriels, pour la laver. Vargas s'approche de lui en le traitant d'assassin, mais cela ne le trouble pas, au contraire c'est lui qui accuse, puisqu'il s'est servi de son revolver. Dans un dernier sursaut, Pete tire sur Quinlan, son revolver tombe dans l'eau et Quinlan, à nouveau taché du sang qui l'a horrifié[135], tombe à son tour dans l'eau et coule.

Cette symbolisation de l'espace autour de la personnalité de Quinlan est puissamment démonstrative, mais ne manque pas de qualités filmiques. Le lieu est composé à partir de plans sous divers angles, d'en haut et d'en bas, gros plan et plan d'ensemble, sur les trois personnages en déplacement continuel. Vargas suit Pete et Quinlan durant l'incessante et importante conversation ; tous trois arpentent un terrain de déchets industriels. Quinlan énonce ses aveux en marchant, mû vers l'avant avec un air absent, comme s'il était aimanté par une force indéfinissable qui se trouverait de l'autre côté du territoire, et où une vision répugnante de ce paysage noir se fait jour de plus en plus, afin de matérialiser son état d'âme. Mis à part cette métaphorisation par l'espace filmique, il est clair qu'on ne trouve ici ni aspect géopoétique ni aspect géophénoménologique. Simplement j'aimerais interpréter cette scène comme le symptôme de la déterritorialisation d'une personne sur ce lieu décrit comme un enfer ; il ne s'agit plus de traitement spécial dans le sens poétique ou phénoménologique, c'est la construction de l'identité de Quinlan comme un homme à demi expatrié qui impose ce regard sur le lieu. Welles l'a conçu comme un rôle détestable mais aussi un humain exposé à l'existence du mal qui imprègne ce lieu frontalier – en fait, simple décor spatial de sa cause. Si l'on conçoit ainsi cet être, captif d'une vie maléfique, projeté sur cette chaîne de causalité spatiale où jouent des matériaux indiscutablement associés au personnage, alors tout peut être vu comme à la fois en-deçà et au-delà de la narration fictionnelle.

Avec une telle construction narrative du personnage par rapport à l'espace, il est clair que la visibilité de sa présence dramatique sera forte ; et donc, la représentation de l'ambiguïté politique ou sociale en lui sera secondaire, voire sous-entendue. Par cette conjonction entre une personnalité et un espace représenté, la vie

[135] Sans doute une citation de *Macbeth*, que Welles avait joué au théâtre, puis adapté en cinéma (1948).

de ce personnage dans ce lieu à cheval sur deux pays dégage comme un début de réflexion sur son état déterritorialisé. Seulement *un début* toutefois, car la vision de Welles sur cet état de choses, qui reste pessimiste, ne va pas loin. Il se contente d'exprimer un préjugé général sur la vie à la frontière : ce n'est pas un lieu idéal d'*habiter* pour l'humanité. Cette vision sombre du cinéaste est clairement traduite par la réplique déjà citée : « *Toutes les villes frontalières font ressortir le pire dans un pays* ». Habiter ce « pire » peut produire le pire portrait d'un être humain, ce qui est ici figuré, décisivement, par le lieu où meurt Quinlan. Ainsi, la frontière est décrite comme une zone inhabitable pour les gens « normaux » ; tout ce qui arrive à la femme de Vargas sur ce terrain est ignoble, et il me semble donc inenvisageable de dégager une signification métaphysique ou philosophique de cet espace représenté. Le couple américano-mexicain des Vargas s'enfuit de cet univers infernal de la frontière, et les spectateurs sont aussi soulagés qu'eux. Le film finit sur une scène du couple en voiture, arrêté dans un désert en plein soleil. Si on est pris par le contexte purement fictionnel, il sera difficile de prendre conscience d'une dimension que cette dernière scène insinue : un clivage ethnique hors du territoire concerné où ce couple mixte se trouve. Une sorte de rhizo-pensée s'institue : leur mixité va se poursuivre là où ils vont, même si ce n'est plus un territoire ethniquement hétérogène.

2 • LA COHABITATION DE LA VIOLENCE HUMAINE ET DE L'ESPACE FRONTALIER

The Wild Bunch (Sam Peckinpah, 1969)

L'action de ce film se déroule de part et d'autre de la frontière entre le Texas et le Mexique, et à la date de sa réalisation (1969), on peut envisager que le film faisait écho à la guerre du Viêt-Nam, à partir d'un scénario de western. Une bande de hors-la-loi déguisés en soldats, sous la direction d'un certain Pike, arrivent dans une ville frontalière, Starbuck, acquise après la guerre avec le Mexique (1846-1848). Ils suivent les rails à l'entrée de la ville, près desquels des enfants jouent à voir mourir des scorpions mangés par des fourmis rouges. Ils attaquent le bureau de chemin de fer de la ville, mais un groupe de chasseurs de primes, dirigé par un certain Thornton, les

attendait. Une longue fusillade éclate, les habitants en deviennent les victimes collatérales, dans un bain de sang. La bande se sauve et traverse le Rio Grande pour s'enfuir au Mexique, alors en pleine révolution armée. Elle s'arrête dans un village frontalier, peuplé d'Amérindiens du Mexique, et lieu natal de l'un des bandits, Angel. Cette scène a un aspect fortement documentaire[136] ; la présence des autochtones est tellement crédible que les acteurs professionnels ont l'air plutôt incongrus par rapport à la situation représentée (Fig. 43-46). Cette mise en scène dégage une atmosphère métaphorique par rapport aux contenus du film qui vont suivre, et à ce qui va arriver aux personnages. Le réalisateur avait souvent traité la présence des autochtones dans cet ordre métaphorique fondé sur des éléments ethnographiques ; ici, le village est décrit comme paradisiaque, bien qu'il ait été touché par la révolution mexicaine. Les habitants reçoivent les bandits comme des héros, ils organisent des fêtes, à tel point que les hors-la-loi oublient leur identité criminelle. Cependant, Angel apprend que sa fiancée est partie avec Mapache[137], le « général » d'une des armées alors en guerre contre le pouvoir légal. Au moment où la bande (*the Bunch*) part pour Agua Verde où cette armée s'est installée, les habitants improvisent un cérémonial en chantant pour eux la chanson *La Golondrina* qui accompagne départ tout au long[138].



Fig. 43



Fig. 44

[136] Le film a fait l'objet d'un documentaire : *The Wild Bunch: An Album in Montage* (1996, 32 min 23s) réalisé par Paul Seydor. L'origine de ce documentaire est la découverte de 72 minutes d'un film muet, en noir et blanc, montrant Peckinpah, ses acteurs et ses techniciens, dans le nord du Mexique, pendant le tournage. Ce documentaire dévoile la direction des acteurs et la mise en place improvisée de la marche par le réalisateur, ainsi que le tournage de l'explosion du pont, avec la logistique de cette scène dangereuse à réaliser.

[137] *Mapache* signfie « raton laveur » en espagnol ; le personnage est symbolisé par le caractère de cet animal intelligent, rusé et sournois.

[138] Cette scène a été improvisée au tournage ; Peckinpah a dirigé ses figurants ainsi : « *je pense que c'est le tournant du film en ce qui concerne l'humanité de la horde. Si vous pouvez chevaucher avec eux et le ressentir, vous pouvez mourir avec eux et le ressentir* ». Fabrice Revault, « La Horde sauvage » de Sam Peckinpah, Yellow Now, collection « Côté films », 2007, p 51.



Fig. 45



Fig. 46

Le regard du réalisateur sur la présence des autochtones dans ce film évoque celui d'un ethnologue ; la bande de Pike passe dans plusieurs villages de Mexicains aborigènes, et le film focalise sur leurs visages, leurs regards, leurs gestes. Dans le premier plan où la bande arrive à l'auberge mexicaine d'Agua Verde, la caméra cadre une Amérindienne donnant le sein à son bébé, le torse sanglé d'une cartouchière, métaphore de la violence sous la révolution[139] (Fig. 47). Une autre scène montre un cortège de femmes vêtues de noir, en hommage à la fiancée d'Angel, tuée par lui. Les aborigènes ayant été convertis au catholicisme, elles passent à l'intérieur d'une pièce en portant le corps de cette femme et en récitant le *Je vous salue Marie*. Aucune d'entre elles ne semble être une actrice, elles ont l'allure authentique de leur ethnie ; d'ailleurs tous les figurants de ce niveau semblent être de vrais habitants recrutés sur place.

[139] Dans l'iconographie de la révolution mexicaine de 1910, il existe plusieurs photographies de femmes en pied, l'arme à la main et la cartouchière autour du buste. Peckinpah a sans doute cité consciemment ces photos assez connues.



Fig. 47

Le réalisateur a mis en scène, ainsi, des éléments ethnographiques, y compris quant au rôle des enfants, qu'il a imaginé par rapport aux choix scéniques de la violence. Au début du film, lorsque les enfants jouent à tuer les scorpions et les fourmis rouges[140], leur innocence paraît cruelle, d'autant plus qu'ils se moquent des bandits déguisés en soldats. Lors de la fusillade à Starbuck, la caméra focalise sur un couple d'enfants, au milieu de cette scène d'une extrême violence. Ailleurs, dans une autre scène où un petit enfant, habillé en soldat, assiste à la bataille du général Mapache, la caméra focalise sur leurs visages en gros plan, dans un montage eisensteinien, afin de capter l'admiration de cet enfant envers Mapache dans un environnement de guerre. À la fin du film, on aperçoit cet enfant, furieux de voir son héros tué par Pike, tirer à son tour sur lui, qui succombe ainsi. De même ce sont des enfants qui aggravent le supplice d'Angel (interprété par Jaime Sánchez), en se jetant sur son dos alors qu'il est traîné par la voiture. Le réalisateur explique : « *Ils se montrent d'une violence digne de celle des adultes, rendue encore plus épouvantable par la clarté de ces jeunes visages sur lesquels coexistent, mêlés, l'innocence et la cruauté, la joie et la barbarie, l'idéalisme et la soif de sang*[141] ».

[140] Cette scène a été improvisée d'après l'expérience personnelle de l'acteur Emilio Fernandez (qui incarne le redoutable général mexicain Mapache). Il a raconté au réalisateur que lorsqu'il était enfant, il a joué ainsi à la mort avec les scorpions et les fourmis rouges. Le réalisateur a trouvé l'idée métaphoriquement impressionnante, et a fait venir 2000 fourmis et 50 scorpions pour en faire la séquence d'introduction du film.

[141] À ce propos, le réalisateur a dit à Guy Braucourt dans « Conversation avec Sam Peckinpah », *Cinéma 69* n° 141, février 1969 : « *L'enfant est Dieu et le Diable à la fois, et en lui se trouvent mêlées la cruauté et une extrême bonté. Il suffit que les enfants soient témoins de certaines choses pour qu'ils deviennent très vite des adultes, des êtres aussi vicieux, aussi méchants que nous. […] Tout un système de morale, d'éducation nous empêche de regarder en face un certain nombre de vérités, par exemple qu'il existe déjà chez l'enfant tout ce côté sombre de l'homme* »

Pour cette ethnographie imaginaire, le réalisateur et le scénariste Walon Green ont beaucoup consulté les archives de l'époque, notamment le livre de Barbara Tuchman, intitulé *Le Télégramme Zimmerman,* ainsi que des photographies d'Indiens mexicains, un documentaire intitulé *Memorias de Un Mexicano*[142]*,* et une série de fiction, *Cuando Viva Villa Era la Muerte*[143]. De ce fait, la présence des Amérindiens du Mexique est véritablement convaincante, ce qui accentue efficacement le réalisme du film[144], et donne une force intérieure au récit en image, malgré son scénario invraisemblable, chargé de violence, de vulgarité et d'idéologie, dans un monde qui est un concentré de fraternité masculine. Le réalisateur a fidèlement décrit ainsi un Mexique mythique, allégorique, avec un grand nombre de figurants mexicains et d'Amérindiens. Très impressionné par une ébauche du scénariste Walon Green qui s'est inspiré du *Trésor de la Sierra Madre*[145], Peckinpah a commencé à tourner en projetant un chapitre de l'histoire des États-Unis – l'âge d'or de la conquête du territoire mexicain – sur le prisme de l'époque, où la guerre du Viêt-Nam faisait l'actualité. Le contexte historique du film est 1913 : à cette époque, les États-Unis, soucieux d'élargir encore leur territoire, étaient en guerre contre le Mexique en proie à la révolution ; les Allemands entraînaient les Américains dans une guerre avec le Mexique pour les garder en dehors de l'Europe[146].

---

[142] Réalisé par Carmen et Salvador Toscano en 1950, ce documentaire est composé d'énormes archives, datant de 1897 jusqu'au milieu des années 1920. L'un des documentaires les plus importants dans le cinéma mexicain, il reconstitue le plus fidèlement possible toute l'ère de la révolution mexicaine.

[143] Réalisé par Ismael Rodriguez en 1960, l'un des films de la série de sept contes racontant, de façon amusante, différentes histoires vécues par le personnage de Pancho Villa et d'autres protagonistes de la petite ville : des professeurs, des condamnés à mort, des prostituées, des prisonniers, des commerçants et des ouvriers agricoles.

[144] Peckinpah a même provoqué la maison de production Warner en engageant de vraies prostituées mexicaines avec l'argent de la société. En outre, pour réaliser une scène dans laquelle les acteurs sont ivres, le réalisateur les a réellement enivrés.

[145] *Le Trésor de la Sierra Madre* (1948) de John Huston. La Sierra Madre, une chaîne de montagnes mexicaines, qui s'étend sur 1 250 km à 50 km au sud de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, a été souvent représentée dans les westerns. Le plus représentatif sur ce lieu est le film de John Huston, l'un des premiers films tournés dans un territoire hors des États-Unis. Les trois personnages principaux s'installent dans la montagne de la Sierra Madre, afin d'exploiter un filon aurifère. Le décor historique du film est lié à la crise économique des années 1920 et aussi à la révolution mexicaine (1910-1920). Y compris les personnages, d'autres influences sont à relever : le village paradisiaque d'Angel ressemble à celui des paysans mexicains qui accueillent le personnage de Howard, interprété par Walter Huston dans *Le Trésor de la Sierra Madre.* Howard, un vieil homme sage et touchant, s'intégre dans la communauté indienne. Il a inspiré le personnage de Sykes dans *The Wild Bunch*.

[146] Le film met l'accent sur ce point avec les personnages de militaires allemands au côté du général Mapache.

Ce n'est pas par souci d'exotisme que le film dénote si ostensiblement ces autochtones (habitants) du territoire, en prenant le risque de souligner le décalage entre les acteurs professionnels et ces présences réelles. Ce décalage venant d'une hétérogénéité ethnique, communique la contemporanéité de la notion identitaire : *L'autochtonie que vise, aujourd'hui, l'emploi paranoïaque du mot « identité », n'existe tout simplement pas, et c'est pourquoi toute nation, toute région, toute ville ou tout village sont habités de peuples au pluriel, de peuples qui coexistent, qui cohabitent, et jamais d'« un peuple » autoproclamé dans son fantasmes de « pure ascendance »*[147]. Cependant ce décalage n'est pas une faute, car *Wild Bunch* n'est pas un film sur un héros, mais un film sur divers protagonistes, bien démarqués en fonction de leurs personnalités propres. La structure narrative du film repose tout d'abord sur deux héros opposés : Pike et Thornton. Associés pendant longtemps, ils ont été séparés par une intervention policière ; Thornton, emprisonné, est contraint d'aider à capturer son ex-partenaire Pike pour ne pas retourner en prison. Ainsi, l'un est en fuite et l'autre est à ses trousses. Dans cette structure, le troisième personnage, qui joue comme pivot du récit, c'est l'autochtone, Angel. Il amène la bande dans son village natal, puis à Agua Verde, où il retrouve sa fiancée devenue la maîtresse du général Mapache. Furieux, il tire sur elle. Son acte de vengeance met le groupe en péril, et pour sauver la vie de son équipe, Pike accepte de s'associer avec le général Mapache qui leur propose de voler un convoi d'armes de l'armée américaine contre 10 000 dollars en or. La fraternité entre Angel et ses camarades transcende la frontière, ethnique et géographique : à la fin du film, lorsque Angel est dans les mains de Mapache, torturé au point de mourir, ses camarades risquent leur vie pour le sauver : des États-uniens meurent pour un autochtone mexicain – une entorse peu crédible au réalisme, mais qui idéalise l'humanité américaine.

Wild Bunch montre ainsi des hommes en mouvement, mais qui n'ont nulle part où aller, donc des êtres socialement déterritorialisés ne trouvant pas leur place dans le monde. Le titre français du film, *La Horde sauvage*, le dit bien : ces personnages ont voulu vivre librement (une horde), en dehors du système social. Même Angel, Amérindien d'origine (Fig. 48), évolue avec la horde, mais aussi en

[147] Georges Didi-Huberman et Niki Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Édition de Minuit, 2017, Paris, p.32.

dehors. Il ne lui appartient pas complètement ; inversement, dans son village, personne ne connaît son lien avec la horde, ni la vraie identité de ses camarades. Ces hommes forment eux-mêmes une frontière, incarnée dans la zone où leur existence et leur activité sont permises. Le film insiste sur ces authentiques habitants du territoire, par un filmage neutre, et un décalage centripète entre les acteurs professionnels et cette présence réelle qui forme des protagonistes divers, bien structurés en fonction de leurs personnalités.



Fig. 48: Angel, interprété par Jaime Sanchez, l'acteur d'origine portoricain

La structure spatiale de la mise en scène repose sur le territoire affecté par la révolution mexicaine. D'abord le village d'Angel, puis Agua Verde : « *Le film présente d'un côté un village verdoyant sans défense, idyllique et utopique, dévasté par la guerre (aux habitants pauvres mais nobles et purs), et de l'autre Agua Verde, désertique, violente et surarmée, corrompue, repaire de l'envahisseur à la richesse malsaine (l'argent destiné à payer les prostituées et le vol du train)* »[148]. Effectivement, le tournage du film s'est déroulé soit dans des lieux au long de la frontière, soit dans des lieux marqués par la révolution : Coahuila, une région du nord du Mexique, qui partage une longue frontière de 512 km avec le Texas, a été le lieu principal du tournage. Durango, qui a été aussi le site du *Trésor de la Sierra*

[148] Haddad Alia, « An American Take on Mythic Mexico and its Revolution in *The Wild Bunch* », *Americana : E-Journal of American Studies in Hungary*, (7) 2, 2011. Cité d'après : http://acta.bibl.u-szeged.hu/56558/2/americana_007_002_006/haddad.html (consulté le 5 mai 2018)

Madre (à qui *Wild Bunch* rend constamment hommage), était l'un des principaux lieux du tournage, sans électricité, sans eau, en plein désert[149].

Ce film de fiction appuie la richesse intérieure de son récit sur la mise en place de lieux réellement touchés par l'Histoire. Dans la fameuse scène où le groupe de Pike tente de voler un convoi d'armes, on apprend par le dialogue des personnages qu'il s'agit d'une voie ferrée à la frontière, construite en vue de la colonisation. Ironie du sort, cette voie a été construite par les États-Unis pour envahir le territoire mexicain : or l'équipe de Pike est censée voler des armes lourdes de l'armée américaine pour les passer dans les mains des révolutionnaires mexicains. Cette scène se déroule sur de vrais rails au milieu du désert ; le paysage censé être frontalier ressemble à la scène d'explosion du train dans *Lawrence d'Arabie* : l'espace est moins esthétisé ici que là, néanmoins il est très clair qu'il est là pour permettre d'offrir une scène spectaculaire. Le chef opérateur, Lucien Ballard, avait disposé six caméras filmant à des vitesses différentes (24, 30, 48, 60, 90, et 120 images par seconde), afin de prendre des images au ralenti, qui produisent un effet esthétique dans la continuité de l'action en image[150] ; *Wild Bunch* est célèbre pour cet effet, innovant à l'époque. Le film conjoint un temps ralenti et un espace représenté par un montage découpé, afin de stimuler l'action ; les images au ralenti et les images découpées en vitesse réelle se combinent, mais le découpage de l'espace dans ce dispositif sophistiqué ne crée pas une confusion de la vision, car les plans sont construits en vue de préserver la continuité de l'action. Le raccord sert ici à suivre le rythme créé par le montage, les plans, tantôt lointains (plan général), tantôt rapprochés se succèdent afin de décrire l'opération de détacher le convoi de sa locomotive, ensuite la fusillade entre les deux groupes – celui de Pike et celui de Thornton.

L'espace se transforme en lieu de ce duel absurde – une équipe de chaque côté. L'équipe de Pike est donnée comme « américaine », mais sans souci d'ethnie ni

[149] Le tournage a commencé le 25 mars 1968, pour 70 jours prévus.

[150] Pour cet effet, il demande à ses acteurs d'exagérer leurs gestes pour créer un « ballet chorégraphique morbide » (Antoine De Baecque, « *La chevauchée sauvage de Sam Peckinpah* », *Libération*, 27 avril 2007.) Ce film a beaucoup influencé le réalisateur hongkongais John Woo.

d'appartenance nationale[151] ; la description qui en est faite les rend proches des anarchistes, ou tout simplement fraternels ; ils volent sans mauvaise conscience, dans le but de gagner de l'or. Le seul personnage qui se soucie de sa patrie est Angel : il a décidé de voler une caisse de fusils parmi les seize, pour offrir un moyen de défense à ses villageois, en cédant la moitié de sa part d'or – ce qui cause sa mort fatale à la fin du film. Celle de Thornton est décrite comme composée de bourreaux dégénérés, qui tuent tout ce qu'ils voient sans états d'âme ; contrairement à celle de Pike, ils ne sont pas dans la fraternité. Thornton n'établit donc aucun lien social avec ses hommes. Ainsi, l'espace n'est pas au service de l'affrontement des deux groupes opposés, il fait partie de la situation ironique des relations entre humains dans un contexte ethniquement mélangé. Je reviens à la scène de l'attaque du train : elle a lieu dans un espace désert, ouvert ; le train arrive au milieu de cet espace perdu à la frontière (Fig. 49-50). Pike dirige soigneusement son équipe ; ainsi, lorsque Angel a du mal à détacher un wagon contenant les armes, Pike prend les commandes du train afin de reculer juste comme il faut pour que celui-ci puisse faire son devoir. En protégeant ses hommes, il conduit le train à toute vitesse et transporte ce wagon d'une main sûre. Il a enfin pu démontrer sa capacité de réaliser une opération difficile ; il gagne la confiance de son équipe et leur fraternité devient inébranlable. L'espace se transforme en symbole de leur réussite et du caractère mémorable du lieu.[152]



Fig. 49

[151] On peut observer cet aspect des protagonistes par leur dialogue, entre autres celui de Pike : « *Nous partageons très peu de sentiments avec notre gouvernement* » et « *Il y a des gens qui ne peuvent pas supporter d'avoir tort* » en faisant allusion à ceux qui continuent à soutenir l'action états-unienne dans une guerre de colonisation.

[152] Avant cette opération, Pike est décrit comme fatigué, las de sa vie de voleur, rongé par la culpabilité envers Thornton, car il s'est sauvé seul en le laissant aux mains de la police. En plus, le cambriolage du bureau du Chemin de fer a été un échec total, minant son autorité envers ses hommes.



Fig. 50

Thornton était aussi dans le train, il s'est aperçu que Pike est là et qu'il est en train de détacher le train. Il sort avec son équipe, et court à cheval vers lui en vain. Quoique Thornton ait manqué de nouveau son ex-partenaire et ses camarades, il ne perd pas la face, il est toujours à ses trousses. En même temps, cette relation humaine ironique continue : Thornton envie l'équipe de Pike, déteste à jamais son propre groupe en se disant : « *ce sont des hommes que nous poursuivons, je donnerais cher pour être avec eux !* ». Continuant la poursuite, il se cache avec son groupe derrière des rochers dans le désert, pour surprendre l'autre bande, pourtant tout près, dans le même lieu. Au plan suivant, d'ailleurs, on voit Pike et son équipe, qui ont déjà repéré Thornton et les siens. Thornton a réussi à tirer sur Sykes (un vieil homme de la bande de Pike), qui est à l'écart, en train d'amener seul les chevaux de la horde, sans connaître la situation des deux camps opposés. Blessé, il se cache dans les rochers (Fig. 51-52). Pike a peur d'être capturé par son ex-partenaire avec le peu de cartouches qu'il possède pour son équipe. Voyant la situation sans issue, il décide de retourner à Agua Verde où Angel est sur le point de mourir aux mains de Mapache. Sykes resté seul sur place voit approcher discrètement les gens du village d'Angel avec leurs couteaux. Cet espace empli de rochers rouges symbolise le thème du film, dans ce cache-cache des hommes : la trahison, l'abandon, la moralité. Pike avait abandonné Thorton, à qui il doit payer sa dette morale. S'il retourne à Agua Verde c'est pour l'éviter mais aussi par scrupule envers Angel qu'il a abandonné. Quant à Angel, il n'a pas supporté la trahison de sa fiancée, l'a tuée, et a trahi Mapache pour aider les villageois, qui s'associent à Sykes et à Thornton à la fin du film.



Fig. 51



Fig. 52

L'espace dans *The Wild Bunch* est allégorique. Il nourrit incontestablement le récit, en tant que décor spatial offrant des paysages spectaculaires et pittoresques, spécialement dans les deux scènes de duel que je viens de décrire. La présence spatiale dans ce film est aussi étroitement liée au spectacle de la violence ; sur ce point, la forme cinématographique dans les films de Sam Peckinpah est réputée, la violence humaine étant constamment au cœur de ses intérêts et de sa recherche d'expression filmique[153] : le cinéaste ne croit pas à l'empreinte profonde de la

[153] Sam Peckinpah déclare que l'un de ses objectifs pour ce film est de donner au public « *une certaine idée de ce que c'est d'être abattu*». Un incident mémorable eut lieu sur le tournage. Insatisfait du son des pétards que son équipe utilisait pour simuler les coups de feu, Peckinpah, exaspéré, s'écria : « *Ce n'est pas ce que je veux ! Ce n'est pas ce que je veux !* ». Il saisit alors un revolver chargé de vraies balles et tira dans un mur à proximité. Une fois l'arme vidée, Peckinpah aboya à son équipe stupéfaite : « *C'est l'effet que je veux !*» David Weddle, *If they move...Kill'em ! The Life and Times of Sam Peckinpah*, Grove Press, 1994.

civilisation sur notre nature, et l'homme naît foncièrement mauvais. Selon Peckinpah, « *la violence est une réflexion sur la situation politique du monde d'aujourd'hui* » [154] . La forme cinématographique de ses scènes de fusillade, conjoignant le montage découpé et la vitesse variable de la caméra, dégage une sensation étrange, qui s'ajoute à celle des images couvertes de sang. Cette vision violente de *Wild Bunch* communique avec l'agencement d'un grand espace ouvert par une mise en scène très précise : celui de la ville de Starbuck, du désert où passe le train, de l'auberge d'Agua Verde, etc. La présence d'un nombre important de figurants fait que tantôt on voit se croiser tous ces gens en train de tirer, tantôt on voit la bataille de loin dans des plans généraux. La violence est décrite par des plans rapprochés mais aussi des zooms sur les visages sanglants, les corps tombés ; elle est vaporisée dans les espaces ouverts en plan général emplis de corps massacrés. Les scènes violentes ont été critiquées et censurées à la sortie du film[155], et le réalisateur se double d'un moraliste, *« contraignant le spectateur à être conscient de son goût naturel pour la violence* »[156]. Il dit : « *J'ai fait ce film parce que j'étais très en colère contre toute une mythologie hollywoodienne, contre une certaine manière de présenter les hors-la-loi, les criminels, contre un romantisme de la violence. C'est un film sur la mauvaise conscience de l'Amérique.* Wild Bunch *est simplement ce qui arrive lorsque des tueurs vont au Mexique. Ce qui est étonnant c'est que vous ressentez une perte immense quand ces tueurs atteignent la dernière ligne droite* »[157]

Wild Bunch est un film porté sur ses épaules par un réalisateur en colère contre la société et le conformisme. Les acteurs du film ont témoigné que les conditions de tournage ont été réellement éprouvantes et que les exigences de

[154] Serge Chauvin « La horde sauvage » et « Apportez moi la tête d'Alfredo Garcia »*, Les Inrockuptibles*, janvier 2001.

[155] À cause des scènes violentes, et de sa longueur originale (145mn), le film a été coupé sans l'accord du réalisateur par les producteurs et les exploitants. Le réalisateur Martin Scorsese obtint la réédition du film dans sa version originale, proche de celle voulue par Sam Peckinpah, bien après sa mort (il a disparu en 1984). Il a influencé sur ce point les cinéastes américain(e)s ; Katherine Bigelow, ainsi, a défendu la représentation de la violence chez Peckinpah : « *Comme Goya dans sa série des* Désastres de la guerre *employait la gravure pour dévoiler les aspects les plus sombres de la nature humaine, Il grave l'écran, l'inonde de sang pour éclairer son sujet. Son sujet, c'est l'honneur, ce n'est pas la violence* » (entretien avec K. B., *Première,* 24 janvier 2013).

[156] Serge Chauvin, *op. cit*.

[157] François Causse, *Sam Peckinpah, la violence du crépuscule*, Dreamland, 2001, p. 63-64.

réalisme du cinéaste ont été excessives ; pourtant ils ont tous dit avoir été emportés par la passion et le feu intérieur du réalisateur, qu'on peut aussi sentir au long du film. Dès lors, quel est l'enjeu spatial, avec un auteur qui fait preuve d'une telle obstination en vue du réalisme ? Les espaces sont pour lui des outils fondamentaux pour créer ce réalisme qui lui est propre, en prenant ses contenus à l'allégorie ; ils n'ont pas été esthétisés, ils ont été filmés tels qu'ils sont, au service d'actions fictives fortement imprégnées de violence humaine. Il s'agit d'évoquer les contenus matériels de l'espace réel sous le regard symbolique du cinéaste, afin d'interpréter le monde et d'y référer dans des dispositifs scéniques bien construits. La mise en scène de Peckinpah conjoint une référence métaphorique et sa narrativité. Sa vision du monde consiste à représenter la violence humaine, mais dans ce processus cognitif, nulle autre forme de relation avec l'espace ne se crée. L'espace est entièrement dévolu à cette vision.

J'aimerais souligner à nouveau que cette vision est étroitement liée à la réalité pratique de la recherche sur le terrain concerné, et que cet acte, d'ordre anthropologique, du cinéaste est le plus explicite dans la description des habitants (les autochtones). Ils sont filmés sous le regard d'un observateur, même dans le cas de visages expressifs en gros plan. Leur présence apporte une sorte de neutralité dans ce film de fiction, comme celle d'un documentaire ou d'un film de cinéma direct. Je dirais que de ce point de vue, ce film témoigne d'une grande virtuosité dans la composition de personnages ethniquement opposés et de statut différent (fictionnel et documentaire). Le décor spatial contribue à composer ensemble les dispositifs scéniques, et à y ajouter la tonalité cohérente à cet agencement hétéroclite, à l'intérieur d'un film où coexistent la violence et l'humanité, par-delà trois frontières : l'ethnie, le genre, et l'espace.

No Country for Old Men (Joel & Ethan Coen, 2007)

Ce film manifeste l'influence du western, entre autres de ceux de Sam Peckinpah[158], mais d'une manière très contemporaine : la majorité des scènes sont composées non sur des dialogues, mais sur des « énoncés » en images et une observation scénique. Le fil conducteur du récit est donc appuyé sur une construction de plans descriptifs sur les personnages et les espaces représentés, qui ne sont pas nécessairement liés à une causalité d'ordre ethnique. Les trois personnages du film se heurtent encore à la frontière entre États-Unis et Mexique. Le premier (Llewelyn Moss, interprété par Josh Brolin) arrive par hasard sur le lieu d'un massacre dans cette zone frontalière. Il découvre des morts – y compris des animaux – dans un coin du désert, près d'une camionnette remplie de drogue. Il aperçoit alors, de loin, un homme allongé sous un arbre, tranquille, avec un sac rempli de billets. C'est là que tout commence. Le deuxième est un tueur redoutable (Anton Chigurh) interprété magnifiquement par Javier Bardem ; il tue tout ce qu'il croise et tout ce qu'il voit, et désormais il poursuit le premier, à tout prix. Le troisième est un shérif au bord de la retraite (Bell, interprété par Tommy Lee Jones) qui essaie de sauver le premier contre le deuxième.

L'opposition des deux premiers est très claire dans le film : dans les années 1980, un Américain qui a été marqué par la guerre au Viêt-Nam se retrouve face à un tueur en série mexicain. L'un représente une personne ni ordinaire ni extraordinaire, l'autre, l'incarnation du mal absolu ; le troisième est le modèle d'une personne mûre, morale, qui rassure peut-être le spectateur, et à travers laquelle on peut faire un lien avec le titre. Le premier est censé être le héros du film ; on ne sait pas d'où il vient, son identité reste obscure jusqu'à ce qu'on apprenne, vers la fin du film, qu'il a été au Viêt-Nam de 1967 à 1969 ; Anton l'a blessé grièvement mais dans cet état il doit passer un poste frontière pour se sauver en passant au Mexique. Couvert de sang, il rencontre des adolescents qui traversent, à qui il demande leurs vêtements et une bouteille de bière en échange de 500 dollars. Il réussit à passer, mais en revanche, lorsqu'il veut revenir sur le territoire états-unien après la consolidation de sa blessure, cela ne va pas de soi. Il révèle alors un bout de son identité, son expérience de la

[158] Les frères Coen ont déclaré à propos de ce film *No country for Old Men* : « On a pensé à Sam Peckinpah du début à la fin ».

guerre du Viêt-Nam (cela avait été déjà dit lors qu'il était hospitalisé, lors de la visite d'un autre poursuivant, presque un *gentleman* par rapport au personnage diabolique qui cherche à le tuer). Le douanier du poste de contrôle le croit sur parole ; quant au spectateur, pour lui ce récit personnel est révélateur, car jusqu'ici on ne savait pas grand chose sur ce héros – qui est tout sauf héroïque avec son allure de vagabond – sinon sa ténacité inexplicable et sa persistance instinctive devant le personnage diabolique qui semble tout-puissant. Ce récit est inattendu, mais il intervient comme un soulagement dans un environnement instable, à la frontière, c'est grâce à ce récit que le douanier autorise le héros à revenir sur le territoire des États-Unis.

La contemporanéité du film vient de ce traitement de l'identité des deux protagonistes. Dépourvu de description psychologique et de logique dans sa narration, le film retrace leurs identités indéfinies dans ce paysage frontalier, tantôt urbain tantôt rural. Ils sont tous deux des déracinés. Anton déteste la question courante « *Where do you come from ?* », dès qu'on la lui pose il change de visage et se prépare à la tuerie. Du parcours existentiel de Llewelyn, en dehors de sa participation à la guerre du Viet-Nâm, on ne sait rien. Ce sont bel et bien des personnages socialement déterritorialisés, qui errent comme des loups sans abri. Dans ce non-dit sur des personnages dans un non-lieu, le filmage de tous les lieux dans lesquels ils sont impliqués est très précis et très descriptif, discrètement associé à la description de la peur et de la souffrance physique émanant d'eux. Si, dans le film de Welles, l'espace frontalier était donné comme maudit par le traitement de l'image, l'espace dans *No country for old men* est plutôt filmé comme ordinaire en surface, mais subtilement, il communique peur et tension en usant du cadrage photographique et de moyens cinématographiques. Ces éléments sont dominants dans le film, ils tirent le récit et captent l'attention du spectateur en suscitant un désir d'observation qui touche presque au voyeurisme.

Mis en exergue sur un paysage ordinaire – des lieux où la vie des habitants continue sans histoire –, ces deux personnages déterritorialisés traitent les gens qu'ils rencontrent comme des instruments de fuite ou de poursuite. Les lieux et les habitants à la frontière, très présents, représentent un monde déconnecté de ces deux êtres qui, eux, sont constamment en déplacement pour leur duel ; cette présence

permet un équilibre entre leur peur et leur souffrance physique, méticuleusement décrites dans le film. Ce ne sont pas les habitants frontaliers qui portent cette peur et cette souffrance, ce sont les deux êtres en transit, comme si leur statut déterritorialisé engendrait peur et souffrance. Il est vrai que mon interprétation, qui assigne à cet état « sans lieu » le côté sombre du récit, donne une image relativement conventionnelle : être déterritorialisé ne suscite pas l'idée d'une liberté de penser et de circuler. C'est un état d'égarement, voire d'aliénation, dans lequel l'un et l'autre se trouvent : l'un, un marginal, est confronté au mal de l'humanité, incarné par l'autre, un psychopathe. Le film, qui ne cherche pas échapper à ce cliché, nous invite dans un univers original, fait d'êtres déterritorialisés et d'espaces visuellement « palpables », nous imposant leur présence réelle.

Que produit cette présence au sein du film ? Quel est son effet ? Je reviens à la scène du poste frontière de Del Rio[159], où les données ethnographiques et cinématographiques se mêlent. La scène est logique, vu le parcours de Llewelyn, qui doit passer à tout prix le pont international de Del Rio pour aller en territoire mexicain. Gravement blessé, il descend de la voiture volée, regarde en face de lui, où apparaît au fond du plan l'inscription *United States Border Station Mexico*[160] . Au plan suivant, on voit des pieds en gros plan, marchant le long du trottoir sur le pont : soulignement explicite du contact avec un sol déterritorialisé. De nouveau, un plan lointain sur un panneau portant cette fois l'inscription *USA*[161] (Fig. 50) ; il regarde derrière lui, pour signifier qu'il a franchi la ligne ; il rencontre alors les trois adolescents qui s'approchent face à lui, en champ contre-champ. Pour finir, on les voit tous en plan d'ensemble, silhouettes noires devant un grillage ; la lumière est derrière eux, la caméra est à la place de la route (Fig. 54).

[159] Del Rio est une ville frontalière tout près du Rio Grande.

[160] Cette inscription indique que l'on sort vers le territoire mexicain.

[161] Inscription qui indique que l'on va vers le territoire américain.



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

Après l'échange du blouson contre les 500 dollars, la caméra prend la place du regard du héros ; un travelling vers la droite capte, derrière le grillage, le terrain couvert de végétation au bord du Rio Grande. Au plan suivant, on voit le héros derrière ce grillage, indiquant que la caméra est maintenant de l'autre côté (dans l'espace déterritorialisé) ; travelling vers la gauche, dans le sens de la marche du héros. On voit encore Llewelyn qui observe le grillage de haut en bas, puis le terrain.

La caméra revient en position subjective, le personnage fixe un lieu tout en marchant (ce qui se traduit par un travelling avant). Après le raccord de son regard et de la caméra sur ce lieu, la caméra est maintenant à côté de lui sur le trottoir ; elle recule, s'éloigne du grillage et de lui, pour le prendre en plan large ; il monte sur une barrière, elle monte avec lui. Et là, il jette sa mallette pleine de billets derrière la barrière du pont, sur un terrain vague couvert de végétation, au bord de la rivière. Or cet espace où est tombée la mallette est problématique. On doit supposer que c'est un *no man's land*, où personne n'a accès[162].

La scène suivante le montre en plan poitrine, endormi, demi-couché sous la lumière de l'aube, au son d'une musique mexicaine. Quatre hommes sont là, qui jouent cette musique en costume noir et le regardent ; ils sont filmés en plan poitrine, en contre-plongée, la caméra bouge légèrement. Cette scène est à la fois ethnographique, symbolique et irréelle : à l'aube, quatre musiciens se trouvent réunis devant un homme couché sur le sol dans un état lamentable, et jouent leur musique : situation invraisemblable, incongrue au premier coup d'œil. On peut pressentir que la présence des musiciens vêtus de noir est un symbole de mort pour Llewelyn, mais cette scène ne dure pas assez longtemps pour souligner ce symbole, elle tourne aussitôt au réalisme : lorsque Llewelyn montre sa blessure, et sort un billet de 100 dollars en leur demandant de l'aide, la caméra recule jusqu'à l'endroit où sont les musiciens. Ce mouvement trahit leur réticence : au plan suivant, ils arrêtent de jouer, leurs visages se durcissent. On les voit alors en plan d'ensemble, le plan a la même composition que celui où se trouvaient Llewelyn et les adolescents dans la scène précédente : silhouettes noires, cette fois devant une église, d'où émane la lumière derrière eux (Fig. 56). Cet agencement cohérent de deux espaces en deux temps – l'un sur le pont, un lieu déterritorialisé, et l'autre sur le territoire mexicain, fournit une grille de lecture heuristique, dans le contexte complexe de l'ethnographie géopolitique. Cette composition à la fois ethnographique et cinématographique liée au temps et à l'espace est pertinente, sans qu'on doive chercher à y voir ni symbolisation ni poétisation. Elle accompagne d'abord le souci de réalisme des

[162] En réalité, c'est Braulio Fernandez Ecological Park.

notations sur la jeunesse américaine et sur les Mexicains, qui sont très bien documentés : la représentation nous offre la reconnaissance de la réalité.

Une sorte de *no man's land* où est tombée la mallette revient plus tard, dans une scène où intervient Carson, un autre poursuivant engagé par les cartels pour retrouver Anton et Llewelyn. Il localise ce dernier dans un hôpital mexicain[163], puis on le voit en plan général marchant le long du trottoir sur le pont. Il surveille le terrain à travers le grillage, et monte sur une barrière qui sépare la route et le trottoir, comme l'avait fait Llewelyn. La caméra est fixe, au niveau du sol, en contre-plongée. Lorsque Carson descend, il regarde la rivière à travers le grillage en plan poitrine, suivi d'un plan sur le paysage. Puis il entre dans le champ afin de se diriger vers le poste frontière marqué *USA*, en plan général ; la caméra qui visait le ciel descend pour suivre son mouvement et s'arrête au niveau de la barrière afin de cadrer cette station dans l'ensemble du personnage. Un tel agencement des plans sur cet espace est normal, en vue d'une cohérence narrative avec des temporalités différentes. Néanmoins cette cohérence s'arrête au plan où Carson trouve enfin la mallette enfouie dans la végétation. On la voit à travers le grillage en plan moyen, ensuite en plan rapproché. Il faut souligner que, lorsque Llewelyn l'a jetée il n'y avait pas de plan montrant où elle était tombée. C'est donc là que ce dernier plan produit un effet narratif. Curieusement, Carson ne va pas aller dans ce lieu, décrit comme le *no man's land* (Braulio Fernandez Ecological Park, Fig. 57-58) pour la récupérer. Ce sera Llewelyn qui ira, plus tard. Le film ne montre pas comment il a pu accéder à ce lieu, on le voit apparaître petit à petit dans un cadre très composé, la mallette à la main, au milieu de la végétation, comme s'il était évident qu'il en était le propriétaire. Un être déterritorialisé a trouvé un objet déterritorialisé dans un lieu déterritorialisé. Le plan est pris d'une caméra fixe, sur pied.

[163] Le souci de réalisme du film se manifeste clairement : tout près du pont international Del Rio, il y a réellement deux hôpitaux. Par conséquent, il est facile d'y aller. D'ailleurs, dans la scène suivante, on voit Llewelyn qui parle au poste frontalier, vêtu du pyjama de l'hôpital.



Fig. 56 : Le lieu du tournage sur le pont de Del Rio



Fig. 57

L'Odyssée de Llewelyn trouve sa fin à El Paso, ville frontalière connue. Le film est adapté d'un roman de Cormac McCarthy, romancier célèbre qui a vécu près de vingt ans à El Paso. Très inspiré par la réalité de cette frontière, il la prend souvent comme décor de ses fictions. Selon l'analyse de Daniel Weiss[164], l'auteur est intéressé « *par le rôle des limites tracées par les cartes, qui contiennent des connaissances essentielles autre que celles supposés par le spectateur…, les cartes renforcent d'un côté le processus de division entre les habitants autochtones et les terres préservées, et de l'autre sous l'apparence du progrès, de l'impérialisme et de la colonisation.* »

[164] D. Weiss, « Cormac McCarthy, Violence, and Borders: The Map as Code for What Is Not Contained », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 8, No. 1 (Fall 2010), p.73-89.

Après le succès de *No country for old men*, il a écrit un scénario original réalisé par Ridley Scott, *Cartel*, qui se déroule aussi sur cette frontière problématique. Les cartels de drogue constituent un sujet très cinématographique[165] en rapport à cette frontière, et particulièrement ce lieu de tournage, principalement au Texas, où les frères Coen avaient tourné leur premier film, *Sang pour Sang*. D'autres scènes ont été tournées à Albuquerque[166], à Santa Fe qui est la capitale de l'État du Nouveau-Mexique, à Las Vegas ainsi qu'à Piedras Negras, qui est une ville mexicaine de l'État de Coahuila, située à la frontière avec les États-Unis. La rivière est le Rio Grande, et le pont, le *Del Rio International Bridge*. Ce lieu est toujours dans l'actualité, et il dégage une tension spatiale sur la base de laquelle la production hollywoodienne a beaucoup investi. C'est précisément cette tension spatiale que je vais mettre en avant en analysant un film réalisé par Denis Villeneuve, qui porte un regard différent des autres films états-uniens sur cette frontière économique et géopolitique.

Sicario (Denis Villeneuve, 2015)

C'est du même aspect criminel à cette même frontière que traite ce film, vu par le regard d'une femme, une agente du FBI. Un sicaire (*sicario*) c'est un tueur à gages, et au début du film, avant la première scène, un carton explique que ce mot vient du Moyen-Orient : « *Le mot "Sicaire" vient des Zélotes[167] de Jérusalem, tueurs qui traquaient les Romains* ». On sait que le terme de zélote s'applique aujourd'hui à une personne qui fait preuve d'un attachement fanatique à sa cause, jusqu'à

[165] En dehors de *Traffic* (2000) et *Savages* (2012), cette thématique a maintes fois été reprise au cinéma. Ainsi, pour ne citer qu'eux, il y a *Miss Bala*, *Miami vice*, *Un homme à part*, *Scarface*, *Blow*, *Cartel*, qui rendent parfaitement compte de cette nouvelle forme de criminalité qui a émergé progressivement au début des années 1980. Dans la plupart des films, les cartels apparaissent comme ce qui se fait de pire en matière de criminalité.

[166] Albuquerque est la plus grande ville de l'État du Nouveau-Mexique, aux États-Unis, à 429 km au nord d'El Paso (Texas).

[167] Les Zélotes sont à l'origine un mouvement politico-religieux au 1er siècle, dans le judaïsme du Second Temple, qui incitait le peuple de la province de Judée à se rebeller contre l'Empire Romain et à l'expulser par la force. Ils ont joué un rôle de tout premier plan pendant la Grande révolte juive (66-70). En se radicalisant, ils finirent par s'attaquer aussi bien à leurs compatriotes jugés timorés ou soupçonnés de collaborer avec les Romains, qu'aux païens qui — pensaient-ils — souillaient la Terre Promise par leur seule présence. Les Zélotes constituent un des courants actifs du judaïsme du 1er siècle. Beaucoup préférèrent mourir dans des suicides collectifs (par exemple la chute de la forteresse de Massada).

l'aveuglement. Donc le titre et ses connotations fonctionnent comme une prédiction sur le récit du film.

Kate, une jeune femme du FBI, a dirigé une opération très compliquée qui a coûté la vie à deux de ses collègues ; cette opération, censée être montée pour sauver des otages dans un quartier résidentiel à Chandler, Arizona, a mis au jour l'escalade de l'emprise des cartels mexicains. À la suite de cet accident, elle est désignée comme agent de liaison, pour aider un groupe d'intervention d'élite dirigé par un agent de la CIA, spécialisé dans la riposte contre les cartels. Menée par Alejandro, un énigmatique consultant mexicain, grand connaisseur des cartels du Mexique, l'équipe se lance dans un périple clandestin. Cette implication est inattendue et incongrue pour Kate, car sa spécialité est le sauvetage des otages, et elle se sent tout de suite décalée voire inutile au sein de l'équipe, très masculine (elle est la seule femme). Son rôle a été décidé par ses supérieurs et la place dans une fausse position, en tant qu'agent FBI qui a le droit d'exercer sa fonction dans un territoire mexicain (ce qui n'est pas le cas de la CIA) ; elle se sent manipulée et mise à l'écart dans cette opération et remet en question ses convictions envers ce travail dangereux. Au milieu de ces tourments intérieurs, et en même temps, du conflit extérieur à la frontière, elle cherche désespérément à retrouver sa valeur professionnelle et sa raison de vivre, mais en vain. Elle est perdue dans cette zone frontalière – comme beaucoup de gens, car c'est un espace transitoire, exposé à une violence extrême. Dans une forme efficace de thriller, le film réussit à montrer finalement que personne ne peut y demeurer en paix et en sécurité. Ceux qui y vivent sont condamnés à avoir une vie tourmentée.

Le style du réalisateur Denis Villeneuve ne vise pas à augmenter un récit dramatique, construit sur des faits réels ; c'est l'emballage fictionnel d'un lieu réel, en tant que matière première filmique, qui l'intéresse ; son style consiste à traduire tous ces éléments dramatiques par la présence spatiale, tout en restant fidèle à leurs atouts qui sont les fils conducteurs du récit[168]. Certes, on voit des drames qui sont très liés aux espaces représentés, entre autres dans la ville frontalière de Juarez.

[168] On retrouve un style analogue dans son précédent film, *Incendie*, que j'analyse à la page 216.

Cependant le réalisateur les traite avant tout par la composition de ses plans, plutôt que sous forme narrative. La présence spatiale est bien soulignée, ni trop ni trop peu. On voit arriver Kate à l'aéroport militaire de Luke, où elle embarque avec les deux autres agents dans un jet privé, pour se rendre à Juarez, une ville frontière problématique, filmée du point de vue du ciel ou de l'avion. Le vide est très présent dans le cadrage, un vide toujours accentué dans les plans suivants, qui mobilisent l'attention sur les paysages de la frontière. Le cadrage et le mouvement de la caméra dans *Sicario* sont très cohérents ; en ce qui concerne les plans très larges sur les paysages, les images sont légèrement sur-exposées, et on y sent toujours la présence du vide dans l'espace. Dès le premier plan du film on peut remarquer ce traitement de l'image (Fig. 58) : on a l'impression de voir un quartier résidentiel, tranquille, sans histoire, mais on voit arriver très lentement à droite une personne armée, dans le lourd costume des forces de l'ordre « spéciales ».



Fig. 58

La tension est construite par la musique, qui dégage une atmosphère grave, sur un rythme lent et pesant, appuyé sur la tonalité lourde d'un clavier électrique. Elle l'est aussi par la manière dont la présence matérielle de la ligne frontière passe concrètement d'un plan à l'autre, comme un fil conduit par une aiguille, guidant le récit du film. Cette construction de la ligne frontière enchaîne sur un cortège de quatre voitures où se trouvent les personnages principaux. Ils sont dedans, et

observent ce qui se passe dehors. Pas question de sortir, dans ces territoires contaminés par des crimes impitoyables ; lorsqu'ils sortent, ils sont tendus, leurs armes à la main. À aucun moment la caméra ne montre leurs pieds touchant le sol ; le film décrit ainsi ces sites frontaliers comme des territoires empoisonnés par l'atrocité humaine. Plus précisément, cette scène se constitue grâce à la production d'une *causalité spatiale* par la suite des plans, où la prise de vue suit les protagonistes dans leur mouvement, dans divers moyens de transport, de l'un à l'autre côté. Ces lieux sont tous imprégnés d'un soupçon de criminalité, et les protagonistes restent à l'intérieur des véhicules (jeep, jet privé, hélicoptère) à Juárez, ville frontalière qui symbolise la criminalité opprimant la population[169]. Ces voitures la traversent afin d'aller exfiltrer du territoire mexicain le chef d'un cartel ; elles sont escortées par la police locale, armée comme des militaires en temps de guerre (Fig. 59) ; ils roulent tous ensemble, d'un bloc, évoquant l'allure d'un cortège de cérémonie.



Fig. 59

On aperçoit durant cette scène des habitants de Juarez, filmés comme dans une sorte de reportage « haut de gamme ». Soulignée ainsi, on sent la vraisemblance de leur présence vraisemblable, en contrepoint de la scène dans laquelle les agents « sauvages » recrutés par la CIA – qui ne sont pas vraiment sur le terrain –

[169] Dans une réplique d'Alejandro, cette ville est qualifiée d'« *une bête* ».

s'introduisent dans quatre voitures. Le film décrit cette ville en suivant ces convois, tantôt du ciel, sous le regard d'un hélicoptère qui les surveille et les protège, tantôt à travers le regard des passants dans la rue. Quant au regard des personnages, il nous révèle des cadavres décapités et pendus par les pieds le long de la route, et des photos de filles disparues affichées sur un mur, afin de souligner peu discrètement la cruauté de cette ville. Le mouvement de la caméra est tantôt associé au regard de l'héroïne, tantôt au spectateur. Le réalisateur a conçu tous les plans de cette scène de cette même manière, mais grâce à un montage très lisse, comme s'il s'agissait d'un reportage, on aperçoit peu ce travail méticuleux de la mise en scène. Le mouvement du cadre est ainsi tracé par la légère lenteur de la caméra, souvent en panoramique de droite à gauche ; toutefois, la durée du plan reste assez courte, par souci d'efficacité, afin de ne pas dilater excessivement le temps filmique sur ces espaces représentés. Il faut un tel dispositif pour rendre fluide une scène où il se passe en effet beaucoup de choses, mais la brièveté des plans ne retient pas le regard du spectateur sur la territorialité propre de cette ville. On a l'impression de ne faire qu'y passer, et c'est une perception rapide qui arrive jusqu'à notre système cognitif, transmise par la position des protagonistes dans la voiture.

Notre perception s'associe ainsi à une identification psychologique, provenant de cette composition et de cet agencement. Du coup, nous sortons de cette scène avec soulagement : nous, gens normaux hors du monde du crime, ne pouvons pas mettre les pieds sur ce terrain ; c'est ce que nous sentons à travers les protagonistes, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des véhicules. Une frontière intrinsèque entre ce terrain et les voitures se crée ; les véhicules deviennent un emblème ambulant – un médium qui fait le lien avec ce territoire-frontière. La facticité de ces espaces représentés vient d'un des attributs du conflit éco-géopolitique, qui les fait décrire comme un territoire barbare, en vue de créer les sensations d'angoisse associées classiquement à la forme *thriller*. Dans *La Soif du mal*, on sentait bien un même fonctionnement spatial, mais d'une manière plus théâtrale, où les cadrages étaient composés à partir des choix de décor.

Dans ce rapport entre un territoire contaminé et des protagonistes perturbés, le film évite de traiter directement de l'aspect psychologique des personnages et de la

relation directe entre eux et l'espace représenté. Dans un contexte fictionnel de ce genre, on souligne souvent le tourment psychologique des protagonistes. Ici, toutefois, la direction d'acteurs reste discrète ; on voit le travail d'intériorisation des protagonistes face aux drames présents dans le monde diégétique : on sent que le rôle de l'héroïne est tout à fait fictif, et cependant, il dégage un certain malaise, d'ailleurs parfaitement prévu par le scénario[170]. Autrement dit, le côté psychologique est très concret, par rapport à l'espace d'où émane une tension, mais l'actrice est dirigée de telle sorte qu'on doit deviner son état d'âme, ce qui rend étrangement efficace son rôle de femme en pleine confusion : le rôle en effet est loin d'être héroïque, et cette agente du FBI étale, fût-ce discrètement, son malaise et sa frustration existentielle.

Au début du film, on voit son visage dans l'ombre d'une voiture où se trouve son équipe. Le visage est en gros plan, sans doute censé dégager une angoisse ou une pression, mais l'expression communiquée est ambiguë : on ne sait pas si elle est gênée par la situation ou angoissée par ce qui va arriver. Elle est la seule présence féminine, et pourtant son existence fictive doit être sans cesse réprimée par l'action. C'est dire qu'il faut un équilibre entre les autres protagonistes, masculins, qui portent une violence potentielle propre à chacun dans ce contexte – fictif mais en même temps socio-politique. Les plans du film sont construits la plupart du temps pour qu'ils s'associent au regard de l'héroïne, qui n'est en effet qu'une observatrice parmi d'autres, dans la diégèse comme d'un point de vue extra-diégétique. L'association de l'héroïne et du spectateur se réalise ainsi au bénéfice d'une position d'observation qui communique avec des espaces imprégnés de tension. Cette position, dans le film, s'avère dépourvue de pouvoir, et du coup ces espaces prennent une place impérieuse. On peut dire que le réalisateur les utilise afin de construire une forme de *thriller*, et que cette formulation spéciale est efficacement implicite, ce qui rend délicat de concrétiser ces effets sensibles.

[170] Dans le film précédent de Villeneuve, *Incendies*, quoique le rôle de l'héroïne soit particulièrement dramatique, on pouvait percevoir clairement que l'actrice avait choisi une interprétation distanciée, tendant à faire d'elle un personnage de film documentaire.

Outre les protagonistes, le récit introduit la famille d'un policier mexicain, sans particularités notables, qui vit à Nogale, ville située à la frontière États-Unis-Mexique. Ce policier n'a pas un rôle important, il est même presque insignifiant, mais le film montre sa vie quotidienne d'une manière précise, qui relève, là encore, d'une intention de style naturaliste, voire d'une forme documentaire « haut de gamme », avec une prise de vue très soignée. C'est un élément intéressant du film, car à travers lui se découvre la vie des habitants à la frontière. On peut se demander pourquoi le cinéaste a mis l'accent sur ce personnage insignifiant : peut-être pour laisser la fin du film ouverte à une autre réalité, à savoir, que la vie de ces habitants est condamnée à être exposée à la prégnance du crime organisé. Le film s'attarde sur le fils de ce policier, qui n'a pas beaucoup le temps de voir son père, car celui-ci travaille de nuit sur la route, et du coup, à la maison, dort tout le temps. La relation entre père et fils est montrée sans dialogue précis : le fils réveille son père, propose d'aller jouer au football ; le père se lève, regarde sa femme qui fait la cuisine et son fils qui attend qu'il ait mangé. Il prend un repas rudimentaire, un peu d'alcool ; cette famille n'a pas l'air malheureux, en dépit de conditions de vie qui semblent frustes. Vers la fin du film, ce père se fait tuer par le héros du film, Alejandro, sans raison précise ; simplement il se trouvait sur sa route et le gênait dans l'accomplissement de sa mission. Ce meurtre n'était pas indispensable ; ce policier n'avait pas besoin de se trouver sur cette route. Mais cette rencontre fortuite est nourrie par toute une partie du film, consacrée à décrire la vie de cet homme ordinaire – qui a l'air presque décervelé : un homme qui vit sa vie quotidienne, point. On suppose qu'il est aussi impliqué (de manière marginale) dans le trafic de drogue auquel le héros voue une haine sans limites. On peut oublier facilement cette partie du film sur sa vie en famille à la frontière, qui n'est pas tout à fait dans l'intrigue. Elle est intéressante, en revanche, dans un cadre ethnographique sur la vie à la frontière – quoiqu'on puisse se demander si elle n'est pas un peu caricaturale.

Dans la fameuse scène de la fusillade sur le pont de Juarez[171], on peut trouver une association encore plus explicite du dispositif scénique avec une ethnographie

[171] Pour cette scène de la fusillade en plein milieu des embouteillages à la douane, le chef décorateur Patrice Vermette et son équipe ont décidé, suite au refus du Département de la Sécurité intérieure des États-Unis de fermer le vrai Pont des Amériques de Juárez, de construire leur propre pont : dans ce décor artificiel, censé être

« anodine », en rapport avec l'espace frontalier. Au moment où les quatre voitures passent sur le pont pour entrer en territoire mexicain, ce pont est réel. Elles passent en cortège avec une fluidité remarquable ; la scène est filmée du ciel, également en plan d'ensemble. En revanche, on voit bien que dans l'autre sens, celui qui ramène aux États-Unis, la route est remplie de voitures, quasiment bouchée. Après avoir réussi à pénétrer en ville avec l'impressionnante escorte de la police locale, pour récupérer un membre du cartel et l'exfiltrer aux États-Unis, ils sont à nouveau sur la même route, dans l'autre sens, mais cette fois, bloqués sur ce pont où se trouve le contrôle de l'entrée aux États-Unis. C'est là que la scène démarre. Tout le monde sait qu'il va se passer quelque chose – sauf Kate. Alejandro l'a prévenue succinctement, mais par manque d'expérience, elle est surprise par cette embuscade ; maladroite, cette situation la dépasse. C'est Alejandro qui le premier aperçoit les tueurs ; il descend de la voiture pour avertir l'un d'eux ; troublé d'être repéré aussi vite, celui-ci réagit mal (Fig. 60-61). De fil en aiguille, en présence de civils, mexicains et autres, les agents états-uniens n'hésitent pas à tirer sur les tueurs envoyés par les cartels pour délivrer l'homme qu'ils emmènent. L'opération se déroule rapidement, professionnellement, « proprement ».



Fig. 60



Fig. 61

Donc ici, le lieu ne joue aucun rôle de *symbole* de conflit, il devient franchement le *lieu* du conflit. Le réalisateur a souligné son côté « indicatif » dans le récit filmique, et cette scène montre bien comment il a appréhendé le caractère réel du lieu avec son équipe de tournage, et déterminé une mise en scène précise et énergique. La scène finit par un plan dans lequel les voitures nord-américaines se dégagent en vitesse ; la caméra recule en focalisant sur un cadavre à terre (Fig. 62), à

un lieu frontalier « officiel », étant donné le contexte géo-criminel, la scène réussit à se rendre complètement réaliste et crédible.

côté d'une voiture civile, et elle pointe légèrement pour désigner les visages des civils qui ont été témoins de la scène (Fig. 63). Le réalisateur n'oublie pas de souligner le regard des civils exposés à la violence du lieu frontalier. Cette zone frontalière est ainsi devenue un territoire de non-droit dans le film.



Fig. 62



Fig. 63

Les principaux lieux de tournage de *Sicario* sont les villes d'Albuquerque au Nouveau-Mexique, El Paso[172] au Texas et Vera Cruz au Mexique, ainsi que le désert se situant à leurs alentours. Ces terres arides sont idéales pour retranscrire l'idée selon laquelle les personnages sont comme écrasés par le soleil. Le désert est par ailleurs un environnement sec et extrêmement dur, qui entre en parfaite adéquation avec le propos du film, de conférer un aspect lyrique à cet environnement, par des paysages filmés du ciel en plan d'ensemble, autour des barrières, etc (Fig. 64-65). Le résultat est spectaculaire, et son côté poétique est accentué par la prise de vue à grande vitesse (donc, sur l'écran, au ralenti). La signification de l'espace frontalier n'est pas totalement explicite non plus, mais les présences matérielles quotidiennes dans ce lieu frontalier sont très apparentes. Cet espace est ainsi détaillé, il est patent que le décor filmique est fondé sur ces frontières, et sur la vie *contaminée* par elles ; une tension fictive y est née, une forme de *thriller* est ainsi bâtie sur les espaces représentés eux-mêmes. J'ose un rapprochement avec l'intuition de Heidegger dans « *Bâtir Habiter Penser*[173] » : bâtir une telle forme exige des études et des expériences

[172] El Paso est situé à la frontière du Mexique, sur l'une des rives du Rio Grande, alors que l'imposante ville mexicaine de Ciudad Juarez (État de Chihuahua) occupe l'autre rive. El Paso, réputée pour son calme et sa prospérité, se classe régulièrement parmi les villes les plus sûres des États-Unis.

[173] « Bâtir Habiter Penser » (conférence de 1951, à un colloque sur *L'homme et l'espace*), *Essais et Conférences*, Gallimard, coll. Tel, 1954.

sur le terrain, et *Sicario* focalise uniquement sur la réputation de la ville liée à la criminalité des cartels.



Fig. 64



Fig. 65

Né au Texas, le scénariste Taylor Sheridan explique à quel point le cadre spatial du film, la fameuse zone frontalière entre les États-Unis et le Mexique est devenue beaucoup plus dangereuse au fil des années : *« Ce qui faisait le charme de la zone frontalière, la rencontre et le mélange des cultures, a complètement disparu. J'ai réalisé que le Mexique, ce pays où l'on pouvait se rendre tranquillement en voiture, n'existe plus aujourd'hui. C'est devenu un endroit sans foi ni loi. Il n'existait*

aucun film sur la manière dont la vie a changé dans le nord du Mexique, sur la façon dont la drogue et la corruption gouverne tout désormais, et sur l'évolution des cartels qui sont devenus des groupes militarisés. Pas un seul film ne parlait de cela, ni de la façon dont la grosse machine qu'est le gouvernement américain traite ces problèmes qui débordent de son côté de la frontière. » Donc pour écrire le scénario, il s'est beaucoup documenté ; il a notamment interrogé des immigrés pauvres dans des villes du désert de Chihuahua[174]. Il nous en dit plus sur ses sources : *« Au début, ça a été le silence total. Je me suis déplacé tout le long de la frontière, mais on ne peut pas demander tranquillement une interview à un membre de cartel ou à un représentant officiel du gouvernement. La seule façon d'obtenir des infos, c'est de gagner la confiance des gens qui sont le plus touchés par ce trafic : les migrants qui, poussés par le besoin, franchissent la frontière et peuplent ce* no man's land *qui s'étend entre le sud de l'Arizona, le Nouveau-Mexique et le nord du Mexique. Ce sont eux, mes sources »*

Comme il le souligne, il serait intéressant d'imaginer l'époque où cette frontière n'avait pas été changée radicalement par les réseaux criminels liés à la drogue et par la corruption. Effectivement, aucun film ne traite frontalement de cette époque, dont on trouve seulement une brève description dans certains westerns, souvent de façon plus ou moins discriminatoire, car on décrit les autochtones de cette zone frontalière comme des pauvres ou des sauvages, qui ont besoin de l'aide des puissants étrangers. Au reste, le traitement ethnographique contribue à accentuer ce caractère du lieu, qui existe bien dans la réalité – mais la ville de Juàrez n'est pas seulement ce lieu que le film décrit, c'est aussi un lieu qui abrite une vie normale, et qui a une histoire. Les médias ont beaucoup fait pour diffuser telle ou telle image d'une ville, en ne prenant que son côté le plus caractéristique ou le plus spectaculaire, au risque de la caricature. Dans *Sicario*, la forme *thriller* vient de l'enquête sur le lieu, qui vise à repartir non de l'image médiatique mais d'une image réelle. On pourrait dire que la perception du film envers cette ville s'est construite dans une extrême subjectivité, après passage par une extrême objectivité envers les phénomènes qui

[174] Un désert à cheval sur le Mexique et les États-Unis, il s'étend sur le Nouveau-Mexique, le Texas et l'Arizona sur une superficie de quelque 647.000 Km2, ce qui en fait le plus vaste désert d'Amérique du Nord. Partant du sud-est de l'Arizona en passant par le Nouveau Mexique et l'Ouest du Texas, aux États-Unis, il s'étend vers le sud et occupe près de 25 pour cent du territoire mexicain.

qualifient ce lieu. Beaucoup de reportages ont été réalisés sur la criminalité dans cette ville, montrant la pointe extrême de la cruauté humaine[175] , comparable en intensité et en horreur avec le conflit du Proche Orient – d'où comme par hasard (étymologique et contextuel à la fois) provient le mot « *sicario* ». Tous les portraits de cette ville dans *Sicario* ont un modèle réel ; pourtant elle possède aussi un grand pan d'histoire culturelle du Mexique, et malgré sa dangerosité, elle est loin d'exclure le tourisme[176]…

Le plus représentatif, c'est le monument gigantesque en forme de X qui a été installé en 2013 au nord de la ville[177], dans un parc nommé *Plaza de la Mexicanidad*, et dont les dimensions se prêtent à des manifestations de masse comme à des concerts musicaux. Il incarne le symbole à la fois du Mexique et de la ville frontalière, en célébrant la mémoire de l'ancien président du pays, Benito Juárez Garcia. Tout près de ce site se trouve un terrain appelé *Chamizal*, au bord du Rio Bravo, qui a été transformé en parc fédéral. Le statut de ce terrain a longtemps été dépendant de la frontière fluviale, après le traité de Guadalupe Hidalgo qui a mis fin en 1884 à la guerre américano-mexicaine. Il a été rattaché à El Paso aux États-Unis, à la suite de l'érosion naturelle qui, entre 1886 et 1889, a fait passer la zone au nord du fleuve – mais le Mexique n'a pas accepté cet état de fait. En 1911, un tribunal arbitral décida que les portions de territoire gagnées par les États-Unis à la suite de phénomènes d'accrétion leur revenaient, tandis que les portions de territoire perdues par le Mexique pour des raisons autres que l'érosion, restaient au Mexique. Toutefois, ce tribunal n'a pas déterminé expressément la frontière, et le conflit entre les deux parties a continué jusqu'en 1963. À cette date, le *Chamizal Settlement* (Fig. 66) a rendu au Mexique environ 1,5 km² du territoire du Chamizal, ainsi qu'environ 28 hectares à l'est de Córdoba Island, à charge pour le pays de rembourser aux États-Unis le coût des transferts de matériels réalisés après la mise en place de la nouvelle

[175] Située en face de la ville texane d'El Paso, de l'autre côté du Rio Bravo, cette ville mexicaine est considérée comme l'une des villes où le taux de mortalité lié au crime est l'un des plus élevés au monde. On l'a souvent surnommée « capitale mondiale du meurtre et des filles disparues » ou « la ville où vit la mort ».

[176] Je n'ai pas pu y aller pour effectuer une recherche de première main, mais selon les témoignages de touristes qui y ont séjourné, c'est une ville très vivante, moderne, qui possède des monuments historiques à visiter ; elle est même souvent décrite comme « le cœur du Mexique authentique ».

[177] C'est un sculpteur de la région de Chihuahua, Enrique Carbajal, connu sous le nom de Sebastián, qui a été chargé de construire cette lettre monumentale du *Monument de la Mexicanidad* (c'est-à-dire « Mexicanité »), près de la frontière avec les Etats-Unis. Ce monument incarne l'identité moderne du pays.

frontière (Fig. 67-68). Bien évidemment, le film n'est pas censé faire référence à tous ces aspects géopolitiques ; il focalise sur cette ville frontalière comme contaminée par la criminalité liée au trafic de drogue. Dans aucun plan on ne voit le paysage paisible de cette ville, tel qu'illustré ci-dessous. Plus généralement, on ne trouve pas dans le film une présence antithétique de tels espaces, qui serait de nature à proposer une autre réalité de la ville. Si c'était le cas, la forme *thriller* en rapport à l'espace n'aurait pu fonctionner aussi efficacement.

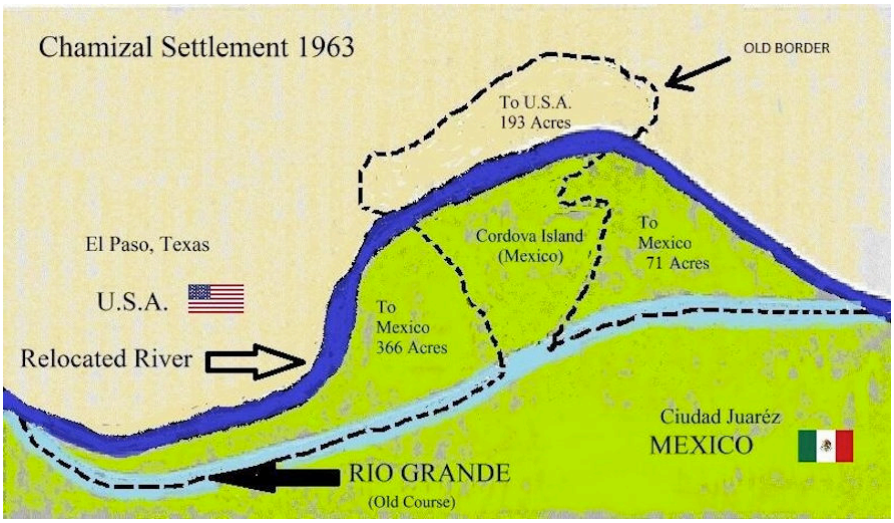


Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

Je reviens maintenant à l'idée de Heidegger dans « *Bâtir Habiter Penser* », pour développer cette idée d'une forme de *thriller* spatial, sur laquelle le film est « bâti ». L'image antithétique a été évitée, voire évacuée, afin d'accentuer le style de *thriller*, un style dans lequel la référence à la réalité et la réflexion sur cette référence sont relatives. Appuyé complètement sur la réputation de cette zone, on

peut aisément considérer que le film ne fait pas « habiter » une réalité neutre. Mais cette considération ne vient pas naturellement à travers le film. Si l'homme est fait pour préserver la terre et pour y construire sa demeure (Heidegger), le cinéma – pris dans un cadre anthropologique – est fait pour proposer une réalité « habitable ». Il s'agit ici d'un territoire frontalier, et *Sicario* propose de cet espace une vision sous un angle diégétique, qui engendre la perception réelle d'une *image* de cette ville. Il est vrai que cette perception n'est pas tout à fait adéquate à la réalité intégrale du lieu tel que décrit dans ce film (comme un enfer). Pour autant, cette perception n'est pas fausse. Le film ne nous fait « habiter » ni le vrai ni le faux, et ne semble pas avoir eu conscience de cette problématique. Ainsi, le monde représenté dans ce film, et que nous percevons, ne trahit pas non plus le cadre phénoménologique[178]. Nous, spectateurs, sommes connectés avec le monde par les phénomènes qu'il produit ; le film représente un monde comme connexion de phénomènes. Mais il échoue à avoir réellement un aspect géophénoménologique – malgré sa position problématique, entre vrai et faux, envers le monde réel –, car son traitement filmique de l'espace frontalier est entièrement soumis à la forme *thriller*, faisant dès lors lien de manière largement conventionnelle avec la problématique de la réalité, et du monde réel.

Dans ces trois films – *Wild Bunch, No Country for old men, Sicario* – la violence humaine est au centre de la matière d'expression filmique, avec une perception de la vie à la frontière. Si l'expression de cette violence dans *Wild Bunch* traduit une charge du réalisateur contre la société et le conformisme de l'époque, et si donc le ton de ce film a pris la forme d'un énoncé direct par l'action du montage, les deux derniers sont plus contemporains, et l'expression filmique y est vouée à exsuder la peur par une forme de violence plus ou moins esthétisée. Peckinpah n'a jamais cherché à esthétiser la violence, ne craignant ni une certaine laideur ni la vulgarité. Au contraire, dans *No Country for Old Men*, même les taches du sang, les blessures, les morts sont filmées d'une manière à la fois poignante et gracieuse. Quant à *Sicario*, dès la première scène, la caméra se focalise sur les cadavres murés, emballés dans du plastique transparent, plus tard cadre les cadavres suspendus dans la rue, évoquant

[178] « Il s'agit de reconnaître la conscience elle-même comme projet du monde, destinée à un monde qu'elle n'embrasse ni ne possède, mais vers lequel elle ne cesse de se diriger, - et le monde comme cet individu pré-objectif dont l'unité impérieuse prescrit à la connaissance son but. » Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p.13.

dans les deux cas une installation d'art contemporain. Ces trois films ont pris la frontière comme un lieu apte à refléter la violence humaine, en créant des associations palpitantes et somptueuses entre l'homme et son environnement. Tous les protagonistes de ces films sont en parfaite harmonie avec les espaces représentés, bien qu'ils n'y soient pas habitants. Les habitants, eux, sont décrits comme hors jeu, comme s'ils faisaient partie du paysage ; ils restent au second plan, quand les protagonistes, au premier plan, venus d'un monde hors de ce territoire, s'associent à la position du spectateur. Le spectateur au cinéma est dans un état éternellement déterritorialisé – hors écran, hors espace représenté, en témoin de cette cohabitation de la violence humaine et de l'espace frontalier.

Une contemporanéité de *Sicario* par rapport à cet espace vient de la situation des protagonistes : ils ne sont ni territorialisés ni déterritorialisés. Dans *No Country for Old Men*, j'avais souligné l'opposition claire des protagonistes par leur description sous l'angle de la déterritorialisation. Dans *Sicario*, celle des deux personnages principaux est ambiguë. Kate et Alejandro sont liés par un problème de survie analogue, après un violent traumatisme lié à la criminalité. Kate a perdu ses subordonnés sous ses yeux et a failli mourir ; Alejandro, le consultant mystérieux, est un vengeur, devenu sans pitié après avoir perdu sa famille, victime d'une cruauté sans nom. Cette facette psychologique constitue comme un trop-plein de la causalité, de la tension qui domine le film. Les protagonistes de *No Country Old Men*, eux, ne sont liés ni à de telles données psychologiques, ni à un lieu maudit. Ils viennent d'ailleurs, on ne connaît pas leur origine, l'un comme l'autre d'ailleurs n'apprécient pas qu'on s'intéresse à leur lieu d'origine. Ceux de *Sicario* se trouvent à la frontière par nécessité professionnelle, mais chacun a des comptes à régler : l'homme a tout perdu, la femme a perdu le sens de la vie. Lui tient sa motivation obstinée d'une rancune profonde ; elle se retrouve dans ces circonstances comme un témoin. Or, le territoire recèle la potentialité d'exaucer leur mal-être : c'est ce lieu qui les tient, et finalement, ils y adhèrent tous deux malgré eux ; ils ne lui accordent aucun sentiment personnel, sauf celui d'exécuter leur mission, officielle et officieuse à la fois. Ce paradoxe crée en eux l'état indécis que j'ai décrit : ni territorialisé ni

déterritorialisé[179]. À son tour, cet état crée une contemporanéité existentielle par rapport au lieu : nous sommes là pour travailler, sans attachement envers le lieu, mais avec un motif personnel qui prend une place suffisamment importante pour justifier qu'on l'exécute. Alors que, dans *No Country for Old Men*, le lieu frontalier est un lieu de passage où l'on arrive et d'où l'on repart – ce qui est aussi très réaliste.

Benicio Del Toro, l'acteur d'origine portoricaine et espagnole, devenu célèbre à Hollywood, joue le mystérieux conseiller ; face à Kate, il est tantôt comme un père attentif, tantôt comme un collègue redoutable. En fait c'est un ancien procureur, à la fois courageux et sans pitié, qui, à la suite de l'assassinat de toute sa famille par des cartels, est lui-même devenu un tueur redoutable, dans le but de traquer les trafiquants. Il en dit plus sur son personnage dans un entretien : *« Cela fait-il de lui un homme mauvais ? Je n'en sais rien. Il n'a pas réellement fait de mauvais choix pour en arriver là où il en est aujourd'hui ; ce sont des circonstances contrôlées par d'autres qui l'y ont conduit. On lui a assigné cette mission, devenir un tueur pour le compte du gouvernement américain, et il évolue désormais dans un monde glauque, un monde de sang. Il est volontaire, pour des raisons qui lui sont propres, mais peut-il revenir parmi les gens ordinaires en étant l'homme qu'il est à présent ? »*

Sicario se rapproche du film des Frères Coen, *No Country for Old Men* notamment en raison du sujet (les cartels de drogue au Texas à proximité de la frontière mexicaine), mais aussi par la présence de Josh Brolin dans la distribution, ainsi que du chef opérateur Roger Deakins derrière la caméra. Je suis sensible néanmoins à la différence du regard porté sur les deux peuples – états-unien et mexicain – par l'expression filmique dans ces deux films. Dans *No country for Old Men*, le clivage ethnique est peu évident au plan figuratif ; mais à travers les comportements et les énoncés verbaux, on saisit sans peine quece sont les Nord-Américains qui portent la conscience morale, tandis qu'Anton, le second héros du film, souvent cadré en gros plan, probablement un *Chicano* (« Latino ») est illustré comme une figure absolue du Diable. Dans *Sicario*, la diabolisation du chef des cartels est discrète et indirecte ; la violence est exprimée et visualisée plus

[179] On peut donc penser que le personnage anodin du policier aurait été créé afin de représenter l'être territorialisé, son milieu étant celui des vrais habitants du lieu.

subtilement ; la peur et la tension sont dominantes tout au long du film grâce à la forme *thriller* par rapport à l'espace. Le héros du film, Alejandro, un Mexicain, dans sa soif de vengeance n'hésite pas arborer une figure de diable au moment voulu. Kate, une agente nord-américaine, est décrite comme toujours hésitante, ne pouvant prendre une décision qui la ramène au bien ; c'est ce qui cause son mal-être dans ce territoire frontalier contaminé par le mal. Dans ces deux films, ni supériorité ni infériorité soulignée par le biais d'un clivage ethnique, mais la présence du Mal est associée à la présence de l'espace, passager dans *No Country for Old Men*, et dans Sicario, sensible comme une entité largement visualisée par la ville de Juárez.

La confrontation culturelle y est aussi traitée de manière différente. Dans *No Country for Old Men*, les deux adversaires ne se rencontrent jamais vraiment ; aucune scène n'indique explicitement leurs différences ethniques et culturelles. Dans *Sicario*, ce sont des êtres qui ont chacun leur façon de vivre et d'exister, extrême, dans un lieu décrit comme hautement dangereux. Cette constitution de personnages opposés vise à capter (ou captiver) le spectateur, bien sûr, mais en même temps, m'invite à réfléchir sur ma question centrale, l'*habiter à la frontière* dans le cadre du cinéma de fiction. Le danger, la peur, la tension, la violence sont des éléments à éviter pour habiter dans un lieu mais, malgré leur effet négatif[180], ils sont ensorcelants quand il s'agit d'alimenter un récit filmique ; l'aspect proprement fictionnel du film sort renforcé, d'être construit à partir de la situation réelle des habitants à cette frontière et de leur composition. La population pluriethnique des villes frontalières (El Paso, Juárez, Agua Prieta, Tijuana, Nogales, Mexicali, etc.) est très active, loin des images clichés que reprennent ces trois films de fiction à grand succès international. Dans la suite, je vais considérer des films qui portent un autre regard, plus ontologique, plus neutre aussi, sur la réalité de ces habitants.

[180] Le discours de Trump qui cherche à renforcer les murs entre les deux pays est parti de cette image négative de la vie à cette frontière : « *Quand le Mexique nous envoie ses gens, il n'envoie pas les meilleurs éléments, il envoie ceux qui posent problème, les violeurs, les trafiquants de drogues et les criminels* »

3 • LA FRONTIÈRE COMME LIEU IDENTITAIRE

Soy Nero (Rafi Pitts, 2016)

Nero a 19 ans, il est né et a grandi aux États-Unis, mais a été renvoyé au Mexique avec ses parents sans avoir acquis la nationalité américaine ; il décide donc de repasser la frontière coûte que coûte, car pour lui, son lieu de vie, ce sont les États-Unis. Il multiplie les tentatives pour traverser clandestinement la frontière et regagner son pays de naissance. Il parvient enfin à retrouver son frère, Jesus, qui vit dans les miettes du rêve américain que lui concèdent des nantis de Beverly Hills. Pour échapper à la vie de misère à laquelle le condamne sa condition de clandestin, la dernière chance de Nero pour devenir américain est de s'engager dans l'armée. Nero rejoint le front des « *green card soldiers*[181] ». La revue mexicaine indépendante *Animal politico* [182] souligne que le film « *au final, ne parle pas seulement d'immigration, mais aussi d'identité* ». Comme le résume Rafi Pitts, le réalisateur irano-britannique : « *Ce qui unit tous les personnages est la même nécessité d'appartenir à quelque chose. Tous sont solitaires, aucun n'a d'appartenance*[183] »

Étant donné le contexte socio-politique du film, il me semble indispensable d'expliquer l'origine du projet, et la situation d'exilé du réalisateur Rafi Pitts. De père

[181] Même si peu le savent, il existe dans l'armée américaine des « *green card soldiers* » en provenance du monde entier, et ce depuis la guerre du Vietnam. Il s'agit pour ces derniers d'un moyen d'obtenir la citoyenneté américaine après deux ans de service. Depuis le 11 septembre et le Patriot Act de George Bush, beaucoup de migrants illégaux ont ainsi rejoint l'armée américaine pour éviter l'expulsion. Le Patriot Act, décidé par George Bush après le 11 septembre et qui durcissait la chasse aux immigrants, comprenait aussi un volet, *DREAM Act*, qui permettait aux migrants illégaux de rejoindre l'armée américaine pour devenir *Green Card soldier*. Beaucoup d'hispaniques ont rejoint l'armée américaine après le 11 septembre et ont combattu en Irak et en Afghanistan. Ils ne devenaient citoyens des États-Unis qu'à leur retour ou à leur mort. Ces soldats apatrides qui risquent leur vie dans l'armée américaine constituent 8,5% de celle-ci. On retrouve la même logique que durant la Seconde Guerre mondiale et la guerre au Viêt Nam, où des soldats noirs ou d'origine amérindienne se sont engagés dans l'espoir d'une meilleure intégration sociale. L'existence inique de ces soldats, véritables « chair à canon » dont l'identité est reniée par les institutions, est peu connue et quasiment absente du cinéma états-unien qui s'est pourtant beaucoup penché sur l'immigration et la guerre menée par les États-Unis ces dernières années.

[182] Le site « Animal Politique », né en novembre 2010, a profité de la campagne électorale de la présidentielle 2012 pour affirmer son indépendance, se démarquer des médias traditionnels et acquérir une large audience. Très dynamique, il publie essentiellement des informations politiques, des articles d'opinion et des reportages.

[183] Extrait d'article paru dans *Courrier International* 21/09/2016

anglais et de mère iranienne, il a été interdit de séjour en Iran[184]. Après cette condamnation injuste, il a travaillé trois ans durant sur ce projet, avec Razvan Radulescu, le scénariste du film. Le réalisateur n'a pas voulu ouvrir un dossier d'actualité sur les réfugiés ou l'immigration clandestine, même s'il s'agit d'un sujet grave que les gens doivent connaître : « *Je suis souvent gêné par le jeu que cela engendre, parfois, dans l'industrie : la recherche du bon sujet qui colle aux préoccupations supposées de la société. Un film est la somme des choix d'un cinéaste, une expression unique, qui devient un individu à part entière. On se retrouve, en tant que cinéaste, à devoir expliquer un film alors qu'au fond on ne raconte que soi-même, comme chez un psy, tandis que le film lui-même, que l'on est incapable d'expliquer, vit sa vie et c'est tant mieux !* ». Un an avant le début du tournage, il s'est installé aux États-Unis pour se documenter, rencontrer d'anciens combattants mexicains de la guerre en Irak, etc. : il s'est également rendu dans des bars des quartiers populaires de villes mexicaines (où les gens savent ce que « *green card soldiers* » signifie) et dans un camp de *green card soldiers* expulsés à *Tijuana*. Il y cherchait un acteur non professionnel pour interpréter le rôle principal de Nero. Johnny Ortiz est moitié guatémaltèque, moitié mexicain. Il s'est retrouvé dans un gang lorsqu'il était enfant, comme la plupart des enfants de cette zone frontalière, et il a connu très tôt la prison. Comme il ne correspondait pas tout à fait à ce que cherchait le réalisateur, le metteur en scène a décidé de modifier son scénario pour le jeune homme.

Il a également engagé comme consultant militaire sur le tournage du film un Mexicain, Daniel Torres, lui-même ancien « *green card soldier* » qui a tout perdu – un portrait du héros Nero. Né il y a trente ans à Tijuana, Daniel Torres rejoint ses parents à Salt Lake City alors qu'il est encore mineur. Ses parents ont un visa de travail, lui bénéficie d'un visa de membre de famille dépendant. À 21 ans, en 2007, il décide de s'engager dans les *marines*, à une époque où l'armée américaine avait un besoin urgent de nouvelles recrues. Autant dire que les recruteurs ne se montrent pas très pointilleux, et ils ferment les yeux sur le fait qu'il n'est ni citoyen américain ni

[184] C'est le troisième film de Rafi Pitts, *The Hunter* (2010) qui a causé cette condamnation. Il montre le périple mutique et glaçant d'un ex-détenu qui fusille des policiers à tour de bras dans les rues de Téhéran : à cause de cette représentation brûlante de la violence politique, la justice iranienne a prononcé à son encontre une double interdiction, celle de revenir sur le territoire comme d'y projeter ses films.

résident permanent. Une fois engagé, cependant, le jeune homme peut caresser l'espoir d'être à terme naturalisé. Daniel Torres a servi en Irak, puis s'est porté à nouveau volontaire pour partir en Afghanistan. Mais là, c'est le drame : il perd ses papiers. Sans document prouvant qu'il est citoyen américain ou résident permanent, il est arrêté, interrogé et renvoyé de l'armée. Il perd tout le bénéfice de trois ans et cinq mois passés dans l'armée américaine. En 2011, sans espoir, il retourne à Tijuana. Et c'est seulement alors qu'il découvre qu'il n'est pas un cas isolé[185].

Le film commence par le paysage frontalier de la ville de Tijuana, où la présence physique de cette frontière est très sensible. Des jeunes gens disputent une partie de volley-ball sur une plage, où la frontière est physiquement marquée par de gigantesques poteaux métalliques. Deux des garçons se trouvent du côté états-unien, les autres du côté mexicain. Ils utilisent cette barrière métallique qui sépare les deux pays comme filet, tandis qu'une caméra de surveillance épie leurs mouvements. Le ballon passe librement par-dessus la barrière (Fig. 69-70); c'est une image très forte de la frontière, sur cette plage au bord de l'océan, entre San Diego et Tijuana[186]. Le côté matériel de cette frontière que Nero traverse est filmé selon sa double nature, réelle et symbolique, dans une scène quasi fantastique : Nero s'infiltre tandis que les gardes-frontières américains sont absorbés par le ciel où éclatent mille feux d'artifice pour fêter le Nouvel An (Fig. 71).

[185] Au Centre d'aide aux militaires déportés de Tijuana, qui fournit refuge, assistance légale, aide médicale et soutien à d'autres *green card soldiers* expulsés des États-Unis, « *beaucoup de ces personnes souffrent de stress post-traumatique, de dépression, de problèmes de drogue ou d'alcoolisme. Et dans la majeure partie des cas ces problèmes résultent de leur passage dans l'armée américaine* », s'indigne Daniel Torres. « *C'est [parce qu'ils ont vu et vécu des choses difficiles sous les drapeaux] qu'ils ont eu ces problèmes et qu'ils ont ensuite été expulsés, et une fois qu'ils ont été expulsés, ils n'obtiennent plus aucune aide du gouvernement américain.* »

[186] Tijuana est une grande ville frontalière située au Mexique. Limitrophe, au nord, du comté de San Diego en Californie, elle a été souvent représentée au cinéma. Le recensement de 2005 lui donnait 1,6 million d'habitants, mais ce chiffre est contesté, notamment en raison du fait que la ville accueille de nombreuses personnes sans logis et est un point de passage important des émigrants clandestins vers les États-Unis.

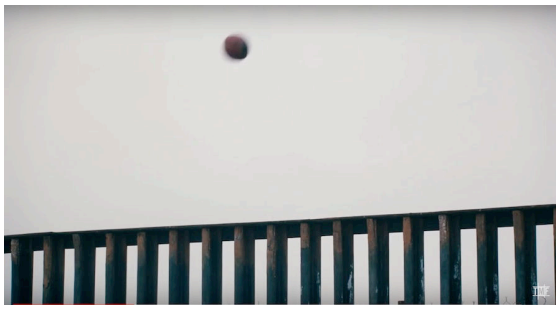


Fig. 70

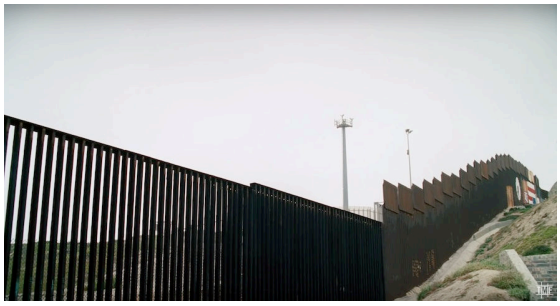


Fig. 71



Fig. 72

Ces images esthétiques entraînent le spectateur dans le registre de la fable, et tout d'un coup, grâce à cette scène, se produit la rencontre entre le territoire réel et le rêve exaucé du héros. On comprend par là, sans qu'il y ait besoin de l'expliciter, pourquoi Nero et des milliers d'autres Mexicains rêvent de devenir citoyens des États-Unis, au risque d'être dans une confusion totale sur leur identité. Au fond, pour eux, le problème principal n'est pas celui de l'identité ; ils sont attachés avant tout aux conditions de la vie américaine par rapport à la misère constante de la vie mexicaine. C'est ce que symbolise le feu d'artifice à la frontière. Nero la traverse ainsi clandestinement et il fait de l'auto-stop pour aller dans le quartier riche de L.A. où habite son frère. Sur la route, il tombe sur un Américain de condition modeste, doté d'une conscience politique et très critique sur le capitalisme. Bien qu'il semble loin d'être raciste, Nero ne cherche pas à sympathiser avec lui ; il reste méfiant et le quitte

dès qu'il peut, sans lui dire merci. Il parcourt le quartier riche, et cette fois un policier le repère et lui demande des papiers, que Nero n'a évidemment pas. Le policier le traite comme un criminel, jusqu'à ce qu'il lui dise que son frère habite dans le quartier et lui demande de vérifier l'adresse. Le policier accepte et l'amène à l'adresse indiquée.

Le suspense du film se crée à ce moment là : lorsqu'une femme arrive à la grille de la propriété – une autre frontière entre riches et pauvres – et confirme que ce garçon mexicain est bien le frère de la personne qui y habite, le policier change d'attitude, devient très courtois et commente : « *Vous avez une très belle maison* ! » On sent que c'est l'argent qui fait la loi dans cette zone. Cependant après avoir découvert que son frère n'est pas riche, mais simplement gardien de la maison, Nero est terriblement déçu. Il repart, rebaptisé « Jesus », du prénom qui figure sur la fausse carte d'identité que lui a passée son frère. Il quitte celui-ci rapidement, et on le retrouve dans un *check-point*, en plein désert, parmi des G.I. Nero se retrouve donc à une toute autre frontière, loin du territoire américain, au milieu d'un désert du Moyen-Orient, qu'on suppose être l'Irak ou l'Afghanistan. Ce lieu est-il vraiment une frontière ? Lorsque le détachement militaire aperçoit une voiture arrivant de loin, déformée sous l'effet de la vapeur due à la chaleur du désert[187], la rencontre sera malchanceuse pour Nero (*alias* Jesus), qui est ainsi dans l'attente de sa propre résurrection pour pouvoir retrouver sa vie aux États-Unis : il est prêt à y sacrifier son identité comme sa vie dans un enjeu militaire qu'il ignore totalement mais qu'il appuie bel et bien par sa présence.

Le film, ainsi, a pour décor deux frontières hétérogènes, éloignées géographiquement, aux caractères antinomiques, mais qui ont un point commun : l'implication des États-Unis. Nero, héros « déterritorialisé » du film, erre dans ces lieux/non-lieux. Le cinéaste lui-même possède une identité déterritorialisée, qui se reflète dans le trouble identitaire du héros sur lequel est centré le récit. C'est un film d'une simplicité limpide, sans « emballage » symbolique des lieux, lesquels sont

[187] On pense à la scène de *Lawrence d'Arabie* dans laquelle Ali (Omar Sharif*)* arrive de loin à cheval : on aperçoit sa silhouette floutée par l'effet de la vapeur, donnant une allure mystérieuse à la rencontre des deux personnages en plein désert.

filmés en tant qu'essence de l'espace, où des objets premiers surgissent. Les frontières sont à cet égard omniprésentes dans le film, qu'il s'agisse de celles qui séparent les pays dits riches et pauvres, les classes sociales d'une grande villa de Beverly Hills, le *check-point* face à ce *no man's land*, les différentes minorités ethniques portant le même uniforme de l'armée américaine. *« Le film démontre ainsi entre autres choses que la frontière est encore l'un des maux de notre siècle et des années à venir en l'absence d'une prise de conscience élémentaire : celle de notre humanité partagée*[188] ». La spécificité spatiale dans le film est une convention tacite, dans une forme de rhizome sans hiérarchie. Ce sont des territoires hétérogènes, pourtant aucun dispositif spectaculaire ne met un accent visuel permettant de distinguer frontière américano-mexicaine et frontière au Proche-Orient. Ce sont les espaces *du héros*, vus comme son destin propre. Ils figurent le destin des êtres déterritorialisés, retrouvant un cliché connu. Ce qui distingue visuellement l'espace frontalier au Proche-Orient, c'est l'aspect onirique que revêt l'horizon du désert (Fig. 72, peut-être une réminiscence ou une idée empruntée de *Lawrence of Arabia*).



Fig. 72

Nero, comme Lawrence, rêve d'exister avec une autre identité – mais le film ne montre pas concrètement son rêve ou son désir dans une dimension figurative. Son

[188] Extrait d'un article de Cédric Lépine sur le film, paru le 14 mars 2017 dans *Mediapart*.

souhait est déjà défini dans un cliché qui existe bien avant le film : tout le monde connaît bien le phénomène idéologique du « rêve américain ». Qu'est-ce que l'*American Dream* ? C'est le rêve de pouvoir réaliser nos rêves dans le pays le plus ouvert au monde. C'est, banalement, le désir de Nero, mais pour cela il doit obtenir un trait identitaire, la nationalité états-unienne – qui viendra traduire de manière officielle et dans le réel son sentiment d'être étranger au Mexique, puisqu'il est né et a grandi aux États-Unis. La politique américaine effective a cessé depuis beau temps de favoriser une telle entreprise, et le « rêve américain » est devenu vraiment un rêve : irréel. Cela n'empêche pas Nero de s'entêter à y croire, comme beaucoup de gens réels, au risque d'errer toute sa vie autour de la frontière.

Le rêve de Nero et ces espaces sont dans un rapport d'interdépendance, et Nero est toujours filmé de manière à faire partie de ces espaces. Lorsqu'il marche au long de la frontière américano-mexicaine, on le voit toujours en plan large. La dernière scène est la plus remarquable : Nero, perdu tout seul dans le désert quelque part en Irak, marche. Englouti dans le paysage, il est filmé comme un être fragile et anodin dans cette nature. Assoiffé, épuisé de marcher sans provisions, il se sent sauvé lorsqu'il voit de loin un véhicule militaire américain. Mais on l'arrête comme déserteur. Lors qu'il est soustrait à son errance dans l'espace, son rêve touche à sa fin. On le voit une dernière fois ; il est dans une salle d'interrogatoire, loin de l'espace ouvert, sur le point d'être expulsé au Mexique. L'espace, et les espaces, communiquent avec son rêve : Nero a besoin d'être en contact avec eux ; le voir y marcher ou simplement s'y tenir traduit le côté concret, physique de cette relation et des caractères spatiaux liés au destin de Nero. Ce n'est pas un rapport interactionnel, mais un rapport d'interdépendance. Ces espaces existent au sein du film uniquement pour traduire le rêve de Nero ; lorsque son rêve est brisé, on ne les voit plus. De ce point de vue, l'état déterritorialisé de Nero n'entre pas tout à fait dans la théorie deleuzienne, qui revendique le rapport interactionnel du sujet et de l'objet. Le défi de Nero adopte vraiment un parcours rhizomatique : il est dans un déplacement multiple ; acquérir la nationalité américaine et s'installer, cela signifie pour lui reconfigurer ses parcours existentiels, et non pas défier le monde.

En revanche, il semble que ce défi ait été envisagé par le cinéaste lui-même, et par le cinéma. Rafi Pitts, interdit de retourner dans son pays maternel, possède une identité déterritorialisée : séparé de son père anglais, il a vécu son enfance avec sa mère iranienne à Téhéran où elle s'occupait de décors et de costumes pour les films. Quand la Révolution éclate, suivie de la guerre avec l'Irak, sa mère et lui quittent le pays pour venir vivre à Paris, puis il part en Angleterre, étudier la photographie et le cinéma à l'école Polytechnique de Londres. Il revient ensuite à Paris où il travaille comme assistant réalisateur, notamment avec Jacques Doillon pour *Le jeune Werther* (1992). Ayant vécu plusieurs cultures dans le cadre familial, en plus de ses expériences dans divers pays, il a soudainement pris conscience de l'idée de frontière et il s'est posé cette question : pourquoi veut-on appartenir à quelque chose, un État, un pays, une nation ?

Il dit dans un entretien : « *J'ai donc commencé à réfléchir à des gens qui ont des malheurs plus profonds, plus réels. Où sont-elles, les frontières ? Où sont les murs ? Et qui a besoin de les traverser ? Très vite, je me suis concentré sur le cas américain, parce que c'est l'exemple même du pays d'immigrants connaissant aujourd'hui un problème avec l'immigration. Un pays avec une histoire si courte, peuplé de façon si diverse, et qui inspire encore tant d'espoirs autour du monde : devenir "Américain" ! Et puis je suis tombé sur le cas de ces soldats immigrés, les "green card soldiers"* ». Cette explication de l'origine du film me permet de revenir à la définition de la *géophénoménologie* que j'ai proposée avec *La rivière Duman* et *Soy Nero,* qui se déroule dans une certaine réduction du traitement dramatique ; la pensée nomade du héros impose une relation entre le sujet et l'espace dans lesquels l'identité et le vécu de l'auteur sont impliqués. Les expériences du cinéaste sont liées à la géopolitique, il sait saisir l'existence des hommes en termes de contenus de conscience avec son outil filmique (la caméra). Ainsi l'auteur se trouve lui-même dans ce qui est interstitiel, et le film est balisé par le Moi, l'Objet et le Concept. Un cadre transcendantal de l'espace, du temps et de la causalité se constitue, par la représentation des deux frontières lointaines où l'auteur structure sa conscience, et la conscience de l'habitant fictionnel (Nero).

D'une frontière à l'autre, l'aspect rhizomatique de l'espace et du héros n'est cependant pas démonstratif : le déplacement de Nero est décrit dans une absence de mise en scène imaginaire. Le filmage des paysages, le découpage du film, ne rendent pas compte de la complexité de la vie. Le film se déroule en semblant préoccupé de stabiliser constamment le récit, produisant un aspect aseptique et neutre. Cette simplicité de l'organisation d'images ne cherche pas à séduire ni même à capter l'attention, elles laissent délibérément le spectateur libre de laisser jouer sa perception, sa sensibilité et sa compréhension. Le film propose une expérience existentielle dans les espaces frontaliers, mais abstraite, privée de l'expérience cinématographique de l'imaginaire. En outre les notations sur la pauvreté, la criminalité et autres aspects sociaux qu'on peut observer dans les films hollywoodiens que j'ai analysés ne sont pas au rendez-vous. D'autre part, l'intervention manifeste du cinéaste sur un tel sujet, loin de sa cause ethnico-politique, peut révéler clairement la question de la déterritorialisation (au sens deleuzien) en cinéma : étant donné que l'auteur lui-même est un phénomène rhizomatique, où l'exilé manifeste une interaction entre le sujet (l'homme) et l'objet (l'espace frontalier), il en résulte que le cinéaste s'active d'un pays à l'autre en produisant le lien entre ces deux frontières éloignées, en vue de les reconfigurer en mobilité identitaire du personnage fictif dans lequel il se projette.

Ainsi, les concepts de déterritorialisation et d'exil anthropologique se rencontrent, fournissant un outillage pertinent (son film) pour analyser en cinéma les nouvelles configurations identitaires qui se dessinent et se déploient dans le processus de « globalisation ». Afin de refléter cette vision du monde, le cinéaste, par son outil, relève le défi de la transnationalité, idéalement espérée au cœur de la mondialisation actuelle. À travers cette initiative et cette tentative qui imprègnent le film, les constructions identitaires s'élaborent à l'interface du local, du global et des différences culturelles. Du coup, les frontières identitaires deviennent mobiles, plurielles[189].

189 Cette phrase provient de l'article de Serge Bernard Emmanuel Aliana, « Déterritorialisation, exil anthropologique et anthropologie de l'exil : (re)penser les frontières identitaires dans le monde postcolonial » : *Éthiopiques* n° 94-95. Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art. Frontières et autres textes, 2015

4 • FILMS MEXICAINS SUR CETTE FRONTIÈRE

J'ai analysé jusqu'ici des films non-mexicains produits sur cette frontière. Mais ce lieu est aussi un élément notable du cinéma mexicain, dès son âge d'or des années trente et quarante[190]. Même dans le cinéma mexicain toutefois, les images des habitants mexicains à la frontière n'échappent pas aux clichés construits dans la production anglo-saxonne – toxicomanes, trafiquants de drogue, criminels sous la coupe des cartels, etc. Ce qui les différencie, c'est une bien plus importante mise en forme symbolique, venant de la prise en compte de la culture et de la géographie mexicaines. À partir des années soixante-dix, avec la « nouvelle vague » mexicaine est apparu un genre du « film de frontière », rencontrant un certain succès public, sous la forme du « *Narcocorridos*[191] » : le réalisme de la prestidigitation est acclimaté en cinéma. Traitant cet espace comme lieu illégal, en contact pernicieux avec la puissante culture américaine, les films l'ont pris comme un plateau pour présenter un portrait théâtral du peuple mexicain, contaminé par les vices apportés par les États-Uniens : violence, drogue, sexe, etc[192]. Les films produits depuis le début du siècle ont commencé à changer ce point de vue, et traitent ce problème géopolitico-social d'une manière plus neutre, imaginaire, sans chercher à prendre parti contre le voisin du Nord.

Les villes frontières, Tijuana au Mexique et San Diego aux États-Unis, deviennent le terrain d'une méta-nation, où réalisateurs et producteurs des deux pays se côtoient : par conséquent ce terrain figure un plateau capital pour la production cinématographique, qui ne cesse de revenir sur ce sujet, et au passage, sur la

190 Cf. par exemple *Adios Mi Chaparitta,* réalisé en 1939.

191 Une musique folk traditionnelle du nord du Mexique, qui se retrouve des deux côtés de la frontière Mexique/États-Unis.

192 *Bajo California : el limite del tiempo* (1998), *El Jardin de Eden* (1998) montrent ainsi plusieurs portraits dramatiques : les Mexicains qui attendent devant la frontière, ceux qui tentent de la franchir, ceux qui ont réussi, ceux que cela n'intéresse pas. Et par ailleurs, les Américains qui viennent au Mexique pour y chercher l'aventure et le pittoresque, ceux qui y sont venus sans savoir pourquoi, ceux qui n'ont pas l'intention de retourner aux États-Unis. Et encore, les Américains d'origine mexicaine, qui sont venus au Mexique pour retrouver leurs racines mais se sentent mal du fait qu'ils ne parlent pas la langue. Les Mexicains qui ont besoin de l'aide des Américains mais qui ne supportent plus cette situation précaire de demandeur d'aide – mendiants, ouvrières saisonnières ou intérimaires, passeurs, exilés…

criminalité supposée du lieu. Ce phénomène implique parfois commercialement les deux pays, et on peut observer que la qualité de la production reste estimable depuis vingt ans. La focalisation sur le problème identitaire est constamment présente, reflétant plus ou moins justement la réalité dans sa diversité. La problématique de la déterritorialisation devient alors aisément réductible à l'identification partielle, à l'incarnation d'une vision de l'existence.

Norteado[193] (Rigoberto Perezcano, 2009)

Le générique commence sur des bruits d'oiseaux, qu'on découvre au premier plan. Ils chantent l'arrivée de l'aube sur un paysage de montagne[194], au lever du soleil, en plan large (Fig. 73). Trois plans successifs laissent s'écouler le temps sur un paysage filmé dans un même cadrage. Au milieu du jour, on aperçoit de loin une personne marchant sur une colline. Après une partie du générique qui comporte deux noms, on voit un homme en casquette marcher, en plan général, de gauche à droite, puis aussitôt, un autre qui entre dans le champ avec un troupeau de chèvres. Ils se disent brièvement bonjour, et par leur langage, on apprend qu'il s'agit du territoire mexicain. L'homme en casquette est le héros du film, Andres ; on le reprend, en gros plan, de profil, sur une route goudronnée ; une camionnette arrive du haut du plan et se dirige vers la gauche ; la caméra la suit en panoramique, elle s'arrête de telle manière qu'on puisse observer qu'elle transporte une armoire[195]. À ce moment, une voiture arrive de la gauche, et Andres est pris en auto-stop. On le voit ensuite, mangeant un sandwich dans une station d'autocar : visiblement, il est arrivé en ville. Il rencontre un autre homme – un passeur, en casquette comme lui, dans un boui-boui, mais ils ne se parlent pas. Au plan suivant, on les voit marcher dans un désert. Jusqu'ici, pas de dialogue, pas de narration, seulement des bruits d'ambiance qui dominent. Les deux hommes en casquette mangent, dorment dans le désert, toujours sans échanger un mot.

---

[193] « *Le titre a été une décision de la production. Je n'ai pas adoré ce titre, mais il a un double sens intéressant. Cela désigne quelqu'un qui aime les États-Unis, le Nord. Mais au Mexique cela désigne aussi quelqu'un qui est perdu, égaré, qui ne sait pas ce qu'il veut dans sa vie...* » Entretien avec Rigoberto Perezcano, par Tania Molina Ramírez, *En Norteado, la migración, pretexto para abordar las relaciones humanas*, 20/04/2010.

[194] Province d'Oaxaca, Mexique.

[195] Une scène prémonitoire par rapport à la scène finale : voir ci-dessous, p.158.



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

Le jour se lève à nouveau, en plan large, sur l'horizon du désert où Andres se réveille, seul. On voit sa silhouette errant à droite, à gauche (Fig. 74-76) ; il est toujours seul, en plan rapproché maintenant, dans le désert, sous le soleil accablant (Fig. 77). Cet espace frontalier est surexposé, ce qui rend sensible l'état psychologique du personnage, seul, qui doit passer la journée sans savoir où aller. Le plan est long, la caméra fixée au sol suit le personnage en panoramique, il sort du champ pour prendre ses affaires (on devine ses gestes par le son *off*), rentre de nouveau dans le champ, et marche[196]. Toujours dans des images surexposées, on le voit arpenter le

[196] Ce genre de composition marque le cinéma comme art frontière : « …*Car coupure et passage sont la pratique même du cinéma. C'est la question du champ et hors-champ, précisé et nié par le son, le reflet, l'ombre, l'écho et le mouvement continu, c'est la question de la coupe et du raccord, du passage d'un plan, d'un espace à un autre* » Youssef Ishaghpour, *Orson Welles Cinéastes. Une caméra visible*, vol. III, Ed. de la Différence. 2001, p.383.

désert, on entend ses pas, le souffle du vent, ses gémissements de fatigue. Il peine à marcher ; un policier le découvre, il court pour s'échapper : en vain. Une patrouille de police arrive et l'encercle. Le désert-frontière est décrit comme un espace de contacts et de frottements : la caméra reste fixée au sol jusqu'à la découverte d'Andres par le policier, filmé en caméra portée ; de même dans les plans suivants, où on le voit avec d'autres Mexicains, interrogés dans un bureau par un policier. Andres sort d'une porte roulante et grillée, en fer ; deux plans sur la barrière – la frontière physique – avec un mirador, arrivent, suivis d'un panneau où est écrit Tijuana, ainsi que des affiches sur les disparus.

La matérialité de la frontière est clairement soulignée ; on voit des gens franchir une barrière (Fig. 78-79), Andres et d'autres personnes sous une autre barrière, et la caméra fait un travelling vertical pour les prendre en perspective cavalière (Fig. 80-81). Ces plans sont accompagnés par un morceau lyrique de piano (de Debussy)[197] qui « vaporise » le côté dramatique de la situation. Andres reste collé à la barrière en attendant le moment opportun pour réussir à passer de l'autre côté. Il observe deux femmes qui habitent là. Elles tiennent une épicerie, Andres est allé les voir et travaille pour elles. Jusqu'ici le film s'est déroulé sans dialogues, avec seulement le son d'ambiance direct, composé surtout des bruits discrets de la nature (oiseaux, vent, etc). Avec ces deux femmes commencent les dialogues : la plus âgée est celle qui parle le plus souvent, tandis que la plus jeune observe sans arrêt Andres, qui continue à guetter la frontière. Les images de la frontière matérielle sont insérées comme autant d'images mentales, parmi des plans où on voit la vie d'Andres avec ces femmes – rappelant ainsi que la frontière est toujours dans sa tête, en même temps qu'elle fait partie de la vie de ces habitants. On le voit observer le poste frontière où d'innombrables voitures attendent de passer ; il pique-nique avec les deux femmes sur la plage de Tijuana, à côté de la barrière de fer.

[197] Le *Clair de lune* de la *Suite bergamasque* – un morceau qui a une longue histoire en cinéma et a été souvent utilisé dans des films très divers.



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81

Andres s'installe définitivement chez ces femmes, on aperçoit la vie des habitants de la frontière, de ceux qui passent, de ceux qui ne passent pas. Ces vies se résument comme d'autres vies : ils travaillent, ils s'amusent, etc. Andres noue une relation affectueuse et amicale avec elles, et pendant cette séquence, on n'a aucun plan sur la frontière. Finalement on le voit tenter de la franchir, en vain. Il revient de nouveau chez elles. On apprend que leurs maris sont passés de l'autre côté, mais ne reviennent pas. Toutefois, elles aident Andres à franchir la frontière : ils fabriquent ensemble un fauteuil, à l'intérieur duquel il se cache (Fig. 82). Transformé en homme-fauteuil, il est sur une camionnette[198] qui attend son tour devant le poste-frontière – une scène qu'accompagne de nouveau la musique de Debussy.

[198] Au début du film, lorsqu'Andres faisait de l'auto-stop, la caméra montrait une camionnette transportant une armoire. Cette dernière scène répond à celle-ci, qui était prémonitoire.



Fig. 82

Dans ce film mexicain, aucune présence américaine ; pas de dénonciation sociale ou politique sur le thème de l'immigration illégale. Mis à part une scène dans laquelle les deux femmes préparent tranquillement des sacs de drogue, le film n'expose ni la vie des habitants contaminée par la criminalité, la drogue et le sexe, ni les vicissitudes d'un émigré arrivant aux États-Unis, telles qu'on les connaît par la plupart des médias et des films. À partir de là, je peux nouer de nouveau l'idée heideggerienne de l'« habiter » et de l'habitation avec la problématique de l'espace frontalier en cinéma : ces habitations toutes proches de la frontière qu'on voit dans le film existent réellement[199], elles sont bâties comme de vrais villages faits pour habiter, dans un lieu considéré généralement comme un passage. Bâtir sur un lieu de passage, qu'est-ce que cela signifie ? Un bâtiment peut symboliser l'idée même de passage ; quant à l'acte de bâtir, il est opéré en vue d'habiter, en vue d'exister. En ancien allemand, dit Heidegger, le verbe pour « bâtir » voulait dire « habiter ». Ce verbe est aussi rattaché (toujours en allemand) à certaines formes du verbe « être ». L'espace, pour nous les hommes, est toujours « ménagé », « *par des lieux dont l'être est fondé sur des choses du genre des bâtiments* » : on voit Andres et les autres collés à la barrière, comme si leur existence dépendait de cette construction matérielle. Tandis que dans *Soy Nero* la présence physique de la frontière faisait partie du

[199] Dans le documentaire de Chantal Akerman *De l'autre côté*, la caméra installée sur le toit de la voiture les a captés en passant. J'y reviendrai dans la partie suivante.

paysage nécessaire, identitaire du héros, en façonnant son sort, dans *Norteado* elle représente pour Andres un élément majeur de sa raison d'exister. Il n'y a pas d'explication visuelle ou narrative qui permette d'appréhender l'obsession ou l'attachement d'Andres à la frontière, ni sa volonté de la franchir pour aller de l'autre côté. On ne la sent pas même tacitement, comme celle de Nero, on ne peut observer que ses gestes et son regard, dirigés constamment, discrètement vers cette présence spatiale. On dirait que ces habitations sont des incarnations matérielles de l'obsession et de l'attachement de tous ceux et toutes celles qui ont voulu traverser la frontière. *Bâtir,* comme amener le monde dans une chose (la frontière) et placer cette chose devant nous comme un lieu.

Les habitants de ce lieu de passage sont là et ils vivent simplement. Je pense que le réalisateur a voulu montrer cette existence ordinaire à la frontière. L'homme est capable de vivre partout, y compris dans un lieu de passage. Mais qu'est-ce qui caractérise ces habitations à travers le film ? Ce ne sont certes pas des quartiers chics. Ce sont des pavillons et des caravanes, des maisons construites à bon marché, pas prévues pour durer. Contrairement à la présence physique de la frontière, le film ne met pas l'accent sur l'apparence de ces habitations. Le poids visuel reste entièrement sur la frontière, afin de souligner la fragilité de l'habitat. Aucune activité culturelle, hormis aller au bar ou assister à un combat de coqs. Pourtant, le film ne vise pas à affecter le spectateur par une image triste de la vie à la frontière. Cette description, épurée par son filmage simple, fonctionne grâce au traitement du son, qui renforce les bruits de la nature (surtout les oiseaux et le vent), et qui introduit un minimum de bruits humains : on entend peu de dialogues, encore moins de sons agressifs tels que hurlements ou sanglots. Lors qu'ils se parlent, on a presque l'impression qu'ils murmurent. Le film décrit ces habitants et leurs habitations comme des êtres retenus, modestes, dépourvus du conflit et de l'agressivité que la plupart des films ont exposés à leur sujet[200]. Le désir charnel se manifeste par le regard des deux femmes qui

[200] « *Comme cela peut se produire dans la vie, dans* Norteado *la camaraderie et la solidarité jouent un rôle primordial. Malgré la mauvaise réputation attribuée à Tijuana, il m'est apparu qu'il s'agissait d'une ville fantastique, peuplée de gens incroyables. Je crois que ce fait m'a permis de renforcer ma vision, de ne traiter le thème ni tragiquement, ni à travers l'image d'une cité aux prises avec la prostitution et le trafic de stupéfiants, mais envisagé du point de vue de ceux qui se lèvent tôt le matin pour aller travailler, comme nous tous »* Entretien avec le réalisateur Rigoberto Perezcano, par Tania Molina Ramírez, *En Norteado, la migración, pretexto para abordar las relaciones humanas*, 20/04/2010

guettent Andres. Ils se caressent, échangent des mots doux et des gestes tendres. Cela aussi en reste là. Une telle représentation de l'humanité rappelle presque l'idéal paradisiaque.

Le monde de la frontière, dans *Norteado*, n'est ni proche, ni loin de la réalité. Le film a choisi une partie ordinaire de ce monde, refusant d'en souligner le potentiel de violence. Tous les lieux de ce type comportent cette ambivalence : il peut régner une atmosphère pacifique, parfois même dans un lieu empli de la potentialité du crime le plus atroce. J'ai eu l'occasion de voir (à la télévision) plusieurs reportages sur ce lieu, dont les habitants en effet ne se plaignent pas d'être exposés tout le temps à la criminalité, et ne se présentent pas comme des criminels. La plupart des films de fiction tournés dans cet espace se sont focalisés sur la criminalité, pour des raisons « spectaculaires ». Ils cultivent l'effet visuel, l'action violent, le récit chargé, au lieu d'observer ce qui est ordinaire dans ce lieu – que le réalisateur de *Norteado* à l'inverse a voulu faire voir, à travers son regard de Mexicain, comme l'antithèse du cinéma hollywoodien.

Sleep Dealer (Alex Rivera, 2009)

Sleep Dealer est un autre film mexicain, très original car il traite de la frontière dans un contexte de science fiction, qui permet de toucher efficacement un aspect sensible de la situation géopolitique et économique. Le film commence par un *flash back* subjectif du héros, Memo[201]. Il travaille dans un vaste espace, semblable à l'intérieur d'un vaisseau spatial, où des gens en uniforme, branchés à des fils lumineux, effectuent des gestes étranges (Fig. 83). Son récit commence par une image d'une maison dans un désert. C'est son village natal, Santa Ana Del Rio, dans la province d'Oaxana, où les paysans souffrent du manque d'eau, celle-ci étant retenue par un barrage construit par une grande société états-unienne. Chaque jour, il accompagne son père qui doit aller acheter les quelques litres d'eau indispensables. Memo rêve de quitter son village et d'aller dans un monde plus ouvert. Il bricole pour fabriquer une radio, et réussit à capter des réseaux de satellite, ce qui lui permet

[201] Ce nom n'est évidemment pas innocent. On peut y lire la mémoire (qui est en jeu dans l'histoire), mais aussi, sans doute, un écho pas si lointain du héros de *Matrix*, Néo.

d'imaginer le monde d'ailleurs, en écoutant des conversations venues de partout. Mais sa radio est repérée par les forces militaires, qui cherchent activement les cyber-terroristes ; il est aussitôt pris, à tort, pour l'un d'eux. Un pilote d'origine mexicaine[202], qui manipule un drone à distance, via des « nodules » installés dans son système nerveux, détruit sa maison et tue son père.



Fig. 83

Tourmenté par cette histoire tragique, Memo quitte son village et arrive à Tijuana. Il cherche à faire installer lui aussi des nodules dans son corps, afin de pouvoir travailler dans une des usines délocalisées où l'on manipule à distance des robots sur des chantiers situés aux États-Unis. Grâce à l'aide de Luz, une jeune écrivaine qu'il a rencontrée pendant son voyage, Memo se fait clandestinement implanter sur le corps les fameux « nodules », des ouvertures munies d'un large œillet en métal et où on peut dès lors brancher un câble (Fig. 84) Lorsqu'il est enfin embauché, on le retrouve dans l'espace de l'usine, celui même qu'on avait aperçu au début, et qui ressemble à l'intérieur d'un vaisseau spatial.

[202] On appelle *Chicano* les personnes ayant les deux origines, états-unienne et latino-américaine. Ce mot comporte aussi une connotation assez péjorative, venant du fait qu'être un Mexicain vivant aux États-Unis est aussi considéré comme un style, un mode de vie. En effet certains Salvadoriens, Colombiens ou autres Latinos se considèrent comme des Chicanos. À l'origine, ce mot est utilisé par les Aztèques pour désigner le territoire.

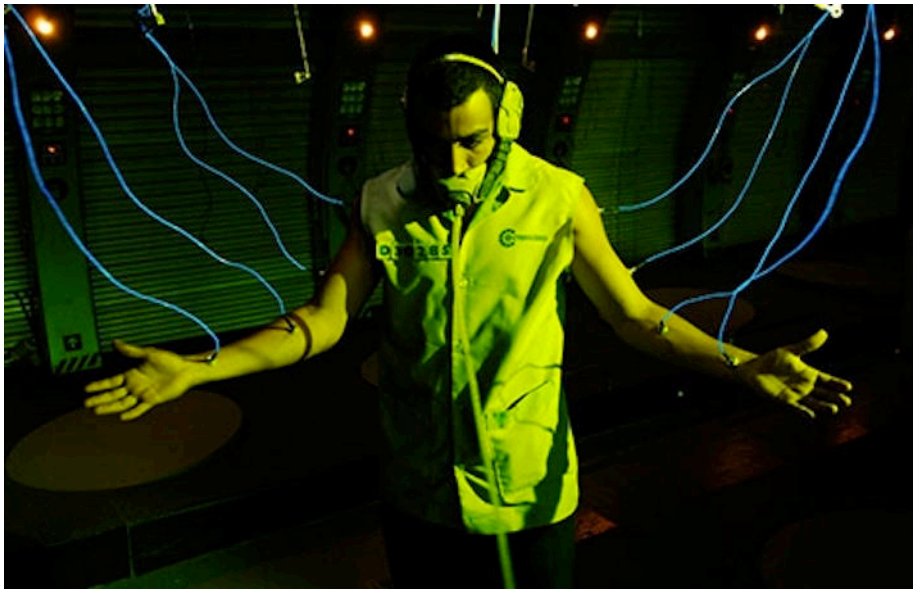


Fig. 84

Les ouvriers sont des *Sleep Dealers*, ils vendent littéralement leur sommeil. En effet, ils travaillent sur le territoire états-unien tout en étant physiquement en territoire mexicain. L'usine où ils travaillent est branchée à distance à des robots ; chacun d'eux connecte son système nerveux à un de ces robots via les nodules ; on voit les robots sur divers chantiers, généralement dangereux, notamment de construction de gratte-ciel dans des grandes villes. Cette manipulation à distance implique une véritable rétention de la main d'œuvre hispanique : ces ouvriers sont absents physiquement du lieu du chantier, mais ils y sont virtuellement – dans un état, pour le coup, totalement déterritorialisé. Cet établissement et ce mode d'exploitation de la main-d'œuvre innovants sont fictifs, mais on peut sans peine les référer à la réalité (non seulement future, mais présente) : les États-Unis ont besoin de main d'œuvre bon marché, exploitable à merci ; mais ils ne veulent pas de la présence physique des ouvriers sur leur territoire. Ce système de télétravail « neuronal » est parfait pour résoudre ce problème socio-politique. Dans un tel état déterritorialisé, les ouvriers gagnent leur vie ailleurs tout en restant chez eux – scénario habile qui symbolise judicieusement une réalité actuelle de la question de la frontière. Les ouvriers habitent au Mexique, mais on peut dire aussi qu'ils habitent

dans les gestes de leur travail – qui, lui, n'est pas localisé mais rendu virtuel par l'invention des « nodules »[203] et d'une forme sophistiquée de robotique.

Je cite les propos de M. Antonioli : il a envisagé « *un futur politique qui va se jouer dans un équilibre permanent et mobile entre la sédentarisation et le nomadisme, la déterritorialisation et la reterritorialisation* »[204]. De fait, on voit bien la dynamique du capitalisme mondialisé, qui arrive à contaminer un paysan mexicain (Memo) jusqu'au fond du désert. Tandis que le capitalisme international modifie ses besoins, les États-nations modifient leur politique par l'invention de la connexion au système nerveux, proposée à des populations qui cherchent à se sédentariser. Malgré cette modification efficace, ces populations forment les groupes mouvants, et le film conclut que ces groupes ne peuvent jamais, quels que soient leur désir de suivre le capitalisme, laisser leur imagination trop longtemps inactive : rongé par la culpabilité d'avoir tué un paysan innocent – le père de Memo – , le pilote *chicano* rentre au Mexique. Lorsqu'il arrive au poste-frontière, il traverse un tunnel sombre, où un robot qui fait office de garde l'avertit solennellement : « *Vous allez dans un des territoires les plus dangereux du monde.* » Le pilote retrouve Memo et Luz à Tijuana, et ils décident d'infiltrer l'usine afin de perpétrer une attaque de drones (téléguidée, bien sûr) qui va détruire le barrage et rendre l'eau à ses légitimes destinataires, les paysans.

L'évocation de la situation du peuple mexicain dans ce contexte géopolitico-économique est très claire, sur la base d'un récit simple, qui prend sa source dans des réalités récentes bien connues. C'est aussi le point faible du film : ses messages restent trop transparents, en l'absence d'une intrigue pourvue d'une structure de suspense ou d'un peu de complexité narrative. La description est beaucoup fondée sur les effets spéciaux et sur les espaces représentés, qui posent la frontière de Tijuana en premier plan, et les habitations délabrées au second plan. La situation des paysans mexicains est décrite dans un cadre qui évoque par certains traits la situation

[203] On peut noter la ressemblance entre cette idée fictionnelle et celle des « biopods » dans le film de Cronenberg, *eXistenZ* (1998). Toutefois, chez Cronenberg, le *biopod* (une ouverture dans le corps, bordée non par un œillet métallique mais par une espèce de sphincter) reste davantage organique, et ne sert pas à travailler mais à jouer.

[204] Antonioli, 2003, p. 58.

des Palestiniens : haute surveillance, pression sociale et économique. Le barrage construit pour monopoliser l'usage de l'eau et qui contraint les habitant à acheter leur eau à prix d'or n'est pas sans rappeler la situation réelle des Gazaouis ; le drone perfectionné qui plane au-dessus du territoire mexicain afin de détecter des terroristes peut évoquer les hélicoptères israéliens en Cisjordanie. La police suspecte systématiquement tout membre du peuple mexicain dans ses déplacements : ceci rappelle la situation du peuple palestinien à Jérusalem. Ma comparaison peut paraître excessive, et n'est pas explicitement suggérée par le film, bien sûr, mais elle me semble structurellement valide. Le plus frappant est que le film ne représente presque aucune présence humaine du côté états-unien[205] ; même dans les dialogues, ce pays voisin d'où émane une telle image persécutrice n'est jamais nommé.

Les espaces sont distribués entre intérieurs – l'usine, l'appartement de Luz, les bars, etc. et extérieurs – la frontière à Tijuana, la campagne à Santa Ana Del Rio (Fig. 86), etc. Le tournage a eu lieu dans les environs de San Diego et de Tijuana. Fils d'immigrés mexicains clandestins, le réalisateur exprime ses sentiments : « *(…) En tant que fils d'immigrés (certains de mes cousins sont des immigrés clandestins), je suis terrifié en voyant combien ce monde se cloisonne de plus en plus. Les frontières sont hostiles et se ferment irrémédiablement. Les attaques subies par les immigrés ne semblent qu'augmenter. Le "Village global", vu de l'autre côté de la frontière, littéralement érigée en mur géant, paraît vraiment étrange. Le concept d'un monde relié en réseau grâce à la technologie, mais paradoxalement cloisonné, est la colonne vertébrale de* Sleep Dealer. *L'ironie de cette réalité m'a poussé à imaginer un futur dans lequel les frontières sont verrouillées et où les immigrants ne peuvent plus pénétrer sur le territoire américain* ». La position de l'auteur trouve son origine dans sa patrie d'origine. Comme dans *Norteado*, la description du peuple mexicain est sobre, et on note l'absence de toute criminalité violente. On voit, tout au plus, un voyou qui arnaque le héro et des ouvriers qui prennent de la drogue dans des bars d'adultes, pour soulager la fatigue du travail. Les habitations proches de la frontière dressent le portrait d'un lieu assez ordinaire. Le film finit sur une scène dans laquelle Memo sème des grains juste en dessous de la frontière ; on les voit pousser, donnant

[205] Le seul États-Unien est aperçu par une image virtuelle afin de le représenter comme un chef de chantier dans une mégapole, qui donne des ordres à Memo pour la manipulation de son robot.

ainsi à entendre que Memo ne quittera plus ce lieu, cette frontière. Il en devient habitant à jamais.



Fig. 86

Ces trois films offrent une vision bien différente des autres films sur cette frontière. *Soy Nero* peut se comparer à *Norteado* dans le registre du cinéma d'auteur en l'absence de traitement dramatique, mais le côté ordinaire de la vie à la frontière est bien présent. Les autres films que j'ai analysés auparavant proviennent de la production hollywoodienne visant un marché international. Cette distinction est patente, à quelques détails près[206] : les deux visions sont intéressantes, et les êtres déterritorialisés engendrés ainsi dans un cadre cinématographique sont des êtres fictifs, mais « documentés » par des êtres réels réellement déterritorialisés. Dans tous ces films, le monde fonctionne comme connexions de phénomènes, et tant que celui de la frontière entre Mexique et États-Unis continuera à nourrir de tels phénomènes humains dramatiques, celui du cinéma ne va pas cesser d'exister[207]. Il arrive souvent

[206] McCarthy a écrit *The Border Trilogy*, dont l'acteur Tommy Lee Jones a tiré le film *The Three Burials*. « *La perte d'un rêve dont le Mexique est le support se substitue à celle de l'Ouest, dans le film de Lee Jones, il s'agit d'être fidèle à la mémoire d'un ami mexicain et de ramener son corps dans le village qu'il avait désigné comme lieu de sa sépulture. Ce voyage quasi allégorique, où les valeurs positives se trouvent du côté des Mexicains, sert aussi à la rédemption d' jeune policier américain complétement abruti et décervelé par le mode de vie de son pays.* » Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Klincksieck, 2007, p.132.

[207] « Quelle frontière ouvre le Mexique ? : Le Mexique, ou la région frontalière, exerce une attraction indéniable et jouit d'un prestige considérable. » Id., p.131.

que le monde du cinéma réduise notre perception à celui de la frontière, où la vérité n'habite pas seulement dans les aspects perceptifs. Je reprends à nouveau la phrase de Merleau-Ponty : « *la perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux* ».

Une vision présupposée par un monde diégétique du cinéma n'engendre pas une perception réelle sur cette frontière ; cependant, ce sont les images incarnées par cette vision qui laissent une impression marquante dans notre perception. Ce monde ne peut pas intégrer la réalité totale du lieu, il n'en prend qu'une partie, présupposée captivante, ou, comme disait Raffi Pitts, il n'en prend qu'*un bon sujet qui colle aux préoccupations supposées de la société*. Je disais que ce monde n'est pourtant pas un faux, qu'il ne nous fait habiter ni le vrai, ni le faux. La conscience qu'on peut dériver de cette constitution spatiale dans le film est une forme d'invitation à habiter momentanément dans ce lieu, qui existe réellement et fictivement à la fois. Par conséquent, l'idée de la frontière comme lieu de rencontre du réel et de la fiction en cinéma se poursuit.

CHAPITRE 4 :

FILMS TRAITANT DE L'IDENTITÉ ETHNIQUE OU RELIGIEUSE CAUSÉE PAR UN CONFLIT TERRITORIAL

Les déchirements territoriaux sont éminemment présents dans certains films produits en Israël et en Palestine. L'utilisation de faits et d'événements attestés, pour alimenter des scénarios et fournir des lieux conflictuels à filmer, n'a cessé de se développer ; sous l'emprise de cette réalité, une vocation descriptive est conférée à la situation conflictuelle dans ce territoire. Issue d'une expérience objective ou subjective, la matière venant du réel ne manque pas, et ce territoire inspire l'imaginaire de maint créateur. Un imaginaire, toutefois, modelé sous une forme réduite : cette frontière offre immense matière à production cinématographique, mais elle ne permet pas vraiment de libérer et d'élargir des imaginations créatives, car les échantillons existants ne laissent que peu de liberté. Les films traitent souvent la situation des protagonistes dans un état risqué ou déterritorialisé, qui reflète directement la réalité brute des habitants réels, israéliens comme palestiniens. Il y a ici bien plus de complexité, et de susceptibilité, en raison de l'histoire politique et ethnique à figurer, qu'à la frontière mexicaine. C'est en pleine conscience de ce contexte contraignant que je vais analyser d'abord quelques films représentatifs.

1 • LA TRILOGIE D'AMOS GITAI SUR LA FRONTIÈRE

Amos Gitai, cinéaste israélien politiquement engagé, a montré dès ses débuts son intérêt personnel pour la création de sujets cinématographiques focalisés sur la frontière[208]. Il a réalisé de nombreux courts métrages à ce sujet, puis des fictions,

[208] « *Chez Amos Gitaï, le voyage est inséparable de la frontière. On voyage parce qu'il y a des frontières, de toutes natures et dans tous les états (fermées, ouvertes, poreuses, apparentes, secrètes…). Le voyage est la*

depuis les années 1970[209]. Je présente ici sa trilogie[210] des années 2000, très impliquée dans l'identité ethnique et religieuse, dans le contexte du conflit territorial israélo-palestinien. Dans cette trilogie, on peut observer que le cinéaste imprime une marque personnelle, étroitement liée à son identité, par un traitement particulier du travail de la caméra et par un déroulement peu conventionnel du récit, en faisant appel à la conscience spatiale du conflit géopolitique.

Free Zone (2004)

Le film porte le nom d'un lieu qui symbolise un espace libéré de ses frontières, géographiques et mentales, la *Free zone*[211], désignant un endroit réel, à cheval entre l'Irak, la Syrie, la Jordanie et l'Arabie Saoudite – libre, sans douanes ni taxes. Le film transpose l'idée de cet endroit dans un territoire en Jordanie où a été effectué le tournage. Le réalisateur explique : « *Cet endroit où se passent toutes les transactions de voitures du Moyen-Orient m'a tellement ému, loin de l'idée que nous avons toujours de cette région avec les barbelés, les frontières, les champs de mine et la haine, que j'en ai fait le point de départ de mon film. C'est la première fois qu'un film israélien est tourné en Jordanie avec la coopération de la Commission royale du cinéma…* ».

Le film s'ouvre sur le son mêlé d'un pas et d'un chant religieux, pris en son direct. Puis le titre arrive et on voit le visage de profil de l'héroïne, Rebecca, une Américaine qui se met à pleurer sur la musique qui raconte une fable : « *mon père a acheté pour deux sous un agneau… et le chat l'a étranglé et l'a dévoré… et le chien*

---

forme et la frontière est la question » Jean-Michel Frodon, « Équation des frontières et des femmes », in A. Gitaï, J.-M Frodon, M.-J. Sanselme, *Amos Gitaï, Genèses*, Gallimard, 2009, p.179.

[209] Entre autres, on peut remarquer ses films documentaires réalisés, la plupart sur commande de la télévision, sur le sort des habitations et des habitants à Jérusalem : *House* (1980), *Wadi* (1981), *Wadi dix ans après (*1991), *Maison* (1998), *Une maison à Jérusalem* (2000), *Home* (2006), etc. J'en traiterai dans la conclusion de ma thèse.

[210] Un autre film d'Amos Gitai, intitulé *Allia* (2003) traite aussi la question ethnique concernant la frontière en Israël.

[211] Le film a pris pour modèle la zone franche qui se trouve à Jéricho (Jericho Agro Industrial Park) dans la vallée du Jourdain ; elle est en construction, afin de favoriser par des incitations fiscales et des infrastructures modernes les investissements locaux et internationaux en Palestine et les exportations palestiniennes. Démarrée avec des financements nippons, cette zone bénéficie désormais aussi d'un soutien européen. Cependant comme la frontière palestinienne est sous le contrôle des Israéliens qui multiplient les obstacles administratifs sur cette zone, l'activité du lieu reste peu rentable.

qui a étranglé le chat, et le feu qui a brûlé le chien… et l'eau qui éteint le feu et le bœuf qui a bu cette eau, et le boucher qui a pris le bœuf… Jusqu'à quand durera ce cercle infernal… »[212] Pendant ce temps, on voit toujours le visage de Rebecca, à côté de la fenêtre d'une voiture ; elle continue à pleurer puis ferme la fenêtre de la voiture. Elle demande à quitter ce lieu – selon le synopsis, c'est censé être le Mur des Lamentations à Jérusalem[213] – à une autre personne hors champ, probablement celle qui est au volant. Une voix féminine lui répond qu'elle va en Jordanie et doit passer la frontière. Rebecca insistant pour partir n'importe où, la voiture démarre, la caméra toujours fixée sur elle, en larmes. Ce plan-séquence d'ouverture dure presque 9 minutes. Au plan suivant la route est filmée depuis l'intérieur de la voiture ; on la voit arriver à la frontière, s'arrêter au poste de contrôle. Après que les deux jeunes femmes ont montré leurs passeports, la voiture se gare derrière le poste et deux hommes arrivent, pour poser des questions d'une manière brutale ; c'est là qu'on apprend que Rebecca est citoyenne des États-Unis et que la conductrice, Hannah, qui est israélienne, travaille comme chauffeuse pour les touristes. Les valises dans la voiture, qui sont celles de la future belle-mère de Rebecca, posent problème ; en outre l'un des contrôleurs la soupçonne d'être une prostituée. C'est l'aspect réel des postes de contrôle israéliens qui est mis en scène ici ; la caméra reste à côté du volant tout au long de cette interrogation déplaisante.

La voiture arrive ensuite au poste de contrôle jordanien ; on la voit passer sur un pont, dont la balustrade défile horizontalement avec le fleuve par derrière, tout cela toujours filmé depuis l'intérieur de la voiture. De cette horizontalité et de cette latéralité émanent une certaine tension. Les deux femmes passent sans problème le contrôle. Tandis que la voiture roule en territoire jordanien, une image en flashback arrive en surimpression ; on y voit Rebecca avec son fiancé Julio dans une voiture qui roule de nuit. La voiture au présent, toujours sur le territoire jordanien, arrive à un deuxième poste de contrôle, et le plan en surimpression au passé continue : Rebecca raconte à son fiancé qu'elle est allée à Tibériade avec sa famille lorsqu'elle était petite, et que sa cuisinière arabe avait apporté des poissons morts. Ce premier récit du passé

[212] Une chanson intitulée *Ain Ani*, de Shotei Hanevua.

[213] Dans le synopsis du film, Rebecca embrasse son fiancé Julio, un Juif espagnol, devant le Mur des Lamentations ; au tournage, les deux acteurs et l'équipe ont été agressés par les religieux présents. Au montage final, cette scène tournée n'a finalement pas été gardée.

se termine avec l'image en surimpression et on voit les deux femmes dans la voiture, roulant sur le territoire jordanien. Le passé revient comme image mentale en surimpression, toujours sur le plan au présent : le fiancé de Rebecca raconte ce qui s'est passé au camp des réfugiés. On ne voit pas très bien le visage du conteur, on ne voit que le joli visage de Rebecca en gros plan, avec la voix de son fiancé qui raconte son expérience violente. En même temps, au présent, défile le paysage rural de la zone frontalière en Jordanie. Lorsqu'on a compris pourquoi Rebecca est seule maintenant dans la voiture – elle a quitté son fiancé car l'expérience horrible de celui-ci lui est insupportable –, cette image superposée au plan présent disparaît.

Maintenant, seul le plan au présent continue : Rebecca raconte à la conductrice : « *C'était ici la Décapole des Romains, ces dix villes qui protégeaient la frontière. Amman s'appelait Philadelphia comme Philadelphia aux États-Unis. Et Jarash, Beti Shean…* » Elle raconte l'Empire islamique, et les guerriers légendaires de l'époque, qui ne tuaient pas vraiment pour ne pas créer un cercle de sang, etc. Pendant tout ce temps, la conductrice se montre indifférente à ce que Rebecca raconte, elle répète « je me suis perdue ». À une station d'essence, elles tombent sur un homme qui est né à Jaffa en 1948, dont on suppose que c'est un réfugié chassé de la ville pendant la Nakba. Une autre surimpression, selon le même dispositif, arrive sur le plan au présent : la voiture roule dans la nuit, dans le même paysage rural qu'on a aperçu dans la scène précédente, mais le point de vue est changé, on voit la mère de Julio, le fiancé de Rebecca, et la conductrice ; la mère parle en espagnol. Ensuite le passé de Hannah arrive dans un plan ordinaire, sans surimpression ; la caméra filme latéralement des pis de vaches, on la voit tirer du lait, ensuite elle entend un bruit d'explosion et prend une voiture pour aller voir son mari, blessé dans un attentat. Elle part pour demander des secours, on la voit toujours au volant. Puis au présent, où elle roule sur la route en Jordanie. Les deux femmes arrivent à la *Free Zone*, où quantité de voitures se trouvent partout ; Rebecca se montre déçue de voir que ce lieu frontalier au milieu des quatre pays n'est qu'un lieu de commerce. Hannah explique que les Israéliens y vendent des voitures blindées aux Américains, et que ceux-ci les revendent aux Irakiens… Hannah est en effet venue pour récupérer l'argent qu'un Américain doit à son mari.

Elles arrivent dans un bureau d'où sort une Palestinienne, Leila ; Hannah réclame son argent et elles vont tous les trois dans un village palestinien qui est en train de brûler. Plus tard, on apprend que le mari de Leila est celui que cherchait Hannah, l'Américain, et aussi Palestinien car il a jadis immigré aux États-Unis, grâce à un mensonge de l'État israélien. Les trois femmes repartent ensemble pour Tel-Aviv où le fils de cet homme s'est sauvé avec l'argent. Au poste de contrôle israélien, Hannah bloque Leila en disant que c'est elle qui a l'argent ; pendant qu'elles se disputent, Rebecca descend de la voiture et part avec un sac, elle passe la frontière sans être arrêtée et continue à courir. Le film se conclut sur la scène interminable de la dispute entre ces deux femmes, l'Israélienne et la Palestinienne.

Le scénario du film repose sur une intrigue assez faible, mais chaque personnalité porte le symbole d'une ethnie différente. Dans ce croisement des ethnies définies par la nationalité – alors que la nationalité palestinienne reste ambiguë dans la réalité –, on voit que chacune représente une position politique. Un autre croisement est territorial, de Jérusalem à la *Free Zone* : pour aller à la *Free Zone*, il a fallu traverser des lieux de l'histoire qui se recroisent, et où Rebecca a évoqué l'Empire islamique[214]. Il faut aussi traverser la question de la judéité : c'est le père de Rebecca qui est juif, et Hannah peut donc lui dire qu'elle n'est pas juive puisque sa mère ne l'était pas[215]. À travers ces trois portraits de femmes, l'histoire complexe du territoire israélo-palestinien depuis 1949 se dévoile par fragments. L'espace du film est focalisé sur cette route en Jordanie, de jour et de nuit ; par ce filmage, la complexité de l'histoire territoriale s'est incarnée ; au total, cette espèce de *road movie* est composée de l'accompagnement du temps passé et de l'histoire qui l'imprègne. Les images en surimpression, sur cette route chargée d'une mémoire collective du passé, sont composées ainsi afin de faire revenir, de chaque mémoire personnelle, des protagonistes au présent. Amos Gitai s'intéresse toujours à ce genre de rencontre de deux mémoires en deux temps ; il l'exprime par le traitement complexe de l'image, par la mise en scène de protagonistes ethniquement divers, et par la construction du récit. L'inspiration pour ce genre de rencontre a pu venir de

[214] De 634 à 790, les Bédouins arabes conquièrent le plus vaste empire depuis Alexandre le Grand (Egypte, Lybie, les routes de l'Asie centrale et de l'Inde).

[215] Il faut rappeler que cette théorie de l'ascendance maternelle déterminant la judéité ou non est d'essence purement religieuse, et n'a aucun sens pour un non-Juif ou un Juif (de culture) laïc.

son propre parcours personnel, y compris au plan ethnique. Dans son film *Lullaby to my father* (2011), le cinéaste part à la recherche du passé de son père, Juif d'origine polonaise ; arrivé en Palestine pendant la Seconde Guerre mondiale, il a adapté des principes européens modernistes au Moyen-Orient – une ambivalence dont le cinéaste a sans doute hérité consciemment.

Mise à part cette composition en surimpression, ce qui est remarquable dans ce film c'est le mouvement de la caméra : l'idée d'une caméra *libre*, qui se déterritorialise – telle que je l'ai analysée dans *La Soif du mal* et *Les Ailes du désir* –, revient ici mais avec une présence ni dominante (*Soif du mal)* ni mentale (*Ailes du désir)*. La caméra accompagne, en un mouvement très fluide, les deux femmes sur le tracé même de la frontière géopolitique. La position déterritorialisée de cette caméra la rend indépendante, comme un autre protagoniste invisible, avec sa flexibilité identitaire qui souligne et déploie la relation entre ces femmes « hétérogènes », et aussi bien, les habitants qu'elles rencontrent sur la route. Dans cette interprétation anthropomorphique du rôle de la caméra, un aspect de la déterritorialisation s'invite dans le film : la caméra accentue l'état déterritorialisé de ces femmes – Rebecca, une Américaine partie de son lieu de naissance pour se marier avec un Israélien à Jérusalem, Hannah devenue israélienne, venant de l'Europe centrale et installée dans un kibboutz près de Tel-Aviv, Leila, palestinienne, mais chassée de sa propre maison. Toutes trois s'activent pour changer leur vie en chances à saisir. Lorsque la caméra suit Rebecca qui court avec un sac contenant sans doute l'argent volé, et qui ensuite traverse la frontière, on sent qu'un certain défi est lancé à ce monde rempli d'êtres déterritorialisés.

En même temps, le rôle de Rebecca peut incarner les intérêts contradictoires des États-Unis dans ce conflit israélo-palestinien : elle n'est pas une voleuse, elle est venue dans ce territoire pour son mariage, et aussi en raison d'un lien d'origine paternel. Elle rompt ses fiançailles après avoir découvert le crime atroce que son fiancé a commis lors de son service militaire dans un camp de réfugiés. En pleine confusion sentimentale, elle parcourt ce territoire composé de frontières, à la recherche d'un lieu nommé *Free Zone* (zone *libre*) et se console par une amitié spontanée avec les deux autres femmes. Celles-ci cependant se transforment en

ennemies à cause de l'argent, et leur querelle mime le conflit des deux peuples. Tandis que ces deux femmes se battent pour de l'argent qui n'appartient en fait à personne, Rebecca le prend tout d'un coup et court à tout prix vers la frontière invisible, sans barbelé ni fermeture matérielle, que les deux autres ne peuvent franchir. Elle la franchit grâce à son passeport américain, et disparaît de l'autre côté. La symbolisation du contexte géopolitique des trois pays par la description de chaque ethnie peut paraître arbitraire, pourtant la mise en scène de l'interprétation de chaque femme est bien équilibrée ; la causalité narrative se suit comme une aventure inattendue et sans logique, mais réelle. La rencontre invraisemblable des trois femmes crée des points de tension, surtout les deux femmes « opposées », l'Israélienne et la Palestinienne, qui sont perpétuellement en quête de moyens de subsistance, dans ce territoire où la survie n'est pas simple. Paradoxalement, ce sont ces points de tension qui donnent une crédibilité réelle à cette forme de fiction plus ou moins arbitraire. Dès l'instant où l'Américaine disparaît à travers une frontière invisible, cette rencontre se dissout, ces points de tension aussi. La caméra reste immobile, prenant Rebecca jusqu'à ce qu'elle disparaisse complètement dans le champ, sans montrer les deux adversaires, laissant ainsi le regard du spectateur devant une incertitude totale. Cette fin souligne l'existence problématique d'une ligne géopolitique indéterminée ou imperceptible, qui se noie dans ce plan, conçu comme espace de circulation pour l'Américaine mais pas pour les deux autres.

Terre Promise (2004)

À l'exception de sa première scène, le film adopte une forme brutale : il est filmé principalement en caméra portée, comme du cinéma direct. La première scène, poétique, fait exception : un paysage nocturne en plan général ouvre le film, on voit la lune au milieu du ciel, qui éclaire joliment le désert. Une procession de chameaux portant des êtres humains arrive dans le champ ; ils vont de gauche à droite, traçant une ligne latérale. La caméra, fixe, les suit vers la droite. Cette scène poétique n'annonce rien de ce qui va se passer par la suite. La caméra portée s'approche d'un chameau jusqu'en plan rapproché ; elle cherche les gens rassemblés près d'un feu, où se trouvent des jeunes femmes de type européen de l'Est parmi des hommes de type oriental. Les hommes parlent de ces femmes comme d'objets sexuels, et on apprend qu'après avoir traversé plusieurs frontières pour les vendre en Israël, ils sont

maintenant près de la frontière égyptienne. Sous le magnifique spectacle de l'aube dans le désert, on les voit traverser les barbelés flanqués d'un mirador (plan général, caméra fixe).

Ensuite, la caméra portée s'approche de nouveau du groupe, montrant les visages durs des hommes et les visages tristes des femmes. Ils arrivent de nuit, quelque part près de la frontière, où des minibus sont stationnés en un petit cercle ; on apprend que c'est une espèce de marché d'esclaves sexuelles ; les hommes et une femme négocient, les femmes sont vendues aux enchères. Le filmage est très cru, toujours en caméra portée, faisant des angles brutaux qui focalisent sur les parties du corps féminin, traité ostensiblement comme marchandise. Les dialogues sont cruels, très réalistes ; cette scène reflète l'atrocité d'une réalité qui existe bel et bien en plusieurs endroits du monde. Une telle réalité, impliquant une inhumaine action humaine, mettant en évidence la bassesse de l'humanité, est ainsi remarquablement décrite dans un espace qu'on imagine frontalier – et qui cependant n'est littéralement nulle part. Après le départ d'un minibus qui emporte les femmes, les hommes restent sur place, autour d'un feu, pour se chauffer, concluant qu'heureusement tout s'est bien passé, sans incident. La caméra tourne à 360° sur leurs véhicules, qui font un cercle sous la lumière des phares. Le plan est long afin de bien montrer l'espace tracé ainsi par la caméra, et contaminé par le crime. Ces femmes de l'Est, transportées constamment à l'arrière d'un camion, comme des animaux de boucherie, sans savoir exactement où elles vont, découvrent le lieu sur la route à un moment où la bâche couvrant le toit du camion est soulevée par le vent. L'une d'entre elles, la plus révoltée, dit: « *Nous sommes dans des ruines… une ville détruite…* » Elle voit un pancarte, et tente de déchiffrer ce qui est écrit *: « Ra… mall… ah* ». Les hommes montent dans le camion pour les habiller de force de vêtements sombres, et couvrir leurs têtes d'un *hijab*… Tout le monde descend pour passer à l'arrière du poste de contrôle avec le flot des gens normaux. Ils ne sont pas arrêtés par les agents de contrôle.

Le film ne dit ni d'où elles viennent, ni comment elles sont été embarquées par ces hommes dans leur trafic de prostitution. Elles ne se connaissent pas, on entend parfois qu'elles se parlent en russe. Ce sont des femmes arrachées de leur terre, donc on peut considérer qu'elles sont dans un état déterritorialisé – mais cet aspect de leur

situation est discutable, dans ce film qui ne permet pas vraiment d'avoir une analyse réflexive sur ce concept, car la construction fictionnelle ne souligne aucune attitude de défi chez les protagonistes par rapport à l'espace représenté. Le film est porté par le mouvement incessant de la caméra qui suit ces femmes ; ce filmage engendre la sensation d'une instabilité ontologique chez elles, et aussi d'un rapport précaire avec le territoire. Au début du film, un espace frontalier en plein air s'ouvre ; petit à petit, des espaces fermés se présentent, afin de souligner l'enfermement progressif de ces femmes sous surveillance. De ce fait, ces espaces jouent en faveur du récit dramatique, et les choix scéniques sont réduits, prenant une forme faussement documentaire, axée sur la description concrète de cette réalité. Après qu'une protagoniste américaine – interprétée par une actrice professionnelle[216] –, s'est introduite dans cette bande de filles déracinées, le film bascule dans une forme plus fictionnelle. Jusqu'ici, les filles étaient filmées sans véritable focalisation sur leur groupe, ni sur aucune d'elles en particulier ; après l'apparition de l'Américaine, le film lui réserve une place à part, prenant souvent en gros plan son visage expressif et son physique de mannequin. On sent la présence d'une actrice, et pourtant l'absence d'intrigue persiste jusqu'à la fin, laissant le dispositif réducteur du cinéma direct se livrer à une description sociale : devenue un élément fictionnel dans un milieu documentaire, l'Américaine ne tire pas les ficelles du récit, elle lui reste hétérogène jusqu'au bout, c'est elle qui réussira à se sauver, comme Rebecca dans *Free Zone*.

Terre promise : le titre du film vient de la Bible, et le film l'a ironiquement repris afin de décrire la face obscure de ce qui se passe dans l'ombre de ce territoire : la prostitution. Amos Gitai s'est aperçu que le trafic de femmes était en plein essor ; il a alors eu l'idée de traiter ce thème dans ce long-métrage. *« Pour ces réseaux internationaux qui font de la traite des blanches, comme on dit, les femmes sont de simples marchandises »*, explique le cinéaste. *« Elles sont transportées depuis leur pays d'origine, la plupart du temps l'Europe de l'Est, via le Sinaï en Égypte. Elles passent très facilement la frontière israélienne et sont ensuite réparties dans différentes villes israéliennes ou dans les territoires. Au milieu de tout ce bombardement médiatique auquel est soumis le Moyen Orient, j'avais envie*

[216] Interprétée par Rosamund Pike

d'adopter un point de vue personnel sur cette question, d'opposer à cet aspect exotique une vision iconoclaste de la Terre Promise[217] ».

Le film ne présente ni Palestinienne ni Israélienne comme victime de ces réseaux de prostitution, les habitants sont hors-jeu dans le scénario. On suppose que les proxénètes sont des Israéliens, mais le film n'atteste pas directement de leur présence, sauf une femme, donnée comme maîtresse de la situation (interprétée par Hannah Schygulla) : elle revendique son identité allemande, tombée dans ces réseaux comme les autres, mais ayant accepté son sort, devenue une « sous-maîtresse » qui s'occupe des filles afin qu'elles se transforment en prostituées. Toutefois, on ne sait ni d'où elle venait, ni comment elle est arrivée là, et elle disparaît de l'écran aussitôt après que les filles se sont déplacées ailleurs. L'identité d'aucune des présences féminines n'est dévoilée, sauf quelques allusions provenant d'un flashback de l'une des protagonistes sur sa vie dans son pays natal – figurée par un rite religieux chrétien orthodoxe. Ainsi, ce territoire se transforme en lieu de rencontre de filles venant d'un pays lointain, pour une raison qu'on ignore – peut-être pour dire que ce genre de crime n'est pas exclu dans un tel lieu, en dépit du conflit géopolitique dominant : justement, aucun élément touchant à ce conflit ne se manifeste dans ce film, qui se consacre à illustrer une autre réalité inconnue.

Désengagement (2007)

Désengagement est montre plus concrètement ce conflit territorial que les deux films précédents, mais avec un récit forcé, mettant en scène deux continents – l'Europe et le Moyen Orient –, et plus précisément deux lieux éloignés – Avignon et la bande de Gaza –, dans une dramaturgie palpable. Son récit est davantage centré sur cette combinaison insolite, en prenant une famille recomposée – française et israélienne – comme matière de l'intrigue. Le cinéaste y a aussi fait revenir le jeu de

[217] La notion de « Terre promise » occupe une place centrale dans la pensée juive. Dans la Bible, Dieu destine la « terre de Canaan » aux fils de Jacob, dans la lignée d'Abraham, mais l'expression « Terre promise » en tant que telle n'apparaît nulle part dans les Écritures, et les appellations de « Terre sainte » et de « terre d'Israël » y sont rares. Malgré tout, la terre donnée par Dieu à Israël, la « terre de Canaan », revêt une importance cruciale dans le Pentateuque et dans les livres dits « historiques » des Écritures. (Cf. Katell Berthelot, historienne du judaïsme à l'époque hellénistique et romains [CNRS/Aix-Marseille Université], revue en ligne *www.mondedelabible.com/les-paradoxes-de-la-terre-promise*.)

la rencontre de hasard, mais seulement dans la première scène : un soldat israélien, Uli, sort du noir ; il parcourt le couloir d'un train et demande une cigarette à une femme ; ils échangent quelques mots, et on découvre ainsi leur nationalité : Uli est franco-israélien, la femme (interprétée par Hiam Abbas), est néerlando-palestinienne ; elle a un passeport néerlandais tout en ne parlant pas un mot de néerlandais. Un contrôleur italien passe et lui demande sa nationalité précise[218] ; elle répond que le peuple palestinien existe depuis des siècles. Le contrôleur quitte les deux personnages qui se regardent de tout près puis s'embrassent, et sortent du champ ensemble vers la droite. Au plan suivant, Uli arrive seul devant une barrière de la gare d'Avignon, qu'il franchit en l'escaladant. Arrivé de l'autre côté, il s'approche de la caméra et on voit sa boussole en gros plan. Il marche dans un terrain loti de cabanes où habitent des pauvres et des immigrés clandestins. Cette mise en scène semble superflue à première vue ; toutefois dans la structure dramatique de l'espace, elle est significative : cet espace avec la barrière à Avignon, où le héros du film pénètre, reflète le phénomène universel de la frontière ; il ne s'agit pas seulement du pays en proie au conflit que l'on va voir ensuite dans le film. La représentation de cet espace sert à donner une tonalité spatiale, en écho à l'espace de la frontière à Gaza, à la fin du film.

Dans *Désengagement*, les protagonistes ne sont plus inconnus entre eux, c'est une affaire de famille : Ana, une jeune femme française, assiste à la mort de son père à Avignon et reçoit son demi-frère Uli, adopté par celui-ci. Elle montre envers lui une affection intense. Le jour où le testament de son père a été ouvert, elle a découvert que sa propre fille, qu'elle avait abandonnée, a été avantagée par lui ; elle doit suivre les dispositions du testament, par lequel le père lègue une bonne partie de l'héritage à sa fille, à condition qu'elle la rencontre elle-même. Cette fille, Dana, habite dans une colonie près de la bande de Gaza, Newe Dekalim[219]. Elle part à sa recherche avec Uli. Ils arrivent avec leur voiture française dans un port près de Gaza, par bateau, mais du fait qu'Ana est étrangère, elle n'a ni le droit de circuler avec sa voiture française, ni le

[218] Les Palestiniens qui vivent sur le territoire israélien, par exemple à Nazareth, peuvent voyager avec un passeport israélien, sur lequel est inscrit « citoyen israélien » mais leur nationalité palestinienne n'y est pas précisée.

[219] Dans le film, le rapport du père avec l'État d'Israël reste obscur, le scénario du film ne dévoile pas pourquoi il avait adopté un israélien et envoyé sa petite fille en Israël.

droit de monter dans une voiture militaire israélienne ; or elle ne peut entrer à Gaza autrement. C'est donc Uli qui, en tant que soldat israélien, part le premier avec la voiture française. Restée seule sur le port, Ana part plus tard grâce à un ami israélien qui a travaillé pour les militaires, envoyé par Uli. Cette description témoigne de la complexité de l'identité nationale, y compris d'un objet, en territoire israélien, où la liberté de circulation est restreinte. Au plan suivant on voit Uli arriver devant le poste de contrôle, en plein jour, sous un soleil accablant ; il est bloqué, car une voiture étrangère ne peut entrer dans la bande de Gaza. Uli insiste, s'énerve contre le comportement rigide de la jeune militaire israélienne. Il finit par passer, mais de nuit, un véhicule militaire heurte sa voiture ; Uli est furieux de voir sa voiture abîmée, il crie et s'en prend hautement à la présence des colons, ajoutant qu'ils n'ont pas à s'installer en territoire palestinien.

La même nuit, Ana arrive au poste de contrôle ; un ami d'Uli, Dani – interprété par Amos Gitaï lui-même – est au volant. On ne lui permet pas d'entrer car c'est une zone militaire. Elle descend subitement et passe la porte en courant, mais est rattrapée aussitôt. Pendant ce temps, le chef de poste n'arrête pas de crier : « *Control Zone* ! ». On est témoin de la reconstitution efficace d'une telle situation. Les soldats remettent Ana dans la voiture en confirmant qu'elle ne peut pas passer. Ana est bouleversée ; Dani, toujours au volant ; parle doucement aux soldats : « *Pourquoi cette brutalité ? Il n'y a pas de guerre ici. Ce n'est pas l'époque de la guerre de Kippour, où j'ai été comme soldat.* » Et il continue à leur expliquer, très calmement, que cette femme française a besoin de récupérer sa fille qu'elle n'a pas vue depuis longtemps. Il demande à Ana de supplier les militaires, et elle se met à pleurer en suppliant de passer. Finalement les militaires les laissent entrer.

Le film montre ainsi le fonctionnement officiel d'une frontière conflictuelle, similaire à celle de la Corée, où les facteurs de violence sont intrinsèquement sous-entendus[220]. Le dispositif fictionnel mis en place permet de bien observer la gestion et le fonctionnement d'une telle frontière, grâce au traitement très précisément référentiel de l'espace. Amos Gitai raconte dans une interview que, lorsqu'il est allé

[220] Voir ci-dessus l'analyse du film de Park Chan-Wook, *JSA*.

voir son fils Ben Gitai à Gaza, *« il faisait son service militaire en août 2005 et il m'a appelé pour me dire qu'on l'envoyait participer au retrait israélien de Gaza. Il devait filmer et photographier l'événement et m'a suggéré de le rejoindre. Je dois admettre qu'à différents barrages, j'ai dû user de mes histoires de la guerre de Kippour pour convaincre les soldats de me laisser passer. Finalement, j'ai reçu l'autorisation d'entrer dans les colonies avec des journalistes, juste avant l'évacuation. Je suis arrivé de nuit et j'ai vu le début des heurts entre les forces armées et les colons. Cet épisode de la vie israélienne m'a fait une très forte impression.*[221] »

Effectivement la description du milieu militaire par le film est très convaincante, du fait que le cinéaste a reconstitué ce qu'il a pu lui-même observer sur place. Vers la fin du film, on assiste tout à coup à une scène d'affrontement entre policiers et colons religieux[222] ; une autre situation chaotique se crée à l'intérieur d'une autre frontière à Gaza : les colons sont entourés d'une barrière, on voit un religieux qui l'a franchie du côté où les policiers arrivent. Cette fois-ci l'affrontement entre Israéliens est inévitable. Les policiers bousculent la barrière et entrent à l'intérieur du territoire palestinien. Pendant ce temps, Ana attend sa fille dans un jardin d'enfants ; c'est le temps qui constitue la frontière entre ces deux personnes. Ana hésite à s'approcher de sa fille, finalement c'est elle, Dana, qui la prend dans ses bras. L'espace compose finement ces deux situations dramatiques ; il se transforme en lieu de rencontre plus ou moins emporté, comme il est naturel dans un espace si tendu. La mise en scène de cet espace n'est pas particulièrement inattendue, toutefois

[221] L'expérience personnelle du réalisateur a contribué à l'écriture du film ; en jouant le chauffeur Dani et en racontant son expérience de la guerre du *Kippour*, il introduit son propre vécu au sein du film. Le réalisateur cite une autre source d'inspiration : *L'Homme sans qualités* de Robert Musil *« Dans le second tome, le personnage principal retrouve sa sœur après la mort de leur père. L'ambiance m'a paru très contemporaine (...) je voulais que l'état d'esprit des deux personnages principaux soit inspiré de Musil ».*

[222] Le réalisateur donne son point de vue sur les colonies israéliennes : *« je suis différent en tant que réalisateur et en tant que le citoyen. Comme citoyen, je suis contre l'installation de colonies israéliennes sur le territoire palestinien. Je le suis toujours de même que je suis pour la paix et la réconciliation. Mais je pense qu'il ne faut pas traiter les gens comme des pions. Si les gouvernements israéliens successifs, de droite comme de gauche, ont encouragé, financé et poussé ces gens à s'installer sur le territoire palestinien, lorsqu'on les évacue et qu'on détruit leurs maisons, on provoque des drames (...) Je peux comprendre les colons même si je suis en désaccord avec eux. Je peux comprendre leur douleur quand on les arrache à la terre où ils sont installés depuis trois générations. Ce n'est pas simple. »*

cette combinaison de deux situations dramatiques – collective et personnelle – démontre bien la transmission de la violence causée par l'Histoire.

Dans une autre scène, Ana marche seule le long d'une barrière ; on entend une voix hors-champ qui dit en arabe « Femme ! ». L'homme qui l'a interpellée entre dans le champ, de l'autre côté de la barrière, et parle à Ana à travers elle : « *Prenez vos noms et partez de notre terre, rendez nous notre temps…* » La caméra se dirige vers lui, à gauche, où un groupe de Palestiniens manifeste à haute voix, en s'approchant tous de la barrière. La caméra est maintenant à la place de la barrière pour filmer les deux côtés, l'un avec ce groupe, l'autre avec Ana toute seule, qui les regarde avec l'air de ne pas comprendre de quoi il retourne (Fig. 86-87). La caméra repasse la barrière et se trouve de nouveau aux côtés d'Ana à droite, pour filmer ce groupe qui s'accroche à la barrière. Dans ce plan sans coupure, la caméra se déplace librement de droite à gauche, tandis que les protagonistes sont toujours séparés.



Fig. 86



Fig. 87

La caméra suit alors Ana, qu'a interpellée sa fille Dana, et on tombe sur l'affrontement entre les policiers et les religieux. On voit démolir les habitations, y compris celle de Dana. Dans cette situation chaotique, Dana est prise par les policiers et Ana se trouve séparée de sa fille qui est emmenée en bus par la force. Ana la suit en vain, elle revient dans le champ où son demi-frère Uli la prend dans ses bras, tandis qu'elle répète en hurlant : « *Leave me alone !* ». La prestation de Juliette Binoche est presque animalière, comme une lionne qui a perdu son lionceau. Ce plan-séquence dure 1 minute 20.

Grâce à cette composition en plan-séquence, la position d'Ana se concrétise en déterritorialisée (une française en Israël) et rhizomatique (à cause de sa fille israélienne en territoire palestinien), et elle est mise à nu en présence de ces deux groupes d'habitants opposés : elle est là de par sa volonté et son devoir de retrouver sa fille abandonnée, et se retrouve dans ce territoire conflictuel. C'est ce qui l'a finalement amenée dans cette position. Son existence est hétérogène, comme celle des autres protagonistes déterritorialisées et en passe d'être rhizomatiques (Rebecca dans *Free Zone* et l'Américaine dans *Terre promise*), néanmoins celle d'Ana est davantage impliquée dans ce territoire où sa fille s'est installée, devenant vulnérable. Cette construction narrative un peu forcée offre à Ana le rôle conducteur du récit dès le début du film. La rencontre inattendue avec les Palestiniens qui la prennent pour un des colons fait basculer soudain son existence hétérogène – et en outre, devant une barrière. La reconstitution d'un tel incident peut paraître très théâtrale mais le mouvement continuel de la caméra accentue le côté cinématographique, introduisant le thème de la déterritorialisation en termes de cinéma. Amos Gitai agence souvent le mouvement de la caméra dans un espace conflictuel, et justement, dans ce plan-séquence la caméra joue le rôle d'un témoin actif, invitant le spectateur à se sentir dans un état déterritorialisé comme Ana. La caméra l'a suivie jusqu'ici en portant le regard du spectateur, et avec son mouvement fluide, le plan-séquence affirme clairement l'état déterritorialisé de l'héroïne, et en même temps, du spectateur.

La caméra comme métaphore de l'état déterritorialisé de l'auteur

Pour Amos Gitai, la caméra n'est pas un outil purement matériel ; on sent chez lui le souci de filmer des contenus qui peuvent provoquer une polémique en termes géopolitiques[223]. Sa caméra n'est pas là pour donner des images esthétiques, elle

[223] Les films d'Amos Gitai, présentés dans les plus grands festivals internationaux, ont souvent fait l'objet de controverses en Israël à cause de sa vision réaliste du conflit, que manifestent clairement ses films. Avec *Désengagement*, la polémique est montée d'un cran. La télévision publique a en effet décidé de « se désengager » financièrement du film, la vice-présidente de la chaîne *Dorit Inbar* considérant que Gitai *« n'est pas un cinéaste israélien »*. Celui-ci a estimé qu'il s'agissait là d'une forme de *« maccarthysme »*, arguant

assume un rôle aussi politique que les contenus, dans sa manière de les illustrer. Cette approche de la caméra s'articule à la question du cinéma dans un contexte géopolitique en perpétuelle métamorphose. « *Au Moyen-Orient plus qu'ailleurs, le geste du cinéaste se rapproche de celui de l'archéologue. Il s'agit de prendre en considération les strates, les mémoires et les histoires pour approcher les situations humaines contemporaines*[224]. »

L'originalité chez Amos Gitaï est souvent dans ces mouvements composites, architecturaux de la caméra, et sa « trilogie de la frontière » ne fait pas exception : un aspect de la déterritorialisation s'est invitée par ce mouvement de la caméra qui souligne doublement l'état déterritorialisé de toutes ces protagonistes féminins. Il ne s'arrête pas spécialement sur un personnage, une héroïne quelconque, il circule sur plusieurs personnages et lieux. Les récits de cette trilogie ont pris une allure anecdotique à laquelle les mouvements de la caméra sont associés, ils les accompagnent. On peut dire que les films d'Amos Gitai portent un regard objectif sur conflit israélo-palestinien. Du fait qu'il est israélien, mais est né d'un père lui-même déterritorialisé, on sent sa conscience, et son intérpet pour l'état déterritorialisé, par la représentation de ces protagonistes et par la réalisation des mouvements à la caméra. Son regard n'est ni autocritique, ni celui d'un observateur neutre ; dans cette ambiguïté du regard, loin de l'approche géopoétique, ce sont les mouvements de la caméra qui justifient à la fois l'objectivité et l'attirance envers l'état déterritorialisé. Il en résulte une vision suscitée par ce sens du mouvement, qui offre une métaphore de l'état déterritorialisé de l'auteur, comme si cette vision cherchait à exister parmi les habitantes instables que figurent les héroïnes de cette trilogie. Plus loin encore, elle est une métaphore de la libre circulation entre les deux territoire séparés par cette frontière – comme le rôle de la caméra dans *Les ailes du désir*.

La féminité dans l'intrigue spatiale

notamment qu'il vivait en Israël, qu'il y avait fait son service militaire, que ses enfants y étaient scolarisés et que la plupart de ses films y avaient été tournés.

[224] Cette phrase est prise dans le texte de présentation du travail d'Amos Gitai, paru dans le dossier de presse du Collège de France au moment où il y occupe une chaire invitée.

La composition de ces trois films de Gitai est à l'image de sa caméra, virevoltant autour des fonctions officielles et officieuses de l'espace frontalier dans le territoire israélo-palestinien. Dans ces films, les protagonistes sont des femmes, et elles ne se connaissent pas vraiment, elles sont là pour dévider le fil d'un récit fondé sur la description de leur action : à la périphérie d'un jeu de rencontres hasardeuses, elles sont en déplacement perpétuel aux environs de la frontière, qui reflète leur histoire personnelle (*Free Zone, Désengagement*) ou leur parcours infernal (*Terre Promise*). Le réalisateur précise ainsi ses intentions : *« Dans ces films, le but est de traverser les frontières, de réunir des gens qui semblent totalement étrangers les uns aux autres. Après tout, les êtres humains savent qu'ils ont la possibilité de se rencontrer. Je crois que sans cela l'humanité n'aurait pas survécu aux atrocités qu'ils se sont infligés les uns aux autres. S'ils n'avaient pas cette capacité d'oublier, et non simplement de se souvenir, ils ne pourraient ni se rencontrer, ni avancer. Se désengager du passé permet de se diriger vers une forme de réconciliation. Le film montre combien les désirs humains sont souvent écrasés par les forces géopolitiques (…) Les humains peuvent-ils renverser la machine politique ? La question reste ouverte ».*

Amos Gitaï traite ces espaces géopolitiques par des moyens expressifs cinématographiques – surimpressions, caméra portée à la façon du cinéma direct, juxtaposition de temps éloignés et d'espaces hétérogènes, etc. Il ne mène le récit ni à partir du regard du peuple palestinien, ni du peuple israélien. Il installe des personnages féminins qui n'ont pas de rapport direct avec le conflit israélo-palestinien – des femmes d'Europe de l'Est, des Américaines, une Française ; elles y sont impliquées, souvent, par une histoire d'amour, à l'exception des femmes dans la scène de l'embuscade des trafiquants de prostituées. La féminité est souvent questionnée dans sa trilogie sur la représentation de ce conflit et sur l'espace frontalier. Du coup, ceux-ci se retrouvent parfois comme extérieurs au récit, comme s'il y avait une ambigüité narrative dans ses films : le développement du sujet se trouve bien au cœur du film, afin qu'on suive son parcours narratif, mais l'absence d'intrigue et de drame décentre notre attention. Dans *Free Zone*, une Américaine, perdue après sa rupture avec son fiancé israélien, suit une conductrice israélienne totalement inconnue, qui elle-même est à la recherche d'un Américain qui est en fait

un Palestinien. Dans *Terre Promise*, on ne sait jamais comment ces femmes sont devenues des prostituées dans ce trafic clandestin des réseaux israéliens, ni comment elles vont s'en sortir. Dans *Désengagement*, on ne sait pas non plus où a commencé le drame familial –encore une femme perdue par son passé, à la recherche de sa fille abandonnée à Gaza.

L'originalité de la structure narrative de ces films, c'est donc de dégager ces récits de l'ordonnance de la narration classique. Dans cette trilogie s'est installée une récurrence des anecdotes sur les voyages à la frontière – qu'on retrouve et suit, dans des films presque sans intrigue narrative. En réalité ce sont les espaces qui constituent l'intrigue, mais il n'y a pas vraiment de *causalité* spatiale. Les espaces représentés dans cette trilogie sont porteurs d'une tension réelle et sensible ; l'appréhension des films part de cette idée reçue. Ils sont constamment centrés sur les protagonistes féminines, filmées par les mouvements alambiqués de la caméra, et c'est l'association de ces présences fictives – l'espace, le mouvement, la féminité –qui forme une « intrigue spatiale ». Amos Gitai a calculé les mouvements variés de sa caméra, dans chaque film, de manière à différencier les espaces extérieur et intérieur : dans *Free Zone*, tantôt à l'intérieur de la voiture avec les deux femmes, tantôt à l'extérieur ; dans *Terre Promise*, elle circule, dedans, dehors, constamment portée, en état instable ; dans *Désengagement*, son mouvement est plastique et libre, mais pas aussi léger que celui de *Terre promise*, elle se déplace pesamment le long d'une ligne. Ces trois conceptions du mouvement de la caméra servent à marquer une présence invisible, qui institue ainsi une ligne de démarcation mentale devant la présence féminine. On peut aller jusqu'à supposer que cette adaptation subtile de la présence féminine aux mouvements de la caméra vise à donner le sentiment de se libérer plus naturellement à l'intrigue spatiale. Ce serait la particularité de cette trilogie fonctionnant sans intrigue narrative.

2 • L'AFFRONTEMENT DES HABITANTES DANS LES FILMS D'ERAN RIKLIS

Après Amos Gitai, Eran Riklis est le principal réalisateur de nationalité israélienne qui traite par la fiction le conflit sur ce territoire. Il s'agit aussi de femmes à la frontière, comme dans la trilogie de Gitai. Toutefois, ce qui le différencie, c'est que son regard, lui, est centré sur l'intrigue narrative, avec les récits construits plus classiquement, sur des habitants de communautés fragiles vivant à la frontière, et que sa vision se transporte parmi eux. En outre, ses films ne prennent jamais vraiment le point de vue des Israéliens.

La fiancée syrienne (2004)

Mona, jeune fille d'origine druze[225], vit à Majdal Shams, un village du plateau du Golan (région frontalière de la Syrie occupée par Israël depuis la Guerre des Six Jours[226]). Elle doit épouser un Syrien qu'elle n'a jamais vu, mais qui est célèbre comme présentateur de télévision. C'est un mariage arrangé par ses parents afin qu'elle ait une nationalité[227]. Mais comment peut-elle être heureuse, de nos jours, si elle doit épouser un inconnu ? Son visage est sombre, d'autant qu'elle sait qu'une fois entrée en Syrie, où l'attend son futur mari, elle ne pourra plus jamais revenir chez elle, dans son village du Golan – un territoire contrôlé par l'État d'Israël, qui interdit

[225] Communauté minoritaire professant une religion musulmane hétérodoxe (branche de l'ismaélisme) elle est répartie entre le Liban, Israël et la Syrie. En Israël, elle existe sur le plateau du Golan, zone située en Syrie mais conquise en 1967 par Israël, puis annexée *de facto* en 1981. Un peuple douloureusement divisé depuis, et désormais sans nationalité. Israël refuse de reconnaître aux Druzes la nationalité syrienne et ces derniers refusent d'adopter la citoyenneté de l'occupant.

[226] Cette guerre, qui a duré du 5 au 10 juin 1967, a été une attaque préventive d'Israël contre ses voisins arabes – l'Égypte, la Jordanie, et la Syrie. En moins d'une semaine, L'Égypte a perdu la bande de Gaza et la péninsule du Sinaï, la Syrie, le plateau de Golan, la Jordanie, Jérusalem- Est : l'État d'Israël tripla d'un coup son emprise territoriale.

[227] La IVe Convention de Genève donne au Comité International de la Croix Rouge mandat de protéger les civils qui vivent dans des territoires disputés. Chaque année, depuis 1978, les délégations de Damas et de Jérusalem ont permis à des centaines d'étudiants de traverser la ligne de démarcation pour fréquenter des universités syriennes. Une fois par an, le CICR organise aussi des voyages pour que les pèlerins druzes puissent visiter des lieux saints en Syrie. En 1983, le CICR a organisé le premier mariage entre personnes vivant de part et d'autre de la ligne de démarcation. Dans les années 90, cinquante-quatre cérémonies semblables ont été réalisées. En 2010 quatre mariages ont eu lieu sur le plateau du Golan avec l'aide du CICR.

les entrées syriennes. Elle ne pourra donc plus revoir sa famille. Dispersés dans d'autres pays, ses frères se réunissent pour fêter l'événement et faire leurs adieux à la future mariée : le premier est en Russie, le deuxième aux États-Unis, le troisième en Syrie. Sa sœur aînée est la seule qui vit et reste dans ce petit village du bout du monde. En effet, l'héroïne du film n'est pas Mona, c'est sa sœur Alma.

Le magnifique paysage du plateau du Golan (Fig. 88-89) s'ouvre lorsque les membres de la famille le traversent en voiture pour aller à la frontière où aura lieu le mariage. La route est tracée au milieu d'une chaîne de montagnes, on aperçoit ce village druze, apparemment peuplé et actif, avec des habitations modernes: le film commence par ce paysage, filmé en panoramique de gauche à droite, puis enchaîne sur le visage couché d'Alma en gros plan. Au plan suivant, Alma marche avec ses filles à l'intérieur du village ; la caméra les suit, nous pouvons observer l'ambiance du village. Ce n'est pas vraiment un univers à part, isolé par sa situation et le contexte géopolitique : il ressemble à n'importe quel village ordinaire. Pas d'atmosphère mystérieuse : la belle maison de la famille a l'air très habitée, sa beauté fait la preuve de la vie assez heureuse de cette famille, enracinée depuis longtemps sur une terre qui n'appartient à aucun État – suggérant qu'on peut très bien vivre sans. Depuis l'arrivée de l'État d'Israël, les habitants de cette communauté frontalière souffrent, et de toutes façons, depuis la Deuxième Guerre mondiale, un peuple sans État peut difficilement exister. L'espace est traité de cette manière, pour inviter le spectateur dans un monde normal quoique sans État ; c'est la portée de cette perspective sur le paysage, par laquelle on découvre la nature de cette communauté minoritaire, imprégnée de la force et de la beauté de ce territoire écrasé par les frontières de pays puissants et dominateurs.



Fig.88



Fig.89

On voit aussi le conflit à l'intérieur du village druze, qui n'accepte pas la présence étrangère. Le grand frère de Mona est avocat ; il est marié à une Russe qui est médecin, mais en raison de son mariage interreligieux, banni par sa communauté[228] dans ce village druze Au début du récit, les anciens (investis d'un pouvoir d'essence religieuse) sont venus chez Mona pour rappeler avec insistance au père de la famille que son fils a été exclu du peuple druze, et que sa visite à la famille n'est pas bienvenue pour le village. Lorsque le fils arrive, avec sa femme russe et son fils métissé, les femmes du village se moquent des cheveux blonds de la femme et du fils (qui a pris ce trait de sa maman russe). Le deuxième fils, lui, a été retenu à l'aéroport de Tel-Aviv car sa nationalité est indéfinie et ses papiers sont peu clairs. Le troisième fils, enfin, vit en Syrie et donc ne peut revenir au village ; dans un espace

[228] Dérivé de l'ismaélisme, qui est une mouvance chiite, le druzisme est une doctrine philosophique fondée sur l'initiation et centrée sur la seule recherche du côté ésotérique de la religion musulmane. La communauté musulmane considère les Druzes comme hérétiques. De fait, les Druzes ne respectent pas les obligations rituelles ; ils n'ont ni liturgie, ni lieux de culte.

ouvert, où la frontière est marquée par une simple porte grillée, il communique de loin, par haut-parleur, avec son père. Cette scène est filmée du côté du père, en plan large, afin de bien inscrire la situation de la séparation en raison du conflit politique entre Israël et Syrie.

Un gros tiers du film se passe dans l'espace frontière, entre les deux postes de contrôle, l'israélien et le syrien. Cette scène se focalise sur Mona, vêtue de sa robe blanche de mariée, qui attend l'autorisation d'aller de l'autre côté avec sa famille pour célébrer le mariage (Fig. 90-91). C'est l'enjeu majeur du film : l'événement – un mariage à la frontière – a été médiatisé (le futur marié est une vedette de la télévision syrienne) ; on voit la famille traverser le Golan et ses montagnes, arriver à la frontière, tenter vainement de la franchir après maintes péripéties, et finalement, Mona est la seule qui passe la porte, en douce, laissant les siens derrière elle. Elle marche toute seule le long de la barrière, suivie par la caméra ; elle arrive devant la deuxième porte fermée et voit par-delà le *no man's land* son frère qui l'attend en territoire syrien. Cette scène vient tout droit de faits réels, et se réfère à nombre de mariages qui ont été réellement arrangés par l'intermédiaire la Croix-Rouge (voir note 230). Pourtant, la présence solitaire de Mona et la focalisation sur elle sont frappantes, devant cette porte qui va lui ouvrir un monde mais va lui fermer son monde à elle. On peut enfin avoir conscience de ce que c'est que vivre sans État et sans nationalité.



Fig. 90



Fig. 91

Tout au long du film, Mona se montre malheureuse, par peur de perdre le contact avec sa famille et avec son identité fragile. En fait, l'écriture du film traite cette tristesse de Mona de manière romanesque, un peu rétrograde. Car on vit dans une époque où « *l'autochtonie que vise, aujourd'hui, l'emploi paranoïaque du mot "identité" n'existe tout simplement pas, et c'est pourquoi toute nation, toute région, toute ville ou tout village sont habités de "peuples au pluriel", de peuples qui coexistent, qui cohabitent, et jamais d'un peuple autoproclamé dans son fantasme de "pure ascendance"*[229] ». Certes, les Druzes perdent leur « pureté » ethnique à force d'avoir une nationalité et de vivre dans ce monde contemporain, c'est-à-dire de pouvoir aller partout, au risque de ne pas pouvoir revenir au lieu qu'ils considèrent comme « identitaire ». Cette perte est à la racine de la peur de Mona, obligée de se marier avec un Syrien comme si elle était condamnée à mort. Afin de réaliser cette scène symbolique, la caméra la prend s'approchant du poste de contrôle de loin, puis en plan rapproché.

La séquence à la frontière dure presque 37 minutes, engageant le spectateur dans une suite de retards narratifs qui produit un suspense : Mona va-t-elle arriver à se marier ? Dans l'absurdité de la bureaucratie, le fonctionnaire israélien a tamponné les papiers d'identité de Mona d'un cachet de l'État d'Israël. Mais ce cachet est refusé par le militaire syrien qui contrôle les entrées, car pour la Syrie, les Druzes sont des

[229] Georges Didi-Huberman, *Passer quoi qu'il en coûte,* Éditions de Minuit, 2017, p. 32.

Syriens, et le Golan est une partie de la Syrie : Israël n'a donc pas à mettre sa griffe sur les papiers de quelqu'un qui va de la Syrie à la Syrie. La situation est gérée par la représentante de la Croix-Rouge, qui doit faire plusieurs allers et retours entre les deux postes, en tenant vainement de plaider le bon sens et l'humanité à des fonctionnaires pour qui seul compte le principe formel et nationaliste. Cela contraint la famille à attendre indéfiniment au poste frontière, coincée entre Israël et Syrie, et ironiquement entre l'inscription *Welcome to Israel* et l'inscription *Welcome to Syria*. Mona n'est finalement bienvenue nulle part, elle n'a plus où aller. Le mariage de Mona est le jour le plus triste de sa vie, elle devient le symbole de l'aberration géopolitique du Golan. Le récit du film ne cherche pas à expliciter la raison de ce mariage arrangé ; il le prend comme une donnée, et se déroule à partir de la situation présente, en focalisant sur la description de cette famille druze, qui est liée à l'histoire d'un pays non reconnu comme un pays par les pays voisins. La plupart des villageois sont partisans des Syriens, surtout le père de la mariée, un activiste de longue date de la cause druze, qui espère qu'avec le nouveau gouvernement en Syrie, leur situation va changer. L'action en effet se situe en juillet 2000, le jour de l'élection de Bachar el-Assad, successeur de son père Hafez el-Assad ; à l'époque, cet héritier fit naître de grands espoirs dans le peuple syrien – qui se sont depuis transformés en cauchemar.

La fiancée syrienne est le cinquième long métrage d'Eran Riklis sur cette situation du peuple druze. Ce réalisateur israélien, né en 1954 à Jérusalem, élevé entre les Etats-Unis, le Canada et le Brésil, est diplômé de la National Film School de Beaconsfield en Grande-Bretagne, et vit aujourd'hui à Tel-Aviv. Il a également signé plusieurs téléfilms et un documentaire, *Borders* ; réalisé en 1998, ce film abordait déjà les problèmes liés aux frontières de l'État d'Israël, et notamment les mariages entre des individus qui habitent de part et d'autre de la ligne de démarcation entre Israël et la Syrie. Lors du tournage, Riklis a sympathisé avec une des familles concernées, et est retourné régulièrement sur le plateau du Golan. C'est ainsi que lui est venue l'idée d'en faire une fiction. Pour l'écriture de *La Fiancée syrienne*, le cinéaste israélien a contacté une journaliste palestinienne, afin de l'inviter à une collaboration ; elle est devenue scénariste du film : « *lorsque le réalisateur du film a fait appel à moi, j'ai immédiatement compris qu'il avait le désir sincère de raconter une histoire en montrant toute la réalité. En l'occurrence, il s'agit de la réalité de la*

minorité druze, qui vit sous un régime d'occupation depuis 1967, de celle de l'oppression sociale des femmes au nom de la religion et de la tradition – et il s'agit en fait aussi de ma propre histoire, de ma propre oppression en tant que femme palestinienne vivant dans un monde répressif – sur le plan social et politique – et en tant que membre de la minorité palestinienne vivant en Israël. Le fait qu'un cinéaste israélien et moi-même ayons pu collaborer à l'écriture du scénario a permis de porter un regard inédit sur notre réalité ». Le réalisateur explique : *« J'ai souhaité que mon film apporte un peu plus de compréhension, un peu plus de compassion, un peu plus de tolérance ou, en ce qui concerne le Proche-Orient, juste un peu plus de patience… C'est dans cet esprit que j'ai réalisé La fiancée syrienne, en m'inspirant de l'amour. L'amour de la liberté et de l'esprit de la liberté, l'amour des paysages physiques et émotionnels qui environnent chacun d'entre nous. L'amour des femmes qui se battent pour préserver leur place dans le monde, l'amour des gens qui continuent de rêver et d'espérer, ici, de l'autre côté de la frontière, partout… ».* Le réalisateur se dit influencé par *La Grande Illusion* de Jean Renoir, et s'attend à recevoir des reproches de la part des différents acteurs du conflit : *« Je suis bien conscient qu'en racontant une histoire pareille, je risquais de m'attirer les foudres des deux côtés de la frontière. Mais cela m'est égal car je n'ai d'allégeance envers personne et je ne fais pas de films pour un public en particulier (…) Je montre l'attitude des officiels israéliens et des officiels syriens qui prennent tous les mêmes décisions absurdes, mais j'ai essayé d'éviter tout manichéisme. Il n'y a pas vraiment de "méchant" dans cette histoire : même le flic israélien, qui est sans doute le personnage le plus négatif, ne fait que son boulot et finit par s'amadouer ».*

Le rapport entre l'espace frontalier et les habitants est très clair dans ce film : les Druzes sont un peuple de frontière, sans nationalité, sans État. C'est bien ainsi qu'ils sont illustrés, par une dramaturgie ancrée dans un espace déterminé à la fois par l'ordre narratif et par la situation réelle des habitants. L'aspect de la déterritorialisation dans ce film surgit tant du contexte géopolitique réel que de l'action du dispositif cinématographique sur le décor et l'espace. Les Druzes ont un rapport complexe à la notion d'État, car ils sont les occupants d'un territoire sans État. Est-ce qu'un peuple a vraiment besoin d'un État ? : « *La population est pertinente comme objectif et les individus, les séries d'individus, les groupes*

d'individus, la multiplicité d'individus, elle, ne va pas être pertinente comme objectif. Elle va être simplement pertinente comme instrument, relais ou condition pour obtenir quelque chose au niveau de la population.[230] » De ce point de vue, on peut interpréter la situation réelle du peuple druze comme celle d'une multiplicité d'individus, malgré leur culture et leur religion originale. Par conséquent elle ne peut pas entrer dans la constitution d'une population, bien que cette constitution existe chez les Druzes. C'est leur ethnie[231] et leur territoire, non défini, non-lieu, donc déterritorialisé en termes géopolitiques, qui le condamne à être un instrument parmi les États. C'est ce qui se passe en réalité, et c'est ce que le film tente de refléter.

Nous voyons les habitations, les habitants sur la magnifique colline du Golan : la vie ordinaire. Mais une forme « géopoétique » n'apparaît pas pour autant, dans ce territoire mal défini et qui comporte une signification tellement chargée pour ce peuple. Il y a des paysages où l'on voit l'espace vêtu de sa simple beauté naturelle, mais ils sont dénués de sens poétique, leur filmage ne laisse pas émaner une présence indépendante ou dominante. En outre il n'y a pas d'ambiguïté du récit, qui progresse en tirant des éléments politiques de cette situation, tandis que l'objet principal de la fiction est centré sur le drame familial, hors de toute notion de nationalité (une famille sans nation, c'est ce qui crée le drame). L'attachement classique à l'intention dramatique se retrouve dans une forme très explicite, voire parfois un peu trop explicative. Les images servent au bon déroulement du récit, de manière « propre », la composition des plans est impeccablement fonctionnelle à cet égard, sans aucune considération originale du temps cinématographique par rapport à l'espace représenté. Le film suivant de Riklis n'est pas très éloigné de cette forme classique de la dramaturgie filmique, néanmoins le réalisateur y a cherché un peu plus de nuances dans l'autonomie du décor spatial (toujours en l'absence d'aspect *géopoétique*).

Les citronniers (2007)

[230] Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*. Cours au Collège de France (1977- 78), Gallimard/Seuil (Collection « Hautes Études »), 2004.

[231] L'ethnie druze ne coïncide pas avec un pays en particulier ; ils ont des origines à la fois libanaises et syriennes (mais ces pays eux-mêmes sont d'existence relativement récente).

Salma vit dans un petit village palestinien de Cisjordanie, situé sur la Ligne verte[232] qui sépare Israël des territoires occupés. Sa plantation de citronniers est considérée comme une menace pour la sécurité de son nouveau voisin, le ministre israélien de la Défense. Il ordonne à Salma de déraciner les arbres sous prétexte que des terroristes pourraient s'y cacher. Salma est bien décidée à sauver coûte que coûte ses magnifiques citronniers, quitte à aller devant la Cour Suprême afin d'y affronter les redoutables avocats de l'armée soutenus par le gouvernement. Mais une veuve palestinienne n'est pas libre de ses actes surtout lorsqu'une simple affaire de voisinage devient un enjeu stratégique majeur. Salma va trouver une alliée inattendue en la personne de Mira, l'épouse du ministre. Entre les deux femmes s'établit une complicité ambiguë et délicate, qui va au delà du conflit israélo-palestinien. Il est évident que le film a pris les citronniers de Salma comme une allégorie de ce conflit.

Il commence par un montage alterné entre deux scènes : dans la première, on voit un camion de déménagement aller dans une ville nommée fictivement Zur-Hashron ; dans la seconde, on voit la main de Salma qui prépare des pots de confiture de citron. La première scène est faite d'images successives en mouvement, dans le lieu concerné ; on aperçoit les murs du point de vue d'une voiture qui roule à côté, et on entend la voix du chauffeur s'exclamer hors champ : « on est presque chez les Arabes ». Puis le camion arrive tout près d'un verger de citronniers ; Salma l'aperçoit à travers ses arbres et une barrière. Aussitôt après on installe une nouvelle barrière, plus volumineuse, et un mirador, soulignant la présence physique de la frontière. Plus tard encore, Salma reçoit une lettre, arrivée sous une pluie battante ; comme celle-ci est en hébreu, elle va en ville pour demander au chef de la communauté de la lui traduire. Lorsqu'elle pénètre dans un café où ne se trouvent que des hommes, le film note incidemment la séparation sociale des hommes et des femmes au Moyen-Orient. D'ailleurs, tout au long du film, le cinéaste israélien souligne la pression de la société palestinienne sur Salma. La lettre demande le départ de Salma de son terrain, en échange d'un dédommagement par l'État d'Israël ; le chef de la communauté lit la lettre à haute voix, s'exclame : « combien de terres nous ont-ils prises pour nous y

[232] C'est le nom de la ligne de démarcation entre Israël et les États voisins depuis 1949, confirmée en 1967 juste avant la Guerre des Six-jours. Pour ce qui est de la Cisjordanie, la barrière de séparation construite par Israël depuis 2002 ne suit la Ligne verte que sur 20 % de son tracé, le reste empiétant largement en territoire arabe.

emprisonner ? » ; les autres se comportent comme si ce genre d'expulsion récurrente leur était familier, ils réagissent ironiquement à la lettre, avec un léger rire. Le chef manifeste qu'il ne peut rien faire pour Salma, mais lui demande aussi de ne pas accepter d'argent d'Israël. Désespérée, Salma quitte le lieu en larmes.

Petit à petit, une étrange solidarité indirecte s'installe entre les deux habitantes féminines, la Palestinienne et l'Israélienne, séparées et enfermées par la barrière (Fig. 93-94), mais aussi par les mœurs du territoire : Salma est face à ces deux sociétés opposées ; il n'y a que son avocat, qui a vécu en Russie, et l'ami de son défunt père, qui veillent sur elle. En l'absence de son mari ministre, Mira se trouve souvent seule dans sa maison, à côté des citronniers de Salma, position qui lui permet de l'observer. Elle compatit à sa situation, et l'aide indirectement en laissant une amie journaliste israélienne écrire sur Salma afin de défier la société israélienne, qu'elle juge peu tolérante et peu mûre. Lorsque Salma a repris goût à la vie grâce au procès qu'elle intente contre ce mandat d'expulsion, elle devient le symbole de la cause palestinienne. Mais sa communauté intervient pour la mettre en garde, lui reprochant de s'opposer frontalement au Ministre de la défense.



Fig. 92



Fig. 93

Dans ce jeu de démultiplication de la frontière, entre le territoire, les mœurs, le genre (*gender*), le film a pris comme décor une ville palestinienne, Qalqilya[233] (Fig. 94), et un quartier de refugiés près de Ramallah (nommé fictivement Jelazoon dans le film). L'espace frontalier est dispersé à l'intérieur de toute la Cisjordanie ; chaque

[233] Qalqilya est une ville agricole qui compte environ 45 000 habitants, très proche de la mer (12 km), tout contre la ligne verte. Presque totalement entourée par le mur de séparation, cette ville est située sur l'axe routier entre Tel-Aviv et Naplouse, où plusieurs postes de contrôle sont installés.

coin, chaque rue porte une potentialité de division et de séparation ; dans la réalité comme dans le film, ce territoire possède les frontières les plus microscopiques et les plus sophistiquées du monde. Salma est dans le cas de ces Palestiniens qui ont perdu leur maison et leur terre du jour au lendemain, et qui dès lors se trouvent dans une prison ouverte, car la cartographie des murs dessine bien l'isolement des habitants : à son réveil, Salma découvre que sa maison est entourée de barrières, et pour aller à son verger elle est obligée de les traverser. Elle trouve ses citronniers dans un état de sècheresse inquiétant et se met à les irriguer, mais un jeune soldat sur le mirador lui ordonne de partir en la visant avec son fusil. Elle tente en vain de résister ; elle découvre alors, de loin, à travers ses arbres, Mira qui l'observe.



Fig. 94 : Localisation de *Qalqilya* par rapport à *Tel-Aviv*

Les citronniers sont toujours vus en perspective à travers les yeux de Mira, jamais ceux de Salma, qu'on voit au contraire constamment en contact avec le sol, donc avec ses citronniers mais *via son corps*. Cette composition des plans manifeste que Mira est dans un intérieur, hors-terrain, et Salma à l'extérieur, sur le terrain. Cela démontre bien la double façade de la réalité de ces deux peuples : Mira, censée être propriétaire, ne met que rarement les pieds dans sa propriété ; on perçoit en elle un

certain malaise au contact avec la terre. Pareille description souligne son état territorialisé, mais à partir d'un un attribut administratif, abstrait. Par contre les gestes et le contact naturels de Salma avec son terrain sont indéniables ; c'est donc elle qui est concrètement territorialisée, quoique courant le risque d'être déterritorialisée.

Après cette rencontre de loin, les deux femmes se font face une première fois lorsque des soldats sont entrés dans le verger pour prendre des citrons sans l'autorisation de Salma, afin de les servir aux invités de Mira. La caméra reste du point de vue de Mira, qui regarde la barrière, ligne horizontale dans le plan derrière laquelle on voit arriver Salma. Elle hurle contre les soldats qui menacent de l'arrêter ; se retrouvant par terre, désespérée, elle se redresse et prend les citrons pour les jeter[234] de l'autre côté, où Mira se trouve avec ses invités. Mira, restant toujours à l'intérieur de sa maison, s'excuse à haute voix. Salma se calme, la regarde silencieusement, met son tablier sur sa tête. L'échange de regards entre les deux femmes est très souligné, il continue ainsi muettement jusqu'à la fin du film : Mira se réveille au petit matin, elle franchit secrètement la barrière, comme un chat, afin d'aller voir Salma. Elle est enfin au contact du terrain. Elle monte sur la deuxième barrière afin de la franchir, et arrive devant chez Salma, qui est en train de pleurer. Au moment où Mira allait frapper à la porte, son garde du corps arrive et la ramène chez elle. Au plan suivant on retrouve Mira, enfermée sous haute surveillance dans sa maison sombre, où les volets électriques des fenêtres sont en train d'être baissés. Emprisonnée, elle ne peut même plus observer ni les citronniers, ni Salma.

À la fin du film, c'est Mira qui part et quitte son mari. On voit le ministre restant dans le salon sombre où elle était enfermée ; les volets électriques remontent, la lumière entre. Il s'approche de la fenêtre ; on voit un mur énorme juste devant (Fig. 95) : on ne voit plus les citronniers. La caméra monte au-dessus du mur et capte en plongée le champ de citronniers, devenu d'une atroce nudité ; les arbres sont taillés très bas, Salma arrive. Au plan suivant, filmée de dos, elle est seule devant le mur

[234] Lorsque j'étais en Cisjordanie, j'ai vu des enfants palestiniens jeter des pierres sur des voitures (civiles) israéliennes, ce qui est un délit en vertu des lois anti-Intifada établies par l'État d'Israël. Tous les gestes des Palestiniens qui manifestent leur colère envers les Israéliens peuvent être jugés comme actes terroristes ; l'arrestation est autorisée à tous les soldats israéliens sans mandat spécifique.

(Fig. 96). Le plan en plongée revient de nouveau sur ce champ duquel Salma sort maintenant, seuls restent les citronniers coupés. Ils n'ont ni le droit de pousser ni d'être déracinés, selon le verdict de la Cour Suprême. Ce plan est une évidente allégorie du destin du peuple palestinien dans ce territoire (Fig. 97).



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97

Le réalisateur explique comment lui est venue l'idée du film : *« Après le succès de* La Fiancée syrienne*, j'avais deux convictions : je voulais tourner à nouveau avec Hiam Abbass en lui donnant un rôle principal et je souhaitais "me rapprocher de chez moi" en traitant la situation qui règne au Moyen-Orient, c'est-à-dire en passant du confort relatif sur les hauteurs du Golan à la situation explosive qui sépare les*

Israéliens des Palestiniens. J'ai donc commencé par chercher une histoire en suivant notamment plusieurs affaires opposant des citoyens palestiniens à l'État d'Israël. J'ai découvert que les Palestiniens ont la possibilité de saisir la Cour Suprême – ce qui constitue une indication plutôt positive quant au fonctionnement du système judiciaire israélien. Ensuite, parce qu'en dépit de ce système, il règne un profond sentiment d'injustice qui résulte pour une bonne part de ces nombreuses années d'occupation ». Le réalisateur précise ses intentions : *« Le Moyen-Orient est en constante mutation. Quand vous y pensez, ce n'est pas forcément en termes d'espoir, d'optimisme, de nouveaux horizons. Les arbres sont là depuis toujours. Ils peuvent témoigner. Pourtant lorsqu'on évoque cette région, on a tendance à citer spontanément des oliviers. Cette histoire parle de citronniers qui deviennent une menace pour la sécurité nationale : un honneur auquel ces arbres n'ont pas vraiment été habitués (...)* Les citronniers *n'est donc pas seulement l'histoire simple de gens qui se retrouvent opposés les uns aux autres. Mais les simples espérances représentent un grand pas en avant, comme on l'a souvent constaté dans de nombreux endroits du monde et à travers la tension qui règne dans cette région en particulier. Il s'agit d'un film sur la solitude évoquée à travers la condition de deux femmes : Salma, qui incarne le point de vue palestinien, et Mira, l'épouse du ministre israélien de la Défense. Cette solitude est partagée par tous les autres protagonistes, autant d'approches différentes quelle que soit leur façon de vivre. »*

Le cinéaste ne veut pas employer le mot « politique » à propos de son film : *« Je ne crois pas à ce terme car je le trouve dépassé. Aujourd'hui tout est politique et quoi que vous disiez, que vous fassiez ou que vous pensiez, tout possède un impact ou une implication politiques. Les décisions que prennent les hommes politiques entraînent des conséquences immédiates sur la vie des gens, où que ce soit, en particulier quand on habite dans une "zone dangereuse" telle que le Moyen-Orient, mais aussi quand on vit à New York, à Paris ou à Berlin. Donc* Les Citronniers *n'est pas un film politique, il y est juste question de gens qui se trouvent aux prises avec une situation apparemment inextricable. Le ministre de la Défense, son épouse, Salma, son avocat, sont piégés à la fois par leur propre situation personnelle et publique et par leur façon de penser».* Coproduit par des Français et des Allemands, le film a réunit des comédiens israéliens, palestiniens, ou palestiniens-israéliens. Quant au chef-opérateur, Rainer Klausmann, il est de nationalité suisse.

Les deux films d'Eran Rikli ne poétisent pas ces espaces saturés de politique ; il n'y a pas de mouvements composés comme ceux de Gitai dans son espace scénique. La présence de plans fonctionnels ne rend pas les films originaux, sur pareil sujet, chargé d'histoire personnelle et collective. Les scénarios sont très bien documentés, par souci de représenter fidèlement les mouvements de la réalité : les habits traditionnels des religieux druzes sont respectés, ainsi que leur obsession rétrograde de maintenir la « pureté » d'une ethnie qui est en réalité de sang mêlé. Le souci est surtout de filmer de vrais lieux avec un regard documentaire, contrairement à Gitai qui fictionnalise des lieux réels par un dispositif filmique – images en surimpression, mouvement de la caméra, etc. D'une certaine manière, les films de Riklis comportent davantage d'éléments réels dans son traitement fictionnel, et on y comprend bien la situation géopolitique grâce à des scénarios presque didactiques. Cette clarté s'oppose tout à fait à une forme équivoque, qui laisse du jeu à l'interprétation. Comme elle peut nuire à la profondeur du récit filmique, le réalisateur propose une fin ambiguë pour *La Fiancée syrienne* : Mona passe la frontière sans autorisation officielle, profitant du passage d'une voiture pour pénétrer, seule, dans le *no man's land* dont elle voit la porte de l'autre côté. Le film la laisse là, et on ne saura jamais si elle réussit à arriver en territoire syrien. Le dernier plan montre sa sœur Alma qui marche toute seule elle aussi, laissant derrière elle sa famille devant la porte grillée à travers laquelle a vu Mona s'éloigner. Alma, sourire aux lèvres, avance vers la caméra, c'est-à-dire vers le spectateur, jusqu'en plan-poitrine. On peut interpréter cette fin comme soulignant une (double) volonté féminine de ne pas perdre la face.

Ces deux films d'Eran Riklis traitent le conflit israélo-palestinien dans des espaces frontaliers, par le point de vue de femmes – comme chez Gitai, des battantes, cependant désespérées par leur situation fragile dans ce contexte géopolitique. Le réalisateur israélien a su mettre en scène le regard des héroïnes sans en faire des victimes. Ayant vécu dans plusieurs cultures – états-unienne, canadienne, brésilienne, britannique –, ce cinéaste israélien est capable de porter une vision qui n'est pas la sienne sans toutefois la charger de pathos. Dans ces deux films il critique indirectement la politique colonisatrice de l'État d'Israël envers les communautés minoritaires, et l'actrice palestinienne (de nationalité israélienne) Hiam Abbas est

devenue son alter ego, voire sa *persona* : les héroïnes des deux films sont interprétées par elle, Alma la sœur affranchie de Mona, Salma la veuve discrète. Elle est une actrice sans frontière, vue dans des films très différents et internationaux : *Satin rouge*, *Free zone*, *Munich, Dialogue avec mon jardinier, etc.* Elle a en outre joué dans le film palestinien *Paradise Now*, d'Heny Abu-Assad, que je vais analyser ainsi que son deuxième film, *Omar* – deux films focalisant au contraire sur des jeunes hommes qui cherchent à vivre dignement dans ce territoire sans avenir.

3 • LES FILMS D'HENY ABU-ASSAD, SUR LE SORT DES HABITANTS À UNE FRONTIÈRE POREUSE

À travers les deux films d'Heny Abu-Assad, on peut très bien observer le côté poreux de la frontière, tracée sur des lignes de fuite, en situation de déterritorialisation permanente, en territoire israélo-palestinien. Dans les deux films de Riklis, les barrières étaient présentées comme un dispositif au caractère absolu, érigé par l'homme pour des questions de « sécurité », ou plutôt de sécurisation, comme celle qui sépare les États-Unis du Mexique. Cependant on connaît le côté arbitraire des décisions prises à ce sujet par le gouvernement israélien ; les films d'Abu-Assad attestent de la fluidité illégale de ce dispositif, malgré son envergure et sa complication. En dépit de sa finalité avouée, qui est de confiner sur son territoire le peuple israélien, la frontière demeure poreuse côté palestinien, comme un symbole de la résistance ; ces deux films nous invitent dès lors à prendre conscience de la possibilité de distributions libres et nomades, échappant au contrôle et débordant les murs artificiels, autrement que les films à la frontière américano-mexicaine dont nous avons parlé plus haut. Les Palestiniens, dans ces films, n'attendent pas pour passer : ils n'hésitent pas à s'infiltrer dans un territoire qu'ils voient comme un lieu temporel à reprendre.

Paradise Now (2005)

Suha, la fille d'Abu Azzam, défunt héros de la résistance palestinienne, arrive au poste-frontière pour aller à Naplouse, sa ville natale, tandis que ses deux amis

d'enfance palestiniens, Khaled et Saïd, ont été désignés pour commettre un attentat-suicide à Tel Aviv. Engagés volontaires depuis plusieurs années dans une faction, ils sont liés par un contrat moral qu'ils ne peuvent ou ne veulent rompre. Ils ont pris ce chemin comme celui de martyrs, attendus par deux anges au Paradis[235]. Ils passent une dernière soirée avec leurs familles sans pouvoir leur avouer cette mission secrète et fatale. Le lendemain, munis de leurs ceintures d'explosifs, ils sont conduits à la frontière. Mais l'opération ne se déroule pas comme prévu.

Ce film veut montrer le désespoir de la jeunesse palestinienne sous l'occupation israélienne. Les deux jeunes gens cherchent à justifier leur acte extrême en disant qu' « *on est déjà morts dans une société soumise à un autre peuple* » et que « *la vie est en enfer, la mort est au paradis* ». On découvre que le père de Saïd a collaboré avec la police israélienne, et qu'il a été exécuté à cause de sa trahison. Suha, qui a perdu son père, mais au contraire en héros de la résistance, est amoureuse de Saïd et tente de le faire revenir à la vie ; mais il n'accepte pas son amour et lui dit : « *Tu es venue d'un autre monde* ». Le film finit sur un gros plan des yeux de Saïd assis, portant sa ceinture de bombes dans un bus plein de soldats israéliens, où la présence d'un civil passe inaperçue.

Centré sur les motivations qui poussent les kamikazes à se faire exploser, le film en dévoile une partie rarement explorée. Le réalisateur explique: « *Nous avons tous vu des images d'attentats ou plutôt les heures qui suivent un attentat mais jamais personne n'a été témoin des instants qui précèdent l'explosion. C'est précisément de ce moment-là que je voulais parler* ». Le réalisateur a consacré beaucoup de temps à étudier des interrogatoires de *kamikazes* dont les attentats avaient échoué, à rencontrer des proches, famille ou amis, et à lire les rapports officiels des autorités israéliennes pour éviter les stéréotypes. Selon lui, *« (…) en Palestine, la plupart des kamikazes n'étaient pas des activistes purs et durs, mais des hommes ordinaires »*. Le réalisateur s'était distingué en réalisant *Le mariage de Rana, un jour ordinaire à Jérusalem*, film qui retraçait la quête d'une jeune Palestinienne pour trouver un mari. Le réalisateur palestinien retrouve son pays et

[235] D'où vient le titre du film. Cette idée provient d'une formule du Coran, « les martyrs vont au Paradis où des vierges les attendent », ainsi exprimée dans le dialogue entre les deux protagonistes.

s'attache cette fois à décrire l'histoire d'une amitié profonde entre deux hommes confrontés à une réalité rude et sacrificielle dans les territoires occupés.

On se demande comment un film avec un scénario aussi sensible a pu être produit en Palestine. Le réalisateur Heny Abbu-Assad confie : *« J'avais envie de raconter l'histoire de gens dont on ne parle pratiquement jamais, sauf de manière anonyme dans la presse pour dénoncer ces actes. L'attentat-suicide est un acte extrême, que je condamne, mais ce qui m'intéressait c'était de raconter une histoire de l'intérieur et de partir, non pas de l'acte en lui-même, mais du processus qui conduit ces hommes à commettre de tels actes. Nous ne sommes que très rarement, voire jamais confrontés à leur version des faits. Comment se justifient-ils, non seulement par rapport à leur famille mais aussi par rapport à leur propre conscience ?* ». Du propre aveu du réalisateur, le tournage en Cisjordanie occupée était un défi : *« C'était une idée totalement démente de vouloir tourner là-bas. Chaque jour, à un moment ou à un autre, nous devions arrêter le tournage. Nous étions forcés d'attendre que les échanges de coups de feu s'arrêtent pour pouvoir poursuivre notre travail. Les Israéliens et les Palestiniens sont habitués à voir de petites équipes de télévision mais notre équipe était composée de plus de 70 personnes et de 30 camions. En aucun cas, nous ne pouvions nous échapper rapidement ou nous cacher »*. Les mauvaises conditions de tournage ont même incité six techniciens allemands à quitter le film, après qu'une voiture qui roulait a proximité du plateau eut été touchée par un missile israélien. De plus, après une explosion sur le site du tournage, l'équipe a été obligée de quitter Naplouse pour se mettre en sécurité à Nazareth.

Bien que le film ait été tourné dans ce « pays » et réalisé par un cinéaste palestinien, la production quant à elle est très cosmopolite, largement européenne. Une partie du budget provient d'un fonds de financement israélien, le reste, de France, des Pays-Bas et d'Allemagne. À sa projection lors du Festival du Film de Berlin, il n'a pas manqué de soulever son lot de controverses, évidemment parce qu'on se demande si le film glorifie les terroristes qui commettent des attentats-suicide. A la conférence de presse organisée lors du festival, le coproducteur Bero Beyer a expliqué : *« Nous avons simplement essayé de raconter une histoire qui*

démonte le mythe des deux extrêmes et qui se focalise plutôt sur le facteur humain » et Amir Harel, le producteur a déclarer espérer que le film donnera de l'espoir aux deux camps. *« La grande tragédie de l'occupation, c'est la façon dont elle corrompt aussi bien Israël que la Palestine. Il est important qu'Israéliens et Palestiniens voient le film ».*

Les espaces frontaliers commencent à apparaître à travers la présence de Suha, qui arrive seule au check-point pour aller à Naplouse (Fig. 98-102). Le film souligne ostensiblement cette réalité : les Palestiniens doivent chaque fois laisser fouiller leurs affaires personnelles et regarder le soldat droit dans les yeux[236]. Pendant toute cette procédure on voit Suha visée par le fusil d'un autre soldat en face ; cette reconstitution est donnée au début du film afin de bien capter notre attention. À son entrée en scène, Suha ne se montre pas intimidée, elle finit par entrer en ville, avec un air imposant. Elle garde la tête haute tout en se soumettant à cette procédure humiliante. Au plan suivant, les deux jeunes Palestiniens censés devenir kamikazes, eux, vont à Tel Aviv en faisant de l'auto-stop ; pour sortir de Naplouse, il faut traverser des barbelés ; les personnages décrivent la ville comme une prison entourée de barbelés. (Actuellement Naplouse est située loin des barbelés de la frontière[237]).

[236] J'ai passé moi-même plusieurs contrôles en Israël. Les personnes munies d'un passeport étranger, hormis les pays avec qui l'État d'Israël a été en guerre (Liban, Syrie, Arabie Saoudite, Iran), peuvent circuler librement. Je n'ai jamais été retenue à un contrôle. En revanche, les Palestiniens sont sous contrôle permanent. Lorsque j'ai pris un bus pour aller à Bethléem, tous les Palestiniens sont descendus pour être interrogés, et sont passés par un contrôle approfondi un par un. Le bus passe le poste de contrôle, et les attend de l'autre côté jusqu'à ce qu'ils aient tous fini de passer ce poste. Ils remontent alors dans le bus, qui repart. Cette procédure prend beaucoup de temps, ce qui ralentit encore davantage la circulation entre les deux côtés.

[237] Le film a été réalisé en 2004, après le seconde *Intifada*, quand la ville a été visée par l'opération *Rampart* du gouvernement israélien. Quatre-vingts habitants de Naplouse ont été tués et plusieurs maisons détruites. Une seconde opération a démarré le 22 juin suivant, et les forces armées israéliennes sont restées à Naplouse jusqu'en septembre, imposant un couvre-feu de 24 heures pendant soixante-dix jours. Soixante maisons de militants palestiniens ont été détruites au bulldozer, des mosquées, ainsi que l'église grecque orthodoxe, ont été endommagées dans l'opération. Lorsque j'ai visité cette ville en 2016, l'atmosphère m'y a paru plus complètement palestinienne qu'ailleurs – plus qu'à Ramallah, pourtant capitale de la Palestine. Maintenant, Naplouse est une ville en plein développement, la construction immobilière y est très active. On n'y trouve pas vraiment d'Israéliens : je n'y ai vu aucun soldat israélien, ni d'ailleurs aucun étranger comme moi, dans la rue. La frontière et les points frontaliers se trouvent au Nord de la Cisjordanie. La ville frontalière la plus touchée actuellement en Cisjordanie par la situation de la colonisation est Janin.











Fig. 98-102

Il est tout à fait certain que les éléments réels de l'espace frontalier sont bien soulignés dans le film, dont ils nourrissent le récit et l'intrigue. Lorsque les personnages se trouvent devant les barbelés, ils attendent que des enfants les coupent afin de passer par un trou ; ayant réussi à traverser sans difficulté, ils tentent de rejoindre une voiture qui les attend au loin. Un camion militaire israélien

s'approche ; immédiatement, on entend un hélicoptère. Ils prennent peur et traversent à nouveau les barbelés pour revenir en territoire palestinien. Tandis que Khaled retrouve rapidement ses camarades (terroristes), Saïd s'égare, et Khaled et les autres s'en vont, de peur d'être repérés par l'hélicoptère. Resté seul dans un terrain vague près de la frontière, Saïd est troublé. Finalement il traverse de nouveau la frontière ; il marche sur une route en territoire israélien et se retrouve à une station de bus où on voit des Juifs avec leur calotte. Le visage de Saïd est tendu, en gros plan. Le bus arrive, tout le monde monte, Saïd hésite. Le chauffeur l'attend. Il s'approche du bus, le visage dur en gros plan, mais lorsqu'un petit enfant entre dans le champ, son visage change et il fait signe au chauffeur qu'il ne monte pas. Il revient en territoire palestinien en traversant de nouveau, librement, la frontière.

Au début, donc, cet espace est évidemment un lieu de tension, où l'on traverse difficilement à travers le *check point*, ou alors, clandestinement et dangereusement. Cependant tout d'un coup on voit Saïd faire un aller et retour sans difficulté (Fig. 103-104) alors que son cœur balance entre oui ou non sur l'accomplissement de cette mission-suicide. Du coup le lieu perd de sa tension et de sa crédibilité, ainsi que la mission du héros. Il revient à Naplouse en taxi, et va dans un bar qu'il fréquente avec son ami Khaled ; il s'y cache dans les toilettes et, l'air tourmenté, se regarde dans le miroir, comme pour faire face à ses sentiments. On voit ses yeux pris de peur, on sent qu'il ne trouve plus de raisons à son acte. À la fin du film, on voit Saïd et Khaled tous deux à Tel Aviv, où il n'y a ni barbelés, ni les incidents militaires de la vie quotidienne en Palestine. Sous le ciel clair, parmi les arbres tropicaux, on dirait qu'ils sont déjà en Paradis.





Fig. 103-104

Omar (2013)

Omar, autre film réalisé par le même cinéaste, reprend la même problématique ; l'espace frontalier y est aussi présent sous la forme des énormes murs construits entre Israël et la Cisjordanie. Ils sont le réel motif du film. On voit la performance du héros, Omar, un jeune Palestinien qui grimpe au sommet de ces murs (Fig. 105) et saute comme à la perche – un exploit sportif comparable à ceux des Jeux Olympiques. Il vit en Cisjordanie, dans un endroit entouré par ce mur de séparation. Habitué à éviter les balles des soldats, il parcours les ruelles du quartier, qui serpentent comme un réseau veineux, et franchit quotidiennement le mur qui le sépare de Nadia, la fille de ses rêves, et de ses deux amis d'enfance, Tarek et Amjad[238]. Les trois garçons ont monté leur propre cellule de résistance et sont prêts à passer à l'action. Lors du dernier passage de l'autre côté, Omar est tombé sur un contrôle israélien. Blessé au visage, il se sent très humilié. Rancunier, il convainc ses amis d'attaquer un poste de contrôle ; c'est Amjad qui tire sur un soldat israélien, et ils se sauvent. Mais cette première opération tourne mal. Capturé par l'armée israélienne, Omar est conduit en prison. Relâché contre la promesse d'une trahison, il doit affronter d'un côté les soupçons de ses camarades et de sa bien-aimée Nadia, de l'autre, le chantage de l'agent israélien. Coincé entre ces deux côtés, il se retrouve tout

[238] Ce genre de séparation est très courant en Cisjordanie, surtout entre Jérusalem Est et Ouest. J'ai rencontré des familles séparées par des murs qui sont construits d'une manière arbitraire, telle que deux maisons voisines se trouvent maintenant prises dans ce mur, etc. Une Palestinienne de Jérusalem-Est m'a raconté que, pour aller voir sa sœur qui habite derrière le mur, à deux kilomètres de chez elle, elle doit franchir un poste de contrôle qui est à vingt kilomètres, et en tout faire une heure de route. Et encore, elle peut aller en Cisjordanie avec un laissez-passer qui n'est pas attribué, tant s'en faut, à tout le peuple palestinien ; les jeunes surtout ont du mal à l'obtenir, étant *a priori* considérés comme des terroristes.

d'un coup sans nulle part où aller, devenu lui-même une incarnation de la déterritorialisation. Parviendra-t-il malgré tout à rester fidèle à ses amis, à la fille qu'il aime, à sa cause ?



Fig. 105

L'intrigue du film tourne autour de cet impact sur le héros, et on découvre petit à petit Omar, sauteur de mur transformé en personnage tourmenté, romantique, idéaliste et poète. À la fin, il devient un martyr anonyme, pour rester fidèle à ses idées, qui reflètent un certain fatalisme musulman : il livre à l'agent israélien le corps de Tarek, tué accidentellement, dans l'intention de sauver l'âme de son ami Amjad et de Nadia. Ayant cru au mensonge d'Amjad, qui prétend avoir engrossé Nadia, il facilite leur mariage avec ce qu'il avait économisé pour son propre mariage, afin de sauver la dignité de Nadia. Par la suite, il ne saute plus le mur et reste enfermé dans son travail de boulanger. Quelques années passent ; il découvre le mensonge d'Amjad ; mais au lieu de rompre avec lui, il le ménage pour le bonheur de Nadia et choisit la mort. Malgré tous ses efforts vertueux, le sort d'Omar était fixé : « c'était écrit »[239].

[239] Dans la III[e] sourate du Coran, Mahomet exhortait ses fidèles à la guerre sainte : « … *Notre sort est fixé indépendamment de nos efforts et de notre activité.* » Mahomet prêcha le dogme de la fatalité, qui inspire l'audace et le mépris de la mort ; le péril étant, aux yeux du fataliste, le même pour celui qui manie le fer sur un champ de bataille et pour celui qui repose dans un lit ; l'instant de périr étant irrévocable, et toute prudence humaine étant vaine devant l'Éternel qui a enchaîné toutes choses d'un lien que sa volonté même ne peut ni resserrer ni relâcher.

Tous les espaces ici sont des reflets du réel. Lorsque Omar saute le mur puis court dans les petites ruelles (Fig. 106-107), la caméra le suit de tout près pour signifier son existence dans ces frontières déchirées, pour dire son désir d'y survivre et son rêve de partir loin avec Nadia. À ces éléments réels, l'injustice existante s'ajoute pour nourrir le récit et faire monter la tension narrative : lorsqu'il revient sur son territoire, il est aperçu par un véhicule de patrouille israélien, dans un espace dégagé. Dans cette scène, composée en plan général, l'espace est dominant afin d'y inclure les présences humaines comme de petits êtres, traduisant la tension en termes spatiaux : Omar au premier plan, le véhicule militaire au loin. Sur la demande de ce dernier, Omar s'arrête ; au plan suivant, on le voit, en plan poitrine, mettre ses bras sur la tête ; toujours sur le même cadre, on lui demande de retirer son T-shirt, afin de voir s'il porte des bombes ou des armes. Comme il s'avère qu'il n'est pas armé, on lui ordonne de s'approcher. Omar se tourne et, au plan suivant, d'abord cadré assez large, la caméra s'approche par derrière des trois soldats israéliens ; lorsqu'Omar est devant eux, on les voit tous en plan moyen. Ils lui demandent ce qu'il fait là et lui ordonnent de monter sur une petite pierre, où on peut à peine tenir en équilibre. Omar obéit, l'air mécontent, on le voit monter sur cette pierre instable en plan de demi ensemble. Les trois soldats le laissent longtemps dans cette position, sous le soleil accablant ; Omar est en gros plan, on les voit rigoler à l'arrière-plan. Le sentiment d'humiliation remonte chez le jeune Palestinien ; il se tourne subitement et se révolte en vain (plan de demi-ensemble). Ils le frappent, et lui ordonnent en hurlant de retourner sur cette pierre (gros plan).



Fig. 106-107

C'est cette expérience qui va devenir le motif décisif qui l'amène à attaquer un poste de contrôle, action qui lui fera tout perdre dans une embuscade. Donc cet espace est particulièrement significatif : il institue une causalité spatiale, en tant que

lieu d'humiliation et espace du destin[240]. Tous ces éléments spatiaux – les murs, pierre, ruelles, habitations, etc. –, soigneusement filmés avec la lumière du pays, sont liés à la personnalité du héros. Mais à aucun moment ils ne deviennent une entité indépendante, comme dans *Stalker*, ni n'acquièrent un caractère anthropomorphique, comme ceux de *Lawrence d'Arabie*. L'identité du héros est bel et bien associée à ces éléments, car ils sont véritablement représentés comme une extension de lui-même, comme son terrain de jeu, mais ils en restent là, sans métaphorisation. Ils sont traités plutôt par la mise en scène comme la représentation de la réalité. Ce traitement très concret et réaliste augmente la crédibilité du film, par l'association de la fiction avec des espaces réels. Lorsque Omar court à toute vitesse, avec la police israélienne à ses trousses, on voit toutes ces ruelles de la vielle ville de Jérusalem, ainsi que les habitations. Lorsqu'il y pénètre, les habitants le cachent spontanément et l'aident efficacement à se sauver. On peut observer une sourde solidarité, enfouie dans cette zone d'habitation. De plus, la présence physique de l'énorme mur sur lequel Omar grimpe et saute est impressionnante.

Le projet d'*Omar* s'est imposé au réalisateur il y a plusieurs années, lorsqu'un ami lui a raconté une mésaventure qui lui était survenue quand un agent du gouvernement l'a approché pour l'embrigader : *« L'agent avait essayé d'utiliser les informations qu'il avait sur lui pour inciter mon ami à collaborer avec ses services. J'ai immédiatement souhaité approfondir ce sujet et réfléchir aux conséquences qu'une telle collaboration aurait sur des relations d'amour, d'amitié et de confiance »*. Grâce à sa soudaine notoriété depuis sa participation aux Oscars avec son précédent film *Paradise Now*, le réalisateur a pu obtenir facilement des autorisations de tournage pour *Omar* à travers la Palestine. Quelques limites se sont tout de même imposées à lui : *« En ce qui concerne le mur, nous n'avons reçu l'autorisation de grimper que jusqu'à une certaine hauteur et les images où Omar est au sommet ont été tournées sur un faux mur à Nazareth »*. Les techniciens du film ont tous été recrutés sur le critère de leur nationalité. En effet, ils devaient tous être Palestiniens pour pouvoir travailler avec le réalisateur sur ce film. Les personnages principaux sont interprétés par des acteurs qui jouent ici dans leur premier film. Le réalisateur et la directrice de casting recherchaient des jeunes

[240] Je reprendrai ce rôle du lieu dans l'analyse du film *Incendies*.

spontanés et dynamiques, avec une capacité à exprimer des émotions profondes. Ainsi, celui qui interprète le rôle-titre, Adam Bakria, a été recruté après avoir envoyé une cassette démo au réalisateur Heny Abu-Assad. Waleed F. Zuaiter est le seul acteur professionnel du film. Il a notamment joué le tortionnaire du Sergent Brody dans la série à succès *Homeland*. Sa participation à *Omar* ne s'est pas limitée à son rôle de l'agent Rami, puisqu'il est également l'un des producteurs du film avec ses frères.

4 • LES ESPACES FRONTALIERS COMME MATIÈRE PREMIÈRE CINÉMATOGRAPHIQUE, EN TERRITOIRE ISRAÉLO-PALESTINIEN

Le mode narratif des deux films réalisés par Heny Abu-Assad comporte un point commun avec celui d'Eran Kiklis quant à la mise en scène de la frontière conflictuelle : la structure du drame filmique y est toujours fondée sur le rapport entre l'homme et l'espace, à travers une fonction spatiale-narrative. Cependant il y a un décalage dans ce point commun : chez Abu-Assad, la plasticité et l'aspect physique de la frontière ressortent davantage que chez Riklis, où la forme narrative est avantagée, et surgit grâce à l'aplatissement discret des éléments spatiaux. Cet aplatissement ne dénie ni la situation conflictuelle ni la présence de ces éléments, et Kiklis traite l'espace comme un décor primordial pour développer le récit narratif – tandis que chez Abu-Assad l'espace offre indéniablement des facteurs figuratifs du conflit : la fonction spatiale-narrative est donc bien distincte chez ces deux réalisateurs. Chez Abu-Assad, même une petite pierre peut se transformer en objet qui déclenche une haine profonde[241]. Ironie du sort, le conflit israélo-palestinien s'aggrave avec ces éléments matériels de la frontière qui inspirent davantage les artistes et les cinéastes.

Lorsque j'étais dans ce territoire, j'ai souvent éprouvé la tension qui provient même des objets les plus banals. C'est dire que la tension dans l'air peut affecter la

[241] Voir ci-dessus la description de la scène où Omar, sur l'ordre des militaires israéliens, doit se tenir en équilibre sur une pierre.

perception des objets. Dans un parc public à Jérusalem, les dispositifs matériels sont semblables à ceux qu'on trouve partout ailleurs, et pourtant, dès qu'on y lit la coexistence des deux côtés – israéliens et palestiniens sur le même lieu –, leur allure ordinaire disparaît, car ils ne se fréquentent pas, ne se regardent pas. On voit qu'ils tentent de s'ignorer. De là, une tension s'installe, qui contamine aussi les objets présents. L'eau qui jaillit de la fontaine du parc ne semble plus aussi reposante, les statues, la beauté du jardin, tout cela paraît totalement artificiel, on ne sent plus un sentiment paisible : on ne voit pas « une pierre », on voit « telle pierre qui déclenche tel sentiment ou telle action ». La perception fonctionne contextuellement, elle acquiert ses caractéristiques à partir des composantes du lieu : si ce lieu est contaminé par un conflit aussi violent depuis longtemps, la tension s'installe aussi dans les objets de la vie quotidienne. La tranquillité est là en surface, mais constamment menacée par un éventuel événement malheureux ou violent ; une sensation tranquille ne peut trouver sa véritable atmosphère, on ne peut espérer qu'elle va perdurer. Une pierre peut se tourner en arme, d'ailleurs tous les objets ont la potentialité de devenir arme dans ce territoire. Rien n'est vraiment serein.

Chez Abu-Assad la déterritorialisation est davantage traitée en relation à l'espace : les deux héros de ces deux films sont des êtres déterritorialisés, qui circulent des deux côtés, et qui finissent par défier le monde par leur mort. La mise en scène est déterminée par un véritable souci de réalisme. Du côté du cinéma israélien, ce problème est désigné à travers l'installation de protagonistes étrangers (Amos Gitai) sur certains espaces, ou par la constatation d'une politique sur ces espaces (Eran Kiklis). Tandis que Kiklis prend un sujet territorialisé, mais en instance d'être déterritorialisé (la description du milieu druze dans *La fiancée syrienne* et le sort d'une Palestinienne dans *Citronniers*), Gitai constitue des sujets déterritorialisés qui ne sont pas palestiniens (des Américaines, des filles de l'Est, une française). Chez Gitai, la question de la *diaspora* juive – déterritorialisation fortement liée à l'identité de l'auteur[242] –, se manifeste dans cette constitution significative, afin d'élargir une

[242] Dans *Lullaby to my father (2011),* Amos Gitai suit le parcours de Munio, son père, né en 1909 en Silésie (Pologne), fils du métayer d'un *Junker* prussien. À l'âge de 18 ans, Munio part à Berlin et à Dessau pour étudier au Bauhaus, auprès de Walter Gropius, Vassilli Kandinsky et Paul Klee. En 1933, le Bauhaus est fermé par les Nazis, qui accusent Munio de trahison envers le peuple allemand. Munio est emprisonné, puis expulsé à Bâle. Il part pour la Palestine. À son arrivée à Haïfa, il entame une carrière d'architecte et il adapte les principes européens modernistes au Moyen-Orient.

dimension intrinsèquement historique. Le cas de son père est un exemple des mouvements au sein de la diaspora pour quitter les territoires « extérieurs » et venir en Palestine avant 1948 – une déterritorialisation volontaire qui est un phénomène consistant, nommé en hébreu *alya* : la séparation d'avec le pays de naissance, afin de s'installer en profondeur dans l'idée d'un ailleurs fondamental[243]. Les diasporas palestiniennes suivent une trajectoire inverse, à la suite des périodes de conflits majeurs (en 1949 et en 1967), pour émigrer en Jordanie, en Syrie, au Liban, en Arabie Saoudite, aux États-Unis ou en Égypte. Dans le premier cas, nous sommes dans une logique (imaginaire[244]) de déterritorialisation-reterritorialisation, dans le second cas, il s'agit plutôt d'une territorialisation-déterritorialisation, ou d'un état intermédiaire – en quelque sorte et paradoxalement, *déterritorialisé sur un territoire*, comme les protagonistes des films d'Abou-Assad. Les espaces frontaliers sont évidemment des causes immanentes de l'identité palestinienne et israélienne ; on peut bien sentir qu'ils sont dans la continuation symbolique entre un territoire réel (*La fiancée syrienne, Les Citronniers, Omar*) et un territoire fantasmé (*Paradise Now*, *Terre Promise*). De là que la question de la déterritorialisation puisse surgir sous une forme particulièrement narrative, où la géopoétique n'est pas forcément au rendez-vous.

Mis à part l'univers d'Amos Gitai, dans la plupart des films de fiction qui ont pris ces espaces entre Israël et Palestine comme décor, les récits sont construits sur un principe centripète, qui vise à construire un effet sentimental et dramatique, accentuant le côté purement narratif. Par conséquent, cette forme narrative, assez conventionnelle, reste sur le terrain de la représentation la plus courante. Étant l'élément primordial et l'objet indispensable pour construire cette forme, tous les espaces dans ce territoire posent une question de fond quant à la sensibilité et à l'expérience effective. J'ai éprouvé une différence fondamentale dans mon appréhension de ces films après avoir séjourné sur place : lorsque je les avais vus auparavant, ils m'étaient apparus comme un pur décor fonctionnel dans la construction narrative. Les revoyant après mon expérience sur le terrain, ils m'ont

[243] Le mot hébreu *alyah* est tout sauf neutre : il signifie « élévation » (au sens spirituel), et c'est donc un terme d'essence religieuse, qui lie la spiritualité juive à la terre d'Israël. Revenir en Israël est censé vous élever, quand en partir est désigné du terme méprisant de *yeridah*, « descente ».

[244] Imaginaire, car cette logique repose sur l'idée, pour le moins discutable, que le « peuple juif » a été chassé de sa terre voici deux mille ans, et a donc un droit prioritaire à la récupérer.

semblé dégager une sensibilité profonde, me menant à saisir ces films d'une manière plus empirique. Cela dit, pour les deux peuples et plus exactement pour les habitants de ces espaces, ces films pourraient donner une image excessivement sensible. J'en ai discuté avec des Palestiniens qui font du théâtre et du cinéma à Bethleem, et qui m'ont avoué ne supporter aucun film israélien, même autocritique ou neutre, estimant que c'est à eux de traiter de leur cause dans ce territoire (un point de vue évidemment discutable).

Selon André Gardies, « *la différence entre les lieux et l'espace n'est pas simplement de degré, elle est de nature. Certes, tout lieu est, dans un récit filmique, porteur de propriétés spatiales, qu'il actualise de façon singulière. Mais l'espace n'est pas équivalent à la somme des lieux… il lui permet de suivre les développements du récit et de construire mentalement l'univers diégétique.* » Dans la vision de Gardies, « *c'est donc moins la logique spatiale qui est construite à partir des codes narratifs (comme chez les néoformalistes), que la causalité narrative qui est obtenue à partir de codes spatiaux considéré comme primordiaux. Ainsi pensé, l'espace ne peut plus être relégué au rang de "circonstant", de simple auxiliaire de l'action (comme c'est souvent le cas dans la narratologie littéraire) : il constitue au contraire un composant fondamental du récit filmique, à la spécificité duquel il participe* »[245] . Il est presque évident d'adopter une forme conventionnelle de récit, à cause de la charge historique et dramatique d'un conflit territorial qui dure depuis 1948[246] . En revanche, il serait urgent de déployer le champ de la création cinématographique en faisant droit à la « géopoétisation » de ces espaces. Pourtant la voie reste étroite, sous la forte pression politique actuelle ; en outre, l'arrivée du groupe « État islamique » n'a pas aidé, loin de là, à la création cinématographique sur ce territoire, et il y a de moins en moins de fictions cinématographiques à ce sujet, des deux côtés. Heny Abu-Assad est le seul réalisateur palestinien qui résiste et continue,

[245] A. Gaudin, *op*. *cit*. p.26.

[246] Toutefois, on ne trouve pas de films de fiction qui parlent de la *Nakba* en 1948, laquelle fut le premier déclencheur du conflit ouvert. Tant que ce massacre n'aura pas été reconnu comme tel, il restera comme une histoire incertaine dans la production cinématographique. J'en ai parlé avec des artistes palestiniens, qui sentent la nécessité absolue de représenter frontalement cet événement ; mais, bien qu'il y ait des archives visuelles, on ne trouve pas la voie pour créer une représentation artistique. Dans des pièces de théâtre écrites par eux, en revanche, on trouve souvent des évocations de cet événement tragique.

grâce à des financements venant d'Arabie[247]. Cependant, on peut observer que la production de films documentaires continue sur ce sujet, avec peu de moyens, mais sous des formes plus variées[248].

[247] *Le chanteur de Gaza*, film d'Heny Abu-Assad réalisé en 2015 après *Omar*, raconte l'histoire d'un enfant doué pour le chant, de son rêve de faire connaître la cause palestinienne à Gaza à travers un concours organisé en Égypte. Il s'agit aussi de savoir comment il peut sortir de Gaza à travers une frontière hermétique, afin de participer au concours. Ce film a été financé et diffusé par les réseaux d'Arabie Saoudite, et grâce à sa forme narrative conventionnelle, il a pu sortir dans le monde entier.

[248] J'y reviendrai dans la deuxième partie de ce mémoire.

CHAPITRE 5 :

LA FRONTIÈRE COMME LIEU FICTIF DANS LE *NON-DIT* DU RÉEL

Bien des films montrent des frontières réelles, mais sans les nommer, sans les indiquer expressément dans les dialogues, ni par des inscriptions dans les images. Ces lieux restent alors au niveau connoté dans la narration, ce qui n'empêche pas qu'ils y jouent un rôle important, parfois même comme une clef essentielle pour comprendre l'intrigue. Les spectateurs doivent alors sentir la présence physique, et supraphysique, des ces lieux innomés. Je présente ici deux de ces films, dont les intrigues ont un rapport crucial aux lieux autour desquels elles se déroulent (notamment la frontière entre Liban, Israël et Palestine) mais sans les désigner expressément.

Incendies (Denis Villeneuve, 2010)

Voici un film qui offre de manière particulièrement nette cet aspect non-dit de la frontière : de façon concrète et abstraite à la fois, il mélange le côté physique et supraphysique de l'espace frontalier. C'est le quatrième long métrage de Denis Villeneuve. Le récit du film est adapté d'une pièce de théâtre écrite par Wajdi Mouawad, qui fait partie de sa trilogie théâtrale *Littoral, Incendies, Forêts*. L'auteur y évoque la difficulté de l'exil, lui qui a été contraint d'abandonner le Liban alors qu'il n'avait que neuf ans, et qui donc possède une identité déterritorialisée[249]. La pièce, qualifiée de *« texte monde »* par Antoine De Baecque, a été encensée lors de sa première. Le critique ajoute : *« Ce sera* la *pièce des débuts du XXI*ème *siècle, celle*

[249] Wajdi Mouawad, né en 1968 à Deir El Qamar au Liban, il quitte son pays natal en 1978 en raison de la guerre civile ; sa famille émigre à Paris, mais ensuite, contrainte de quitter la France, s'installe finalement à Montréal en 1983. Grâce à ses œuvres théâtrales, il remporte de nombreux succès au Canada ; notamment avec *Littoral* (1997) ou *Incendies* (2003) qui lui apportent la consécration publique. Durant la saison 2007-2008, il travaille en collaboration avec l'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, où il crée notamment *Seuls*, pièce présentée en 2008 au festival d'Avignon. En 2016, il est nommé à la direction du Théâtre national de la Colline à Paris.

d'une bouleversante quête initiatique, celle d'une odyssée des origines, celle des trajets et des migrations, celle du choc des cultures entre l'Occident et l'Orient, celle où se croisent la question de l'intime, du singulier, et les violences des guerres, des communautés malmenées par l'histoire.[250] »

Le récit vaut une tragédie grecque mythologique. L'héroïne est une mère meurtrie par son destin, Nawal Marwan[251]. Elle est avec sa fille Jeanne dans la piscine. Après qu'elle a aperçu quelqu'un passer devant elle, pétrifiée par cette apparition elle s'assoit sur une chaise longue, l'air perdu. Peu de temps après, elle meurt en laissant à ses jumeaux, Jeanne et Simon, une lettre incompréhensible, leur enjoignant de retrouver leur père et leur grand frère au Moyen-Orient. La fille est fascinée par ce testament ; le fils, lui, décide de ne pas réagir. Jeanne part donc seule au Moyen-Orient. La mort brutale de la mère les amène à découvrir d'où ils viennent, c'est du moins ce qu'on peut supposer, car le film n'explique pas ouvertement où se déroule l'action. Jeanne arrive dans une grande ville, et une inscription rouge apparaît sur l'écran, *Daresh* – un nom de ville fictif, inventé pour le film (Fig. 108).



Fig. 108

[250] *Incendies* de Wajdi Mouawad par Antoine De Baecque : www.theatre-contemporain.net

[251] Interprétée par l'actrice Lubna Azebal, qui avait incarné Suha dans ., le film d'Heny Abu-Assad.

Jeanne suit le chemin vers l'Orient maternel, mais munie de sa culture occidentale. Arrivée dans le village natal de sa mère, elle est reçue chaleureusement par des femmes censées connaître celle-ci ; elle en est ravie, son visage se détend après le long voyage en bus à travers les montagnes arides. Lorsqu'elle découvre que sa famille maternelle est tombée en disgrâce, ces femmes deviennent soudainement froides et dures avec elle. Jusque-là, elle montrait la photo de sa mère jeune, en disant : « c'est ma mère, aidez moi à trouver d'où elle vient » ; on lui apprend que cette photo a été prise dans une prison ; elle s'implique alors, petit à petit, dans l'histoire de pays qu'elle ne connaissait pas.

Le spectateur ne sait toujours pas qu'il est question de la guerre civile au Liban. On peut seulement tabler sur une mention écrite, en rouge, *Le Sud*, sur le plan. Ce « sud », c'est la frontière israélo-palestinienne, et on ne sait pas qui attaque qui dans cet univers diégétique qui récrit des faits historiques. À aucun moment on ne trouve dans les répliques des personnages le nom réel du lieu ou du pays, à l'exception du Canada où vivent les personnages principaux. On devine que la cause est venue d'un événement historique et politique lié à un certain pays[252]. On voit des noms de lieux écrits en rouge à chaque plan qui ouvre une séquence ou un chapitre ; tous sont des noms inventés mais qui ont un répondant possible dans le réel. Par exemple, la prison nommée Kfar Rayat dans le film peut représenter la prison réelle d'Al-Khiam[253]. Les lieux réels sont une clef pour comprendre le récit, et même, essentielle, mais leur nom n'est pas révélé, et toujours remplacé par celui de contrées fictives.

Cette institution d'un non-dit sur la localisation géographique et géopolitique du pays concerné se poursuit tout au long du film. De telles indications, censées localiser ces contrées inventées, constituent un dispositif en trompe-l'œil pour les rendre faussement crédibles : ce faux-semblant fait croire vraiment que ces lieux

[252] Il s'agit évidemment du Liban, qui n'est jamais nommé ni dans la pièce ni dans le film ; dans la pièce, Jeanne le désigne par la périphrase « le pays de ma naissance ».

[253] Village situé au sud du Liban, où se trouve le fort de Khiam. Construit par les Français durant leur mandat (incluant la Syrie), il a été transformé en base de l'armée libanaise, avant d'être occupé par les Israéliens. Ces derniers en ont fait une prison clandestine et un centre de torture, sous le commandement d'officiers de l'Armée du Liban Sud. De 1985 à 2000, plusieurs milliers de prisonniers libanais et de réfugiés ont été détenus sans jugement dans cette prison.

existent – d'autant plus qu'on dit « le Sud » pour désigner la frontière. Bien sûr, ils existent réellement, mais le film évite à tout prix de donner les vrais noms de ces lieux liés à l'histoire réelle[254] : l'auteur semble vouloir éviter d'ancrer l'histoire dans une réalité trop précise. Le tournage s'est déroulé en Jordanie, mais le réalisateur a respecté le flou inaugural de l'œuvre à propos des vrais lieux : *« Beyrouth ou Daresh ? Cette question m'a hanté durant toute l'écriture du scénario. J'ai finalement décidé de faire comme la pièce, et d'inscrire le film dans un espace imaginaire, comme* Z *de Costa Gavras, afin de le dégager d'un parti pris politique. Le film traite de politique mais demeure aussi apolitique »*, explique Villeneuve. On peut supposer que l'histoire se passe au Liban, pays natal du dramaturge, mais d'autres interprétations[255] sont possibles, et ce doute n'est pas fortuit. C'est pourquoi le réalisateur du film décrit le texte de la pièce comme *« un champ de mines historiques »*.

En outre, en l'absence de description de l'état physiologique des personnages, le montage du film alterne entre la fille et la mère, le passé et le présent, pour construire le récit en les mélangeant sur les mêmes lieux. Elles ont une telle ressemblance de comportement et de vêtement qu'on peut confondre les deux personnes et les deux époques (Fig. 109-110). Voici le déroulement des séquences, dans cet ordre : au passé, on voit Nawal qui part, après avoir abandonné son fils sous la pression familiale – la même pression qui l'a obligée à partir pour étudier. Une inscription en rouge arrive sur son dos, et enchaîne sur le plan suivant dans lequel on voit Jeanne arriver à Daresh au présent ; la présence d'un char militaire avec une troupe est censée suffire pour évoquer le contexte historique du film. Quelques années après son départ, la guerre éclate et Nawal part pour retrouver son fils, qui a été confié à un orphelinat, à Kfar Khout, dans la région du Sud. On la voit passer un

[254] Dans la pièce, la question du lieu, conjointe à celle des origines – à la fois vague et précis, passé et présent – sert de cadre à des personnages ayant accepté de partir pour tenir leurs promesses. Le lieu deviendrait, selon les mots de l'auteur définissant le cycle, celui d'une « promesse non tenue ». Les lieux renvoient aussi à des prises de pouvoir. Donc plusieurs villes sont citées, l'une d'entre elles, Nabatiyé, repérable au Sud du pays, renvoyant bien à la réalité. Mais dans le film, cette ville n'est ni citée ni représentée.

[255] Si on ne voit pas les paysages filmés sur l'ensemble des montagnes et du désert au Moyen-Orient, on pourrait penser que le récit a comme cadre la guerre du Kosovo, ou encore les massacres des camps de réfugiés de Sabra et Chatila, par la similitude frappante des faits historiques.

check point, arriver dans son village natal, puis à Kfar Khout où elle est accueillie par des décombres remplis de l'odeur de la guerre. Le plan suivant nous ramène dans le temps présent : Jeanne arrive au même endroit, toujours suivant les traces de sa mère. La caméra, portée à l'épaule, la suit et nous montre que tout est propre, que les gens maintenant y vivent normalement. Puis, la présence de sa mère revient, mais cette fois-ci, superposée en voix off : Nawal témoigne du massacre perpétré par les milices contre les non-chrétiens ; nous sommes transportés dans un passé où elle est endormie dans un bus, et se voit réveillée par une attaque de miliciens ; ils ont capturé le bus et l'emmènent dans un désert pour exécuter les non-chrétiens. Sauvée par la croix qu'elle porte au cou, elle reste seule sur le lieu du crime, que l'on doit supposer se trouver à la frontière Sud du Liban. Au plan suivant, c'est encore le présent : on voit la croix de Nawal – qui lui a épargné la mort pendant ce massacre – sur le col de Jeanne, endormie comme sa mère dans le bus, entourée d'habitants visiblement non chrétiens.




Fig. 109-110 : La fille (gauche) et la mère (droit) ont la même allure dans les deux temps




Fig. 111-112 : Deux images de montagne dans lesquelles on voit la mère au passé et la fille au présent, prenant le même chemin, par le même bus.

Grâce à l'action du montage, les espaces et les objets jouent le rôle de médium entre les deux temps et les deux protagonistes, en maintenant présente la mémoire de Nawal, dans laquelle les spectateurs sont invités à se plonger. Ce mélange peut évidemment créer une certaine confusion des temps du récit sur des lieux identiques, et dans cette perception intrigante, le spectateur est engagé à suivre le récit en prenant un statut supérieur par rapport aux personnages, qui sont dans un monde où le temps flotte. Jeanne, qui ne sait pas ce qui s'est passé, suppose une telle position surplombante, tandis que la narration de Nawal s'adresse directement au spectateur. Les frontières sont intégrées à la structure filmique afin de créer la relation entre les personnages, les temps et les espaces ; ce chassé-croisé du fil et de l'aiguille, du passé et du présent, et bien sûr, de la fille et de la mère, est construit par le montage du milieu du film, qui forme le noyau de toute la structure narrative. Par là, l'espace en quelque sorte se *temporalise*, prenant une forme rhizomatique. Dans ce dispositif d'imbrication du temps et de l'espace, Jeanne découvre petit à petit le passé douloureux de sa mère, lié à l'histoire chaotique de son pays natal, en raison du mouvement politique provoqué par les réfugiés palestiniens[256]. Mais la précision n'est toujours pas au rendez-vous, et il y a deux mots qu'on évite de prononcer dans le film : « Palestine » et « frontière ». Pour désigner un Palestinien réfugié[257], on dit « un réfugié ». Le nom de la Palestine apparaît une seule fois (Fig. 113). Pour désigner un camp de Palestiniens à la frontière – qui a été l'un des facteurs du déclenchement de la guerre civile – on dit « un camp de réfugiés à la frontière » (le mot « frontière » est dit en arabe dans le dialogue (Fig. 114).

[256] Ce qui confirme qu'il s'agit bien dans le film de la guerre civile au Liban entre 1975 et 1990. Depuis la Guerre des Six jours en territoire israélo-palestinien, les réfugiés palestiniens affluent massivement au sud du Liban. Ils sont associés à l'Armée libre du Liban, qui s'est créée contre le gouvernement conservateur catholique ; la corruption de ce gouvernement a suscité la colère du peuple ; petit à petit cela a déclenché au Liban une guerre civile, qui prend l'allure d'une guerre entre factions religieuses. L'armée israélienne intervient, par crainte que cette guerre provoque ou permette la montée du pouvoir palestinien. Le Liban tombe dans le chaos, religieux et politique, perdant au passage sa tradition multiculturelle et multiconfessionnelle. Wajdi Mouawad choisit de situer l'action au passé, pendant ces années de guerre qui ont vu le Liban se dévorer lui-même.

[257] Dans l'histoire, c'était l'amoureux de Nawal et le père de son fils ; il a été tué par le frère de Nawal parce qu'elle appartenait à une famille chrétienne et qu'il était musulman. Dans la pièce, Nawal est devenue mère à 14 ans, mais dans le film on a constitué un personnage adulte pour interpréter toutes ces expériences fictives au long du récit.



Fig. 113



Fig. 114

Il y a de nombreuses allusions à la réalité historique et géographique. Par cette décision de rendre les lieux plus ou moins anonymes, on suppose que l'auteur a cherché à élargir son propos, qui est d'inscrire une réflexion universelle sur les conflits : « *Oui, cette guerre se passe au Sud, dans un pays où il y a une guerre civile – qui peut se passer dans tous les pays du monde. Finalement ce sont les drames individuels à l'intérieur de ce genre de situation conflictuelle qui intéressent le spectateur*[258] ». Dans les premières versions du texte, Wajdi Mouawad avait multiplié les références au conflit israélo-palestinien, mais il a choisi de les formuler autrement, en créant des lieux fictifs. Ce geste, évidemment délibéré, de l'auteur de la pièce, vise sans ambiguïté à universaliser le conflit réel, historique, de son pays natal, en évitant de préciser les lieux des événements par leur nom, et en insistant sur la violence inhérente à toutes les guerres.

Des espaces qui symbolisent et témoignent

La plus grande partie de l'intrigue du film se déroule dans des espaces frontaliers à la fois réels et fictifs, qui comportent une certaine ambivalence. Les paysages frontaliers sont présentés dans des images explicites et conventionnelles (voir illustrations ci-dessous), et qui se veulent symboliques d'un lieu porteur d'une histoire personnelle. Lorsque Nawal passe le poste de contrôle pour aller dans sa

[258] Interprétation (discutable, comme toute interprétation) de Stanislas Nordey, metteur en scène et ami de Wajdi Mouawad.

région natale, on peut se rappeler une scène similaire dans *Paradise Now*[259], avec la même actrice, Lubna Azebal : elle traverse le *checkpoint,* la caméra prend son profil droit en travelling, et on la voit marcher après avoir passé la frontière, dans l'un et l'autre film. Ces deux scènes de deux films comportant tous deux l'espace frontalier comme décor du film montrent le personnage obligé de passer un poste de contrôle pour aller sur le lieu de sa naissance[260]. Le film comporte aussi, implicitement, quelques indices dans sa mise en scène qui permettent au spectateur de reconstituer lui-même le puzzle et de suivre ce récit plus ou moins labyrinthique, en redistribuant le temps et l'espace. Cela prend à l'occasion une forme transcendante : lorsque Nawal chante dans la prison, avec un air triste qui cherche à dépasser ce temps insoutenable et cet espace inacceptable, la chanson *Karma*[261] se superpose à la voix de Nawal ; le plan suivant, sur la piscine déserte, arrive en surimpression, transcendant l'espace et le temps – le présent pour ses enfants adultes, le futur pour elle. Par ce jeu du montage alterné, la piscine symbolise la frontière féminine, la maternité : on apprend plus tard que c'est en prison que les jumeaux ont été conçus.

Ce sont des paysages hétérogènes de deux pays qui se mélangent cette fois-ci : un paysage qu'on suppose être une frontière entre Liban et Israël-Palestine, car comme toujours, le film ici évite de préciser. Ce plan vient après celui dans lequel Jeanne sanglote sur l'épaule de son frère après avoir appris, indirectement, une vérité terrible, inacceptable. Ce plan sur un paysage du désert vu en perspective (Fig. 115-116) part en panoramique à gauche, laissant apparaître un paysage hivernal particulièrement humide, au Canada (Fig. 117-118), qui contraste fortement avec le désert Ce paysage hivernal est montré par un panoramique à droite, par-dessus lequel on entend la voix off d'un homme âgé, qui explique une vérité cruelle. La juxtaposition transcendantale de ces deux lieux hétérogènes – l'un, le lieu d'origine, l'autre, le lieu d'immigration – les établit dans un rôle ouvertement métaphorique. Le premier dessine de manière évocatrice l'insuffisance de la vie avec ses racines ; le

[259] Voir ci-dessus, p. 201.

[260] Simple coïncidence ? On peut supposer que Villeneuve a vu le film d'Heny Abu-Assad.

[261] La notion de *Karma* désigne, comme on sait, dans l'hindouisme et le bouddhisme, le cycle des causes et des conséquences liées à l'existence des êtres sensibles. Il est la somme de ce qu'un individu a fait, est en train de faire ou fera. Tout acte (*karma*) induit des effets qui se répercutent sur les différentes vies d'un individu, formant ainsi sa destinée : la chanson symbolise littéralement les protagonistes. Elle est composée et interprétée par un groupe de rock renommé, *Radio Head*.

second évoque tout aussi nettement une certaine nécessité dans l'état rhizomatique des protagonistes, Nawal et ses enfants. Le lieu d'origine est constamment présenté par des paysages secs, qui suggèrent la condition ardue dans laquelle les enfants sont élevés. Bien que ce soit la guerre civile qui impose une telle condition à l'héroïne, cette métaphore spatiale renforce la dureté de sa situation, sans pathos inutile. Le lieu d'immigration est décrit par les paysages urbains où Nawal a pu enfin assumer sa maternité – des espaces humides tels la piscine, la pluie, la forêt enneigée. La mise en scène joue ainsi de la présence de l'eau comme d'un élément crucial de la spatialité, symbolisant le besoin de la maternité déracinée, cet élément aqueux indispensable pour développer l'état rhizomatique.



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118

Ces espaces sont pris avec des cadrages très photographiques, des plans qui ne sont ni dilatés ni courts ; il y a un certain marquage du temps sur chaque espace filmé, analogue au temps de pose d'une photographie : ce sont des espaces qui gardent la mémoire et l'histoire personnelles. Jeanne visite tous les lieux où sa mère a vécu, rencontre les personnes qui l'ont connue, et le film prend ces deux éléments à égalité ; même les paysages anonymes tiennent une place au sein du film. Cependant il faut remarquer que ce traitement de l'espace ne peut pas vraiment être qualifé de

« géopoétique ». Il serait plutôt géophotographique – si j'ose forger un autre néologisme – et son fonctionnement est soumis fonctionnellement à l'annonciation et la révélation du caractère personnel des lieux. Pour préciser, j'aimerais comparer avec le traitement de l'espace dans *Sicario* : les paysages spectaculaires de la frontière entre Mexique et États-Unis sont présents dans des cadres également photographiques, mais pris depuis le haut, à partir du transport dans le ciel. La vision qui se fait jour dans ce filmage vient d'une machine, qui prend une vue de territoires géopolitiques, sans porter par elle-même un caractère humain. Dans *Incendies* au contraire, les paysages filmés communiquent avec un regard humain, restant étroitement liés à l'histoire de l'héroïne énoncée en voix-off – la voix de la mort, puisqu'on sait dès le début qu'elle vient de mourir –, parfois aussi portés par le silence, laissant de ces images émaner une mémoire et une présence humaines à travers un sentiment fictionnel – la nostalgie d'une morte envers son pays natal, qui lui a apporté tant de douleur.

L'espace le plus fatal, dans l'histoire, est le lieu du massacre où Nawal abandonne sa foi, et devient une terroriste : ayant manqué de retrouver la trace de son enfant à très peu près, fatiguée et désespérée, elle s'est endormie dans le bus quand survient, abruptement, l'attaque des miliciens qui veulent massacrer les non-chrétiens. Ils font descendre tous les passagers du bus, et les amènent dans un désert pour les exécuter. Nawal sort sa croix pour sauver sa peau, et elle prend dans ses bras une petite fille inconnue en affirmant que c'est sa fille. Mais celle-ci, qui n'a pas supporté de voir mourir sa propre mère sous ses yeux, court auprès d'elle et reçoit aussitôt la balle fatale, tirée par un assaillant. Nawal seule témoin et survivante de cette scène atroce, reste anéantie, seule dans le désert, devant les cadavres et le bus en feu. Cette violente scène finit sur le paysage, dont l'effet est neutralisé, devenu pur témoin avec Nawal – manifestant clairement le double rôle de l'espace : support de la narration et seul témoin du passé (Fig. 119).



Fig. 119

Ainsi le film oscille entre lyrisme et réalisme dans sa représentation des espaces ; il a fallu trouver un juste équilibre entre ces deux styles, qui fondent l'esthétique du cinéaste : *« J'ai opté pour la sobriété d'un réalisme cru, en conservant le facteur mythologique de la pièce à l'aide d'un travail sur la lumière naturelle et les ombres. L'émotion ne doit pas être une fin mais un moyen pour atteindre l'effet de catharsis désiré. »* Pour corroborer l'effet de réel de certaines scènes, le cinéaste a souhaité travailler à la fois avec des acteurs professionnels et des amateurs ; les directrices de casting ont largement contribué à la réussite de ces séquences : *« Lara Atalla, la directrice du casting jordanien, a eu envie d'approcher des réfugiés irakiens pour leur donner du travail. Ils ont beaucoup donné au film. Le défi a été de travailler sur les accents de tout le monde pour cibler un accent arabe de la région du Golan »*, rapporte le cinéaste.

Significativement, le réalisateur n'a pas oublié de mettre en scène des éléments purement fictionnels dans les espaces représentés. On ne trouve pas dans le film de scènes destinées à expliquer les actes des personnages en les ancrant dans des faits réels venus de l'histoire ou du contexte politique – bien que ces éléments aient une grande importance dans la construction de l'intrigue et la conduite du récit. Ce côté purement fictionnel peut apparaître comme un manque de précision à propos des faits réels sur lesquels le film semble pourtant bien construit. L'intention du

réalisateur est justement d'éviter cette précision, ce qui est flagrant au vu du style adopté, qui fait davantage confiance à l'effet fiction qu'à l'effet documentaire. Ainsi, le traitement du réel est parfaitement secondaire dans son travail, mais il ne renonce pas pour autant au souci de représenter les espaces concernés dans la perspective de créer une tension narrative[262].

La frontière entre le ciel et la terre

Ni le ciel, ni la terre (Clément Cogitore, 2015)

Quasi par définition, une frontière est aussi le lieu où les cultures de pays différents se croisent et se confrontent. Cette réalité sert au cinéma pour créer ses intrigues. Dans le film de Clément Cogitore *Ni le ciel, ni la terre* (2015, 100mn), le titre déjà indique une certaine frontière (entre ciel et terre), et l'espace frontalier sert expressément de leitmotiv pour l'intrigue. Des soldats français disparaissent mystérieusement dans un avant-poste situé à la frontière du Pakistan, où ils participent à une force internationale. La confrontation culturelle se fait jour immédiatement, entre les villageois musulmans et la troupe française, qui ne comprend pas les mœurs de la région. Très troublé par la disparition inexplicable et mystérieuse de ses soldats, le capitaine déraille petit à petit. C'est l'espace qui est directement en cause, cette vallée reculée du Wakhan, frontalière du Pakistan, où, à l'approche du retrait total des troupes, le capitaine Antarès Bonassieu et sa section ont été affectés à une mission de contrôle et de surveillance. Malgré la détermination d'Antarès et de ses hommes, ils ne retrouvent jamais les soldats disparus sur place, l'un après l'autre, mystérieusement, pendant leur sommeil.

Clément Cogitore, a commencé sa carrière dans l'image mouvante en tant que plasticien. Son travail veut questionner les croyances, rituels et récits qui construisent nos communautés. Il a surtout réalisé des courts métrages et des documentaires. *Ni*

[262] Ce que je disais de son film *Sicario* : « *le traitement filmique de l'espace frontalier est entièrement soumis à la forme* thriller*, faisant dès lors lien de manière largement conventionnelle avec la problématique de la réalité, et du monde réel* ». Dans le film de science-fiction du même réalisateur, *Blade Runner 2026*, on sent bien son souci de la représentation spatiale dans cette visée.

le ciel ni la terre est son premier long métrage, et il a voulu y confronter son univers visuel à un récit haletant : *« J'ai eu envie de faire une sorte de polar métaphysique pour parler de la disparition, traiter du deuil par l'irrationnel. »* L'idée de faire un film sur ce sujet lui serait venue d'une affiche de personnes disparues dans une gare ; il a pensé que ces personnes avaient en fait été assassinées, ou qu'elles étaient parties refaire leur vie très loin, et que personne ne disparaît vraiment. Mais il s'est quand même demandé ce qu'il se passerait si elles avaient disparu de la surface de la terre. Et pour son film, il a choisi de situer cette surface, justement, sur une frontière, présente mais invisible.

Le décor naturel du récit est à la frontière du Pakistan, mais pour ne pas mettre en danger l'équipe du film, le réalisateur a choisi de tourner le film au Maroc, dans les montagnes de l'Atlas – un décor naturel suffisamment ressemblant à celui de l'Afghanistan (Fig. 120). Le film a été tourné avec du matériel utilisé par l'armée, notamment une caméra thermique et des viseurs infrarouges, pour être au plus près de la réalité. Pour le scénario, il s'est abondamment documenté sur la guerre en Afghanistan, sur le travail de l'armée avec les populations locales, sur l'utilisation des armes et des technologies numériques. Il dit aussi avoir regardé des vidéos de soldats préparant leurs opérations, et avoir eu des entretiens avec des militaires, et toute cette soigneuse préparation donne au film un aspect crédible et original, la documentation, solide et approfondie, n'étant jamais mise au premier plan.



Fig. 120

Ni le ciel ni la terre a été filmé en lumière naturelle et caméra portée, par choix esthétique ; pendant le tournage, le matériel d'éclairage tenait dans un sac à dos ; l'équipe a choisi une caméra très légère pour pouvoir la tenir sur l'épaule. Le réalisateur explique : *« Je voulais être à hauteur des soldats, dans une énergie de proximité, chaotique. »* Dans cette recherche d'une expérience aussi réaliste que possible, les acteurs ont été entraînés spécialement ; ils ont dû porter, par exemple, quarante kilos de matériel sous 40 degrés, dans le désert, douze heures par jour : un tournage dans les montagnes de l'Atlas n'est pas de tout repos. Le réalisateur a essayé d'intégrer au film les obstacles rencontrés (une tempête de sable, des coulées de boue, des caisses de matériel militaire à décharger etc.) afin d'obtenir un haut degré d'authenticité ; en outre, l'espace du désert et du village, comme les figurants recrutés sur place, produisent un fort effet de réel. L'équipe du film est devenue, ainsi, composée d'explorateurs, profondément touchés par la situation « extraréelle »[263] : le cœur de cette visée part d'une obsession d'approcher le réel (pas seulement la réalité) et de fonder la représentation sur cette littérale urgence du réel[264], intimement liés aux expériences de l'équipe.

Donc dans *Ni le ciel ni la terre,* il y a des éléments réels venant de l'observation, et de l'expérience. Cependant, peu de plans invitent efficacement à une impression d'authenticité réelle. Le découpage joue sur des plans de durée assez courte, un découpage standard, qu'on utilise souvent pour mettre en avant le récit comme nécessaire ; une authenticité réelle peut prendre une apparence secondaire, par exemple si les plans ne disposent pas de suffisamment de temps pour observer les éléments réels intervenant dans le film. Les plans-séquences au contraire peuvent autoriser à mettre de côté provisoirement toute notation fictionnelle qui attente à la

[263] J'entends par là que les expériences de l'équipe contribuent à créer en cinéma une sorte d'extrême réalité, qui toutefois n'est pas réelle au sens plein du mot – puisqu'elle est fictionnelle.

[264] Par exemple, *L'emprise des ténèbres* (Wes Craven, 1988) part carrément du regard d'un personnage anthropologue ; il a été réellement tourné en Haïti pendant la guerre civile, avec la présence de Tontons Macoutes et de miliciens paramilitaires, et le scénario est inspiré d'une histoire vraie écrite par Wade Davis. Le réalisateur a indiqué que « *la plupart des personnes qui jouent des sorciers vaudou sont celles que Davis a croisées pendant son enquête.* »

sensibilité poétique venant du réel filmé. Néanmoins, il serait difficile de pointer un aspect géopoétique dans *Ni le ciel ni la terre*. Par exemple, le plan général, en ouverture, aurait pu offrir une atmosphère géopoétique. On y voit une zone vierge, en proie à la sécheresse, et on y aperçoit un avant-poste – une construction légère, avec un poste d'observation – au milieu du paysage ; un chien s'approche de la caméra, passe devant, sort du champ (Fig. 121). C'est un plan fort, qui annonce sans rien révéler la situation narrative à venir. Mais le film a choisi d'accentuer le côté fictionnel : au plan suivant survient aussitôt un raccord sur la montagne aride, remplie de cailloux au premier plan, et à contre-jour.



Fig. 121

La temporalité de ces plans est fondée sur un déroulement linéaire, ne favorisant pas vraiment l'observation, faute du temps nécessaire. On retrouve le chien au milieu du cadre, et la caméra suit son parcours vers la gauche, où on la voit entrer dans un baraquement de construction rudimentaire, abîmé, avec des sacs de sable et une bâche. Le capitaine Antarès Bonassieu[265] accueille le chien avec attention, il est en compagnie d'un soldat dans ce poste armé d'une mitrailleuse. Dans ses jumelles il aperçoit un paysan avec son mouton qui transgresse la limite du territoire frontalier à

[265] Antarès est une étoile, dont le nom vient du grec et veut dire « comme Arès », en raison de sa couleur rouge (Arès est le dieu de la guerre, nommé Mars chez lez Romains). Quant au patronyme Bonnassieux, c'est celui d'un sculpteur français du 19ème siècle (Jean-Marie Bonnassieux, 1810-1892), auquel le réalisateur a pu penser (à moins qu'il n'ait pensé… à Constance Bonacieux, un personnage des *Trois Mousquetaires*…).

surveiller ; il lui crie en vain d'arrêter et ordonne au soldat de tirer à blanc. Le paysan détale, seul, on perd le mouton de vue. Vers la fin du film, on comprendra que cette ouverture a préfiguré l'intrigue : pourquoi ce paysan est-il venu avec son mouton dans ce secteur sensible ? Mais dans le régime purement narratif adopté, on ne fait que décrire la situation, sans en laisser prévoir la résonance future.

Les forces françaises et les villageois forment un ensemble d'habitants hétérogène, dans cette vallée reculée du Wakhan (Fig. 122), frontalière du Pakistan mais où aucune présence physique, matérielle de la frontière n'est notable. Bien entendu, le décor historique et géographique où ils voisinent, sans vivre ni au même endroit ni de la même manière, n'est pas concrètement précisé dans le film. C'est le poste militaire qui marque cette présence dès le premier plan, pour désigner une frontière officielle, dans la nature aride, dans un endroit reculé (Fig. 123). On suppose qu'on se trouve quelque part au Moyen-Orient, où la cohabitation ne saurait être ce qu'elle est en Europe. Cette coprésence d'habitants au statut différent et même opposé, en outre dans un lieu isolé et problématique, constitue l'un des éléments essentiels de la narration. L'intrigue démarre à partir de la disparition de ces habitants provisoires que sont les militaires étrangers, qui n'appartiennent pas à ce territoire. L'ostracisme ou l'envoûtement dont ils vont être l'objet de la part d'un pouvoir surnaturel et inexplicable peut être interprété ainsi dans un premier temps : ils vont être chassés car ils ne sont pas de vrais habitants. Ils n'ont pas le droit d'habiter là, ni de placer sous leur commandement les vrais habitants[266]. On connaît bien ce genre de situation d'essence colonisatrice, bien qu'il ne s'agisse pas ici de colonisation au sens propre.

[266] Dans le contexte fictionnel, ces habitants seraient des Wakhis, le principal groupe ethnique dans le corridor de Wakhan. Les Wakhis sont un peuple d'Asie centrale qui parle le wakhi, une langue perse du Pamir fortement influencée par le tadjik. Ils se trouvent essentiellement dans ce corridor en Afghanistan, ainsi qu'au Tadjkistan, au Pakistan, et aussi au Xinjian en Chine. Pour le film ce sont des Marocains qui ont joué les habitants de cette zone tribale.



Fig. 122



Fig. 123

Le scénario est fondé avec précision sur un fait historique, l'intervention militaire de la France[267], mais ce qui lui donne son originalité fictionnelle, c'est la confrontation ethnique de deux catégories d'habitants, dans un même lieu frontalier et en référence à un aspect peu connu de la religion islamique. Le scénario s'inspire

[267] À la suite des attentats du 11 septembre 2001, la France a engagé des forces armées au sein de deux opérations internationales distinctes : la force internationale d'assistance et de sécurité (ISAF), sous commandement de l'OTAN, et l'opération *Enduring Freedom*, sous commandement américain. La mission officielle des forces françaises en Afghanistan est de « *sécuriser les zones placées sous sa responsabilité afin de permettre à l'État afghan de se reconstruire, de permettre des opérations de développement et de permettre un déploiement des services de l'État afghan, et, en second lieu, de permettre une montée en puissance de l'armée nationale afghane.* » En 2012, on estimait qu'environ 50 000 militaires français avaient servi en Afghanistan.

en effet d'une fable coranique sur les « gens de la caverne »[268], mais le récit est structuré sur cette base narrative de manière très allusive. Si on ne connaît pas cette fable, il n'existe guère d'indices concrets dans la diégèse afin d'appréhender l'aspect symbolique du film. Antarès, le héros du film, est décrit comme un militaire professionnel type, avec un caractère austère et autoritaire. Il ne comprend pas (ou ne cherche pas à comprendre) le peuple chez lequel il séjourne ; impatient et intolérant, il traite ces villageois comme des menteurs. Obsédé excessivement par une conception toute faite de l'honnêteté, il accuse facilement de mensonge un soldat qui a été témoin d'un phénomène irrationnel. L'obsession de celui-ci pour la rationalité, la clarté, une idée un peu étroite de la vérité, cause paradoxalement un immense mensonge à lui- même à la fin du film.

Je reviens au début du film, où on le voit crier à un paysan qu'il pénètre avec son mouton dans un secteur militaire ; Antarès le chasse d'une manière violente, agressive, en tirant à blanc dans sa direction. Mais peu après, il s'aperçoit qu'il a perdu son chien – tandis que le paysan, lui, a perdu son mouton. L'officier se rend au village avec son soldat interprète, il parle devant les hommes du village (on ne voit jamais aucune présence féminine dans tout le film) de ces animaux disparus. Dans le mythe des « Gens de la caverne », on trouve un récit qui peut correspondre à cette scène : « *Les jeunes, fuyant le roi cruel et corrompu, cherchent à se cacher dans une montagne ; ils tombent sur un berger, qui les conduit avec ses moutons. Et le chien du berger les suit. Mais les autres, voyant cela : "Renvoie ce chien, car, quand il aura faim, il fera du bruit et dénoncera aux hommes notre présence." Pour chasser le chien, le berger et ces gens lui donnaient les coups, cependant l'animal ne s'en allait pas. Quand ils l'eurent longtemps frappé, Dieu lui donna la parole, et il leur dit distinctement : "Pourquoi me frappez-vous ? Moi aussi, je crois au même dieu auquel vous croyez." Ce fut là pour eux un signe et un miracle de la part de Dieu. Ensuite ils se mirent en route et entrèrent dans la caverne. On lit dans le Coran qu'ils "se trouvèrent dans un endroit vaste de la caverne. Ensuite tous se couchèrent,*

268 Les « Gens de la caverne » sont décrits comme étant originaires d'une ville de Syrie dont le roi et tous les habitants étaient idolâtres (= non musulmans), eux seuls faisant exception. Le roi Diocletianus, gouverneur de Philadelphie (nom antique de l'actuelle capitale de la Jordanie) était un homme cruel et dévoré par l'ambition. Parmi ses ministres, certains qui ne pouvaient plus supporter sa cruauté ni son despotisme sont devenus monothéistes, ont délaissé leurs familles et leurs biens et se sont enfuis pour sauvegarder leur foi. Dieu les guida vers une caverne dans laquelle ils entrèrent pour se reposer. Ils y dormirent alors 309 ans.

le chien à l'entrée, les pattes de devant étendues). Dieu les plongea dans le sommeil et enleva leurs âmes ainsi que celle du chien. Le lendemain, le roi les fit chercher, mais on ne les trouva point et on l'informa qu'ils avaient quitté la ville. Le roi envoya alors des hommes à leur poursuite. On les rechercha pendant un mois, sans les trouver, alors on cessa les recherches."[269] »

Dans le film, les villageois sont évidemment mécontents de la présence des forces françaises qui contrôlent leur territoire. Ils ne peuvent que leur dire de partir ; inversement, Antarès doit justifier sa présence, et se montre énervé en leur répondant que lui et ses hommes protègent le village contre les Talibans. Les villageois leur demandent alors d'acheter les moutons, mais ils refusent, et les quittent en leur serrant la main. Dans la nuit, deux soldats observent une étrange cérémonie des villageois, qui ont brûlé quelque chose sur la colline. Le lendemain, Antarès, reparti au camp de base, reçoit un appel qui dit que ces deux soldats ont disparu. Il court, avec ses camarades, sur la colline où a eu lieu cette cérémonie douteuse, et ils constatent que c'est un mouton que les villageois ont brûlé. Ils se rendent aussitôt au village et y mènent une perquisition brutale. Antarès ne cache pas son mépris, répétant que ce village est dans un secteur placé sous contrôle international (Fig. 124). Ne trouvant cependant aucun indice et aucune trace de ses hommes, Antarès est persuadé que les villageois les ont kidnappés pour se venger de l'incident de la veille. En même temps, il n'exclut pas l'hypothèse que les combattants de Wakhan[270] avec lesquels ils ont de temps en temps des affrontements armés, aient pu les enlever et les enfermer quelque part. La troupe française envoie un message vocal par haut-parleur : le soldat interprète crie dans le vide, pour proposer une négociation possible.

[269] Coran, sourate 18 (« La Caverne »), versets 9 à 22.

[270] Groupes de moudjahidines (« combattants de la foi », qui s'engagent dans le Djihad). Au sens littéral, le terme *moudjahid* est un participe actif de la forme augmentée de *djihad*. Le terme *djihad* lui-même est d'interprétation délicate : il désigne un devoir spirituel, mais qui peut prendre forme guerrière ; c'est cette dernière interprétation qui a nourri les innombrables guerres conquérantes de l'Islâm contre les « infidèles » (et qui est revenue au 20ème et 21ème siècles de la manière que l'on sait).



Fig. 124

Les combattants de Wakhan répondent en donnant rendez-vous dans un lieu frontalier où est planté un piquet métallique. La troupe française y rencontre les hommes de Wakhan et découvre que ce piquet sert à attacher un mouton. Dans l'absence totale de matérialité qui marque une frontière, c'est là le seul élément physique. Antarès fait un marché avec eux et les laisse attaquer le village, déclenchant la colère des autochtones. Un adolescent fait alors un aveu sous la pression des militaires français – aveu consistant justement à leur apprendre le récit coranique des « Gens de la caverne ». Le jeune homme conclut : « *Vous êtes sur la terre d'Allah ; vous pouvez y marcher, mais pas vous y endormir. Si vous dormez, Dieu vous prend.* ». C'est ainsi, selon lui, que les soldats ont disparu, après s'être endormis. Les habitants du lieu connaissent bien cette histoire de la Caverne, et acceptent le phénomène surnaturel comme lié à leur croyance islamique. Mais aux yeux des Occidentaux, il est inacceptable. Antarès crie : « Comment peut-on croire ce qu'on ne voit pas ? » William avait témoigné que son camarade était endormi et avait disparu par la suite : Antarès l'a traité de menteur et l'a fait emprisonner ; il continue de refuser à croire ce récit.

Dans cette situation, tous les soldats se montrent sceptiques ; au fond ils n'ont rien à faire ici, mais ils sont obligés d'y vivre temporairement, dans des conditions difficiles, privés du confort de la civilisation occidentale. Sur fond de mauvaise

conscience, le capitaine Antarès perd de plus en plus la raison, la folie l'envahit : Antarès est persuadé que ses hommes se retrouvent captifs comme les Gens de la caverne, il décide donc de creuser en dessous du piquet métallique planté à la frontière, endroit que les habitants considèrent comme un lieu sacré (Fig. 125). N'étant arrivé à rien par ce moyen, il endosse lui-même le rôle d'appât pour voir ce qui se passe vraiment ; mais au moment de s'endormir, il rate son coup de justesse, en raison de l'intervention subite de la femme de William, qui cherche à tout prix à joindre son mari. En outre, le retrait des forces françaises du territoire est imminent. Maintenant il faut justifier les disparitions.



Fig. 125

Tourmenté par la situation, Antarès retourne de nouveau au poste frontalier pour tenter de disparaître lui-même. Mais au moment de s'endormir, il est réveillé par l'appel de ses hommes, partis à sa recherche. Il sort du poste, tombe au bas de la colline garnie de cailloux, son visage est couvert de sang. La troupe l'emmène au village pour le soigner ; son mépris envers les habitants a disparu, et il assiste à leur rite religieux : une prière collective suivie de l'égorgement d'un mouton. Finalement le capitaine cherche à se racheter de son mépris ; il achète les quatre moutons du village – comme les villageois l'avaient exigé au début du film –, il les attache à l'endroit sacré de la frontière où il y a maintenant un grand trou, creusé par lui et sa troupe. Puis il organise un bombardement sur le lieu ; les soldats reconstituent les

corps de ses hommes avec les morceaux des quatre moutons tués ainsi. Il envoie les faux corps en France, dans des cercueils fermés, et il est accusé d'avoir compromis leur vie dans une opération de bombardement injustifiée. À la veille du retrait des troupes, tandis qu'on entend la voix off de William lisant son journal intime – découvert par Antarès –, les soldats envoient les feux de repérage sur cet espace où ils ont vécu pendant un certain temps, comme pour le mémoriser en hommage à leurs camarades disparus. C'est aussi un rite, à leur façon. La dernière phrase de William clôt le film : « *… je ne disparais pas, je m'absente.* »

Le réalisateur déclare dans un entretien[271] : « *J'ai été très intéressé de constituer une confrontation de deux mondes radicalement différents : comment peut-on dialoguer dans cette confrontation ?* » Il ne s'agit pas uniquement de la difficulté de dialoguer entre deux mondes aussi différents ; l'attitude méprisante d'Antarès envers cette tribu ne vient pas uniquement de l'incompréhension, elle vient aussi de la posture supérieure d'un Occidental vis-à-vis d'un rite semblant « sauvage » et « irrationnel », exécuté par une tribu islamique. Le regard du réalisateur ne peut pas s'assimiler à celui d'un anthropologue, et par conséquent le film ne touche pas profondément à l'aspect ethnographique : il est ambigu de le qualifier comme ethnofiction, malgré ce recours à l'idée des deux peuples opposés. Le regard du cinéaste ne prend pas tout à fait une position d'observation.

Dans son entretien, il déclare avoir beaucoup documenté et observé le site naturel afin de construire une géographie du film ; pourtant la présence des autochtones n'est pas objective, du fait que la plupart sont des acteurs : ils ne dégagent pas, dans l'ensemble, un sentiment propre à l'imagination ethnographique[272]. Peut-être est-ce voulu ; aussi bien, la caméra ne cherche à les capter ni en plan rapproché ni en gros plan, à l'exception de l'adolescent qui dévoile le récit coranique aux militaires français. Les autres sont filmés comme des *parties de la mise en scène*, ce qui peut laisser une impression péjorative sur ce peuple. C'est pourquoi je suppose que le regard du cinéaste ne s'est pas posé délibérément sur ce point ethnographique, mais plutôt sur une conception abstraite, paradoxalement

[271] Dans les suppléments de l'édition DVD du film.

[272] Contrairement, par exemple, à *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (cf. ci-dessus p. 105.

accompagnée des éléments concrets de la mise en scène, afin de dramatiser la confrontation entre la pensée rationnelle et la pensée mystique[273] – avec un héros, Antarès, qui est seul, trop seul, à porter cette dramatisation.

L'aspect géopoétique, qui aurait été pourtant nécessaire dans ce film, est absent, car la soumission au récit et à la narrativité est dominante. L'espace à la frontière, centré autour du point « sacré » où se trouve le piquet métallique, est devenu un espace totalement dramaturgique. D'abord, la troupe y arrive pour le rendez-vous avec les combattants de Wakhan ; ils sont tout en bas du cadre, dans un plan très large : autant dire qu'ils ont l'air écrasé par l'espace. Ils sont tendus par ce rendez-vous avec des ennemis, qui apparaissent tout d'un coup sur place, camouflés par des djellabas tissées en matériaux naturels. Plus tard, ils se trouvent de nouveau ensemble pour creuser un trou au milieu de la nuit, à la recherche de la caverne mythique. Le lieu est éclairé par un projecteur (Fig. 125), un soldat découvre un lézard sous cette lumière artificielle ; perturbé par le récit du Coran, Antarès découvre une caverne en sous-sol, et enfin perd la raison et expose devant tout le monde son action déplacée. Ses camarades restent moins affectés par la situation, ils le retiennent du côté de la raison, et Antarès ne retourne pas dans la caverne. Dans cette scène cruciale, aucun plan n'est construit pour donner un sens à cet espace. Le montage est fonctionnel, il se contente de suivre l'action selon un découpage conventionnel. L'image donnée de cet espace fictif ne possède pas la profondeur allégorique qu'on attendrait, vu le thème du récit ; constitué comme simple reflet, elle nourrit l'intrigue, mais ne nous donne aucun paysage.

Il est question de revoir le poste et l'endroit où les soldats disparaissent ; mais il n'est pas non plus souligné d'une manière dramatique ; il reste la plupart du temps fonctionnel : l'endroit d'où on surveille et où on demeure temporairement. À un seul moment, cet espace est traité autrement : William et son camarade ont passé la nuit dans ce poste dont la troupe a blindé les issues avec des planches de fer, à la suite de la première disparition des deux soldats. William sort pour faire ses besoins, laissant

[273] Le réalisateur dit qu'à travers son film, il a voulu démontrer que le monde résiste à notre volonté de contrôler et savoir tout.

son camarade qui s'endort. On voit la porte du poste au milieu du cadre, en plan large ; William entre dans le champ, ouvre la porte ; il sort et la porte reste à demi ouverte. La caméra reste à l'intérieur pour filmer William, dont on aperçoit la moitié de la silhouette par cette porte demi-ouverte (Fig. 126-127). William revient vers la caméra immobile, mais lorsqu'il s'approche de la porte, il a l'air surpris ; il entre à l'intérieur du poste, ce qui le fait sortir du champ. Au plan suivant, la caméra est à la place de la porte et filme William, paniqué par la disparition soudaine de son camarade. C'est le seul moment où le film montre la procédure de la disparition dans un temps à peine dilaté ou suspendu par rapport à l'espace. À ce moment-là, on sent la virtualité d'une métaphorisation spatiale.



Fig. 126-127

La position des divers personnages par rapport à l'espace frontalier est claire, bien construite ; pourtant elle ne va pas à fond dans le réalisme, malgré la volonté déclarée du cinéaste. En premier lieu, ce film, qui traite de trois sortes de frontières – ethnie, genre cinématographique (fiction vs documentaire), espace – n'a pas été réellement tourné à la frontière ; cela reste de peu de poids au plan visuel, les paysages du film étant indubitablement convaincants. Le problème est plutôt la présence des autochtones, qui n'est pas réelle mais feinte : des Marocains déguisés en Wakhis (et en moudjahidines). Malgré le souci du réalisme, l'atmosphère fictionnelle est dominante. Il n'y a pas de description visuelle concrète de la vie des habitants, pas de plans qui portent un regard ethnographique, pas même d'ethnographie imaginaire : les autochtones sont peut-être des menteurs, comme le veut l'interprétation donnée par Antarès, ou bien ils sont un peuple attaché à l'argent, au milieu même de leur croyance – mais finalement le scénario leur donne raison. Dans l'absence de regard concret envers ces habitants, cette construction reste superficielle. C'est sans doute voulu ainsi, et cette absence ne dessert pas distinctement l'équilibre narratif du film. Dès lors, on a l'impression de rester à la surface de la forme du réel.

L'espace ne s'associe ici ni à l'aspect *géopoétique* ni à la notion de « géophénoménologie », quoique la matérialité de l'espace y corresponde à une telle sensibilité. Le film sort, à mon point de vue, de la forme « film sur la frontière » ; or, sans cet espace frontalier entre deux ethnies opposées, il ne peut fonctionner. La causalité spatiale est bien là mais la personnalité de l'espace se limite à être le décor majeur d'une fiction, au service d'un récit centré sur une énigme captivante – la disparition mystérieuse des soldats et la réaction du héros. Malgré l'insistance sur la causalité dont l'espace est le socle, il est voué à un fonctionnement narratif, justifié par sa localisation géopolitique et culturelle. On ne donne pas vraiment une dimension figurative à l'espace, son fonctionnement élémentaire à partir de sa substance matérielle (cailloux, sable, pierres…) est ainsi chosifié, en faisant une pure surface physique, éloignée d'une prise de conscience spatiale qui serait structurée et visualisée par l'outil filmique.

L'espace, je l'ai dit, est pris comme un reflet, ce qui est caractéristique d'une conception contemporaine, de l'époque postcoloniale. J'ai évoqué l'intention du réalisateur, de traverser la frontière afin de créer un autre univers fictionnel, fondamentalement associé à la culture locale. Une telle intention part d'une idée anthropologique, mais cependant elle se détache d'un regard anthropologique : la conjonction de la culture locale à la fiction s'est réalisée dans une séparation entre l'essence de l'*espace* et le *territoire* du peuple. Étant une causalité centrale du film, cet espace n'offre une explication concrète ni par la parole ni par l'image, il reflète la relation entre ces deux espèces d'habitants hétérogènes, sous la coupe du mythe islamique qui a été convoqué. Le film finit ainsi dans la présence physique de la frontière qui a crée le mystère, et simultanément, dans le jeu de l'invisibilité, par le *non-dit du réel.*

J'ai analysé, ainsi, deux films qui ont adopté la frontière comme lieu fictif, sur la base d'un non-dit du réel. L'un comme l'autre montre bien un espace qui peut contenir de l'invisible[274] ; la logique causale et la logique spatiale sont construites sur ce non-dit. Le rôle narratif de l'espace y est assuré de manières différentes : *Incendies* mélange deux temps et deux espaces, sur fond d'un récit nourri de la guerre civile au Liban ; *Ni le ciel ni la terre* focalise sur l'affrontement de cultures opposées, à une frontière géopolitique. Tous deux prennent l'espace comme causalité majeure. Dans le premier, c'est le dispositif filmique qui nous permet d'avoir la sensation que ces lieux contiennent tant de mémoires. Le second est essentiellement informé par le sens du récit, et l'espace y fonctionne rigoureusement comme un reflet de l'intrigue. Tous deux sont démunis de précision historique, géographique et anthropologique sur les lieux et les habitants, qui sont pourtant liés étroitement à ce fonctionnement de la causalité spatiale.

[274] Je reprends ici la phrase de Béla Balazs : « *comme les sentiments, les états d'âmes, les intentions, les pensées, qui ne sont pas des éléments spatiaux, seraient-ils mille fois indiqués par des signes spatiaux…* » *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), trad. fr. Payot, 1979, p.57.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

J'ai commencé cette première partie par une réflexion sur le cinéma comme art-frontière, dans lequel un monde diégétique fait en quelque sorte barrière au monde réel – avec la possibilité d'y ménager des vannes. Je suis passée à l'analyse de films dont l'action repose sur l'invisibilité des frontières, sans indices matériels ni sensibles des limites territoriales : *La Grande Illusion*, *Stalker*, *Lawrence d'Arabie*, *Au hasard Balthazar*. Commentant le lien entre l'approche scénographique et la signification géopolitique, j'ai introduit la notion d'*aspect géopoétique* et de *déterritorialisation* en cinéma. La première est développée à partir de la proposition d'Antoine Gaudin : « *on appellera "géopoétique" cette conception qui consiste à appréhender les formes cinématographiques de l'espace parcouru, à la fois comme un cadre réaliste (reconnaissable et habitable) conféré à l'action, et comme le support poétique d'une ouverture particulière, concrète et épurée, à l'environnement naturel.*[275] » La seconde a été introduite à propos de *Lawrence d'Arabie* : le héros du film est une incarnation légendaire d'un fait historique, et en même temps, un être déterritorialisé, qui se situe *dans la relation entre l'essence de l'espace et du monde*. L'espace, indéfini, presque un non-lieu, représente parfaitement le monde du héros et son désir de liberté ethnique, d'où naît l'ambiguïté qu'il dégage. Dans *Lawrence of Arabia*, la question de la déterritorialisation provient de la description du héros et du territoire, associant le contexte narratif au fait géopolitique.

Lawrence of Arabia m'a permis de préciser la question de l'espace frontalier comme justification narrative. Sur cette base, j'ai dressé une carte (très partielle) des frontières conflictuelles dans le passé et le présent : frontières internes en Amérique, en Allemagne, en Corée, frontières entre États ou peuples (États-Unis/Mexique, Israël/Palestine). Nombre de films ont été proposés à cet égard, et dans mes analyses, j'ai tenté de concevoir la possibilité de cet *espace* naturel comme enjeu principal d'un régime narratif et représentatif au cinéma, et j'ai souligné la relation première entre l'être humain et l'environnement terrestre, qui y sont constitués souvent d'une

[275] Gaudin, *L'Espace Cinématographique - esthétique et dramaturgique*, *op. cit.*, p.32.

manière concrète. La structure dramatique des films de fiction qui sont liés à cet espace particulier de la frontière est fondée sur le rapport entre l'homme et l'espace, à travers la fonction spatiale-narrative. La notion de « déterritorialisation » est principalement applicable aux protagonistes représentés dans les fictions, et parfois – plus rarement –aux réalisateurs, auquel cas, un aspect « géophénoménologique » peut surgir. Pour l'illustrer, j'ai commenté l'identité significative d'auteurs comme Jang Lul ou Rafi Pitts, invitant à rechercher dans leurs films des projections personnelles d'auteur, ou le reflet de la manière dont ils ont réagi à ce qui provenait de leur expérience pour établir leur construction fictive. Sur cette base, on a pu observer la rencontre de mémoires individuelles et collectives dans leurs films. En effet, l'espace est avant tout considéré, en cinéma, comme le « lieu » d'une narration, et ensuite d'une action : une telle rencontre engendre une reconfiguration spatiale, entraînée ici par l'action de l'espace géopolitique.

La déterritorialisation en cinéma se manifeste par la constitution d'une relation entre protagonistes, auteurs, et espaces représentés. Toutefois, cela ne se limite pas là, et j'ai décrit aussi précisément que possible certains dispositifs filmiques qui par eux-mêmes puissent y contribuer – telles la composition du mouvement par la caméra ou la construction narrative par le montage, etc. –, afin de souligner la présence effective de l'espace au service de l'intrigue. J'ai employé largement l'expression « présence de l'espace », mais elle demande explication : comment peut-on sentir cette présence en cinéma ? Il n'est pas évident de la définir, ni même de la sentir. En termes sensoriels, il ne s'agit pas seulement de la visibilité de l'espace, elle est inaccessible à la vue ; sentir une telle présence ressortit forcément à l'ordre d'une expérience mentale. Le travail du film consiste donc à jouer de tels dispositifs formels pour produire une telle expérience. Une modulation de l'effet d'incertitude sur l'espace est possible par l'action du montage et par le jeu de la caméra, qui contribue à faire ressentir cette présence, et le rôle propre de chaque plan dans ce processus. Un plan de film est rempli de temps, tissé de temps – *fait* de temps, et l'interaction de ces morceaux de temps successifs crée le médium privilégié d'apparition d'une présence. Des œuvres comme *Stalker* et *Les ailes du désir* manifestent clairement un tel pouvoir de création *géopoétique*, alors que dans les films autour de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, tout effet de présence

est reversé au compte de la facticité des attributs du conflit éco-géopolitique, nous plaçant dans une position d'observateur devant des espaces imprégnés de tension, parfois carrément un territoire de non-droit.

Cela m'a menée à affronter la question, complexe voire obscure, de la relation entre l'espace frontalier et les êtres déterritorialisés ; la question des *habitants* s'est donc naturellement posée, sur un mode quasi ethnographique : comment peut-on les représenter au cinéma, et observer *ce qui habite*, ou plus exactement ce qui existe dans une telle zone, comment on associe des personnages à cet espace en cinéma, et comment on peut appréhender un problème géopolitique à travers le cinéma. D'abord, l'instauration d'une confrontation fictionnelle entre les personnages de passage, déterritorialisés, et les habitants, pleinement territorialisés, est souvent vue comme essentielle pour alimenter l'intrigue. Une telle confrontation permet d'accentuer certains côtés « ethniques » des protagonistes qui deviennent les fils conducteurs du récit : une certaine dose d'ethnographie est nécessaire au sein de ce contexte[276], comme on l'a vu sur l'exemple de *The Wild Bunch* : si les êtres déterritorialisés – qui sont par ailleurs les protagonistes du film – viennent de l'extérieur, les figurants sont vus, logiquement, comme des gens « de l'intérieur », donc tendanciellement hétérogènes par rapport à la construction fictionnelle. Une telle hétérogénéité me semble essentielle pour conférer la vitalité et la crédibilité du réel à la fiction. C'est l'espace qui justifie ce besoin anthropologique, avec ses contenus matériels significatifs. D'où que ces films soient structurés d'une manière que l'on peut trouver pleine de « significations » spatiales, dévoilées ou cachées au sein de la fiction, volontairement ou involontairement. Mais contenir une telle documentation anthropologique crée d'autres frontières en cinéma, des frontières *intrinsèques au cinéma*. Par conséquent, il me semble tout à fait évident que l'idée de l'habitat-frontière, d'abord connoté (et même dénoté) de manière purement géopolitique, engendre comme naturellement des frontières conceptuelles – pas uniquement le problème du territoire mais aussi celui des genres (fiction et documentaire) et des cultures[277].

[276] L'anthropologue britannique Edmund Leach a déclaré que l'ethnographie était une activité fictionnelle.

[277] On peut observer cet aspect dans l'analyse du film *Ni le ciel ni la terre*. Un autre film, *Babel*, d'Alexandro Gonzalez Iñarritu, est construit sur un scénario sophistiqué et centrifuge, traversant trois pays et par conséquent, trois ethnies et trois langues : l'ambition de l'auteur de les réunir au cinéma est immense, et son

Au début de cette partie, j'ai souligné la complémentarité de la narration et du principe de causalité propre à la fiction[278], qui est lui-même étroitement lié à la représentation spatiale au cinéma ; si l'espace filmique prend une dimension figurative importante, et si on réussit à mettre ces deux approches à l'intérieur des plans, ceci peut renforcer la profondeur, qui devient ainsi inhabituelle, comme l'avait relevé André Bazin. Je reprends de nouveau la formulation d'Antoine Gaudin : « *Elles se révèlent enfin parfaitement associables avec la conception spontanée (mais non spécifique au cinéma) d'un espace figuratif pris en tant que motif ou fond à l'intérieur de l'image* »[279] . À l'intérieur de l'image, la traversée de la frontière devient alors un dispositif spatial et narratif, la poétisation de l'espace est envisageable. J'ai largement usé de ce terme, *géopoétique*, avec *Stalker* ; mais je n'ai pas cherché à donner une interprétation allégorique de ce film : pour moi, *Stalker* est avant tout un film sur une frontière mentale, sous une forme purement cinématographique qui correspond parfaitement à la notion de *géopoétique* – caractéristique du film que j'ai analysée en termes de composition picturale des plans. Dans *Stalker*, la présence poétique de l'espace est assurée par des dispositifs filmiques – l'agencement du mouvement de la caméra sur les espaces filmés et la construction des plans par un montage subtilement déconnecté de la forme narrative. Dans *La rivière de Duman*, la réduction du drame est accomplie par un récit composé d'un regard observateur, distancié par des paysages épurés, hivernaux, d'où émane une atmosphère poétique dans l'ensemble du film.

Il est toujours délicat de définir ce sens « poétique » à travers des images en mouvement. On attribue souvent un caractère poétique à un tableau, voire à une photographie, mais cela demande à être expliqué et justifié, car la poésie est, d'abord, un genre littéraire. Conférer une qualité poétique – voir un statut poétique – à un film, ou à des images cinématographiques, demande donc qu'on interroge le rapport entre l'image et les arts du verbe. On pense ici au dernier Heidegger, qui a beaucoup

intrigue est construite sur plusieurs récits dramatiques qui se rencontrent et se croisent – une forme fictionnelle qu'on peut ressentir comme plus ou moins excessive, et qui dénote son souci d'assimiler l'hétérogénéité.

[278] Sur le lien intime entre fiction et causalité, voir Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Éd. du Seuil, 2001, et Jacques Aumont, *Fictions filmiques*, Vrin, 2018.

[279] Gaudin, *op. cit.*., p.27.

tourné autour de l'idée que la poésie ne peut apparaître autrement que comme littérature, mais que sa lecture invite à former des images ; ou, plus radicalement dit, que l'homme fait sortir la littérature qui *habite* en l'image. Au reste, avant même de « poétiser » en cinéma, l'homme peut faire surgir la poésie à partir de présences réelles, matérielles ; des poèmes sur une montagne, sur la mer, sur des fleurs, sont créés ainsi, mais avant même d'être écrits, passés en mots, il y a déjà acte poétique dans la contemplation même de la présence réelle. « Poésie » est donc à prendre comme la source de la création, qui fait venir à l'esprit les images et les sentiments, et la notion dérivée de *géopoétique* est fondée sur une telle idée de la poésie comme créatrice, par rapport à l'espace représenté en cinéma. Corrélativement, il y faut aussi des concepts transcendantaux de l'espace, du temps et de la causalité, qui sont le complément de la caractéristique physique et cinématographique des lieux filmés à la frontière et, en un sens, le fondement de leur poétisation. L'idée se parachève avec la notion de profondeur – à la fois la profondeur sensible dans l'image filmique[280] et la « profondeur » comme réserve de sensation et de poétisation virtuelle : une double signification dont *Stalker* est à mes yeux l'exemple majeur.

Des films tels que *La rivière Duman* et *Soy nero* m'ont permis, ensuite, d'élaborer la notion, sans doute davantage discutable, de « géophénoménologie ». Dans ces films, on trouve, à mes yeux, une approche géopoétique, mais ils insistent aussi sur le fait que c'est le rapport entre des habitants et un auteur lui-même déterritorialisé qui structure la conscience de ce dernier, et par ricochet, la conscience des habitants-frontière fictionnels. Dans la conjonction de l'espace réel et de l'identité réelle de l'auteur, qui est rhizomatique, un affrontement imaginaire entre le monde diégétique et la signification de la réalité se produit – production imaginaire qui peut être perçue comme connexion de phénomènes du monde réel. Dans de telles œuvres, l'auteur lui-même est un phénomène rhizomatique, où l'exil manifeste une interaction entre le sujet (l'homme) et l'objet (l'espace frontalier). Le cinéaste s'active d'un pays à l'autre, produisant le lien entre deux frontières éloignées, en vue de les reconfigurer en mobilité identitaire du personnage fictif dans lequel il se projette.

[280] Selon André Bazin, les plans où la mise en scène exploite la profondeur offrent une plus grande liberté au regard du spectateur que ceux qui sont « aplatis ». Voir Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ? 1. Ontologie et langage*, Éd. du Cerf, 1958, p. 131-148.

« Phénoménologie », donc, car ces films donnent à sentir l'intériorisation par une conscience des données sensorielles, sensibles et matérielles, de l'objet de la réflexion (l'habiter-à-la-frontière).

Dans la deuxième partie, je vais développer davantage cet aspect « géophénoménologique », en prenant comme objet d'analyse des films documentaires, qui me permettront de prendre le cinéma comme médium révélateur d'un certain état du monde. Je reviendrai donc à cette relation entre les habitants et l'auteur, afin d'analyser des structures de conscience, chez l'auteur comme chez l'habitant-frontière « réel ». Le concept de déterritorialisation (au sens technique où je le prends[281]) reviendra aussi comme un horizon conceptuel, avec la notion d'exil anthropologique. Je me propose donc d'étendre la question de l'espace frontalier à celle, géopolitique, d'une identité qui devient mobile et plurielle. On le verra, cela entraîne que les constructions identitaires des habitants-frontières seraient prédisposées à représenter l'interface du local, du global et des différences culturelles.

[281] Et qui n'est pas, on l'aura noté mais je le précise, celui dans lequel l'emploient Deleuze et Guattari, notamment dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Pour eux, il s'agit de désigner le fait que la pensée n'a pas de point d'ancrage fixe et ne fonctionne pas sur le mode de la maîtrise et de la répétition, mais sur le mode de la « différence » permanente.

PARTIE 2

L'ESPACE FRONTALIER COMME MATIÈRE DU RÉEL EN CINÉMA.

Cette seconde partie est consacrée à la question de la déterritorialisation chez les documentalistes, que je considérerai ici avant tout comme des cinéastes. Le cinéma a besoin d'éléments réels, afin de représenter la réalité, que ce soit dans un film de fiction ou un documentaire. Mais le réel est un concept jamais fixé, en mouvement continuel : il se crée et se recrée sans cesse, comme des embryons cellulaires ; on sait bien, depuis Platon, que le réel n'est pas homogène, qu'il n'existe jamais comme une chose déjà constituée. Avant d'entrer dans l'analyse, j'aimerais exposer une thèse générale sur le traitement du réel en cinéma. Je définirai trois attitudes nécessaires pour traiter le réel : l'observation, la perception et l'expérience.

Dans mes analyses de films de fiction, j'ai tenté d'expliquer comment ils ont cherché à transmettre une émotion artificielle par rapport à l'espace frontalier, représenté ou capté dans ces films. Hormis la production expérimentale ou personnelle (essayiste ou poétique), le spectateur s'appuie sur une croyance à laquelle le cinéma nous invite la plupart du temps, et qui fait que ce qu'on voit est plausible, vraisemblable par rapport à la réalité observée ou vécue. C'est-à-dire que les auteurs de cinéma cherchent toujours à observer et percevoir une telle réalité ; à partir de cette observation et perception, ils créent des fables mettant en jeu des sentiments fictifs ; mais au moment du tournage cette fable doit se construire sur la base d'une réalité *profilmique*. Tantôt ils y parviennent, tantôt ils n'y arrivent pas, et en ce cas la réalité représentée au cinéma ne convainc pas forcément les spectateurs. Il ne suffit pas, en effet, de montrer les côtés physiques et spectaculaires des éléments réels pour toucher la sensibilité des spectateurs. Il faut aussi une crédibilité suffisamment efficace de ces éléments de réalité pour emporter leur adhésion spontanée ; ceci est

devenu un enjeu majeur de la création cinématographique destinée au public dans les salles de cinéma[282].

Cette crédibilité ne s'obtient pas automatiquement : il ne suffit pas de prétendre montrer ou capter la réalité « telle quelle ». Le cinéma direct des années 1960 avait tenté une telle captation du réel dans ce sens ; cependant il est apparu que sa forme, souvent apparemment peu construite, pouvait désintéresser de la réalité, et son style est parfois perçu aujourd'hui comme marqué d'un certain amateurisme. Paradoxalement, une telle forme et une telle position d'« amateur » peuvent révéler ce qui est caché derrière la réalité : c'est ce qui a fait toute la valeur du mouvement du cinéma direct. Partant d'une réflexion spontanée selon laquelle la forme du documentaire est plus ouverte et plus apte à établir une relation avec la réalité, le cinéma direct a été considéré (et jugé) en fonction de cette visée. Mais l'enregistrement brut, descriptif du cinéma direct peut aussi conférer, au contraire, un aspect dénudé à la réalité[283], et ceci a provoqué souvent l'indifférence du spectateur, sauf quelques exceptions toutes célèbres. Il en résulte qu'on ne peut négliger ni une captation éventuelle, ni une mise en perspective de la réalité dans le cinéma documentaire. Ce regard d'« amateur » reste parfois, par bribes, dans des films documentaires, ayant survécu à l'étape du montage[284]. Un tel regard peut d'ailleurs « rafraîchir » une forme trop écrite, ou « formatée », dans un film documentaire. Il est clair en tout cas qu'avec l'évolution technique du filmage documentaire, la captation du réel a aussi besoin d'une forme plus évoluée.

[282] Je précise encore que cette argumentation ne concerne pas les films personnels ou les documentaires de recherche, pour un public défini de manière plus particulière et précise.

[283] « L'enregistrement du réel reste toujours partiellement subjectif et il renvoie à l'imaginaire du preneur d'images et à celui du récepteur. » Marc Augé, séminaire du Centre d'anthropologie des mondes contemporains, 2004, EHESS.

[284] « *Une réserve de plans sans préjuger de leur emploi, car le cinéaste ne dispose que des plans qu'il a tournés sur le terrain sans savoir encore de manière précise comment ils allaient s'insérer dans le montage* ». Jean-Paul Colleyn, « Fiction et fictions en anthropologie », *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, juillet-septembre 2005, ed. EHESS

Dans mes analyses de films hollywoodiens de fiction, j'ai souligné que si le réalisme est le plus souvent convaincant au cinéma, cela est venu d'une cohésion créée entre les protagonistes principaux et les espaces qui les entourent. Les cinéastes s'appliquent à donner sens à ce qu'ils montrent par tous les moyens techniques, esthétiques et formels : un tel cinéma de fiction utilise comme moyens de mise en forme de la réalité tout ce qui est de l'ordre de la sensation. Il est certain que lorsque ces éléments réels sont « bien » représentés en cinéma, ils donnent une ultime force au film. Cependant, ces éléments ne se représentent pas automatiquement et avec facilité. Je me référerai ici à l'idée du réalisme selon André Bazin, qui, loin de se soumettre aux apparences du visible, cherche toujours à voir *ce qui est*. On se souvient à ce sujet de la critique du naturalisme théâtral du metteur en scène André Antoine par Bazin : pour lui, faire venir des éléments réels sur le plateau n'est pas une démarche réaliste[285].

C'est dire que l'art de représenter le réel n'est pas univoque : il y a plusieurs réalismes. Prenons le film *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson : mis à part le traitement de l'espace frontalier qui est d'une subtilité extrême (comme nous l'avons vu plus haut), l'emploi d'acteurs non professionnels, ce que Bresson nommait des « modèles », rend le film plus ouvert à la sensation réelle. J'ai aussi expliqué à propos de *The Wild Bunch* que la présence des autochtones y rendait le film plus crédible. Il est évident qu'il ne suffit pas de les inviter sur le tournage : dans *Ni le ciel ni la terre*, la présence des habitants est peu crédible (outre qu'ils ne sont pas autochtones, puisque le tournage du film a été effectué au Maroc et non dans le vrai lieu frontalier, le « corridor du Wakhan »). Les cinéastes sont là devant le monde pour s'en servir, tandis que l'attitude ordinaire consiste à le comprendre. La réalité n'est que ce qu'elle est, mais si on entreprend de la représenter, il y faut une certaine conception du réalisme. Celle de Bazin repose sur cette question : comment faire parler la réalité d'elle-même, en y touchant moins possible ? Comment la simple présence de la réalité peut-elle devenir expressive ? C'est une question (et une réponse implicite) qui ressortit à la phénoménologie.

[285] André Antoine est le premier metteur en scène qui a créé des scènes avec de vrais objets réels en 1880 : les acteurs ont mangé de vrais poulets sur la scène, le décor comportait de vrais arbres… etc. (et même des carcasses de mouton authentiques dans la pièce *Les Bouchers*).

La définition de l'esthétique par Bazin ne va pas dans le sens ordinaire du jugement de valeur, mais d'une appréciation de la forme et de la sensation qu'elle procure. On sait que cette idée peut être adaptée de plusieurs façons et assez librement au cinéma de fiction ; mais quelle sensation peut-on espérer à travers des films documentaires ? Selon Bazin, les contenus doivent exister avec un important travail de la forme, sur lequel repose le réalisme. Il ne suffit pas de filmer la réalité pour que le film soit réaliste : il faut s'approprier la réalité afin de la mettre en forme. Dans un film réaliste, les contenus sont donnés, il faut chercher et inventer des moyens efficients pour communiquer la réalité que le film veut enregistrer et construire. La plupart du temps, on considère que le cinéma documentaire se met au service de la réalité, au risque de perdre une idée inventive sur les moyens de la représentation, ou de devoir y renoncer. En fait, l'idée de représenter la réalité n'est pas l'enjeu majeur du cinéma documentaire : elle en fait bien partie, mais elle peut être aussi, parfois, comme une piège qui mène à déformer ou transformer les informations qui viennent du fait réel.

Les films documentaires que je présente ici – toujours au sujet de la frontière – montrent bien cet aspect de la réalité, en même temps que la complexité de l'acte de sa représentation, en prenant le cinéma comme le médium révélateur d'un certain état du monde. La prudence est toujours au rendez-vous pour la production documentaire : d'où qu'y soient toujours présentes des limites mises à l'imagination à propos d'informations réelles qui touchent quelquefois à l'ambiguïté du réel. J'irai jusqu'à dire que cette prudence peut nuire à la vérité (au sens platonicien), si les idées restent dans la « prison » de la réalité observée. Pour Platon, on le sait, les Idées sont la vraie réalité, et le monde sensoriel ne serait qu'une espèce d'illusion : le monde des Idées, éternel et immobile, prévaut sur le monde sensible, temporaire et changeant. La réalité intelligible est le seul vrai réel ; les objets du monde ne sont que des reflets, qui emprisonnent la réalité des idées. Comme on sait aussi, la philosophie moderne a depuis longtemps renversé ce rapport. Dans le marxisme (qui est une idéologie souvent représentée dans le cinéma documentaire, consciemment ou moins consciemment), le monde des idées est au contraire le simple reflet du monde matériel, tel que structuré par des rapports de production. Pour des philosophes

encore métaphysiciens comme Schopenhauer et ses descendants, le réel est tout simplement inconnaissable, et nous n'avons affaire qu'à ses « doubles[286] » : comme pour Platon, nous vivons dans l'illusion, mais les « idées » platoniciennes elles-mêmes ne sont que des illusions, le réel est décidément opaque et inconnaissable. Quant à la perspective de la vérité sur le réel, elle s'est éloignée aussi, comme l'a montré par exemple le commentaire de la « chose en soi » de Kant par Heidegger.

En fiction, il peut avoir des moyens et des idées qui permettent de gagner en réalité, et d'autres qui font perdre en réalité ; dans un documentaire, on ne peut se dispenser de faire reposer le rendu de la réalité sur certains critères de vérité – en un sens moins radical, bien sûr, que celui de Platon[287]. Certes, le concept de réalité est intimement lié à celui de vérité, toutefois, même si l'un peut renvoyer à l'autre, on ne peut dire que les deux soient indissociables. Chez Platon, une chose réelle est jugée véritable par son existence concrète, et la vérité d'une chose est estimée par son caractère réel. Donc pour que cette chose réelle rende la vérité perceptible, il y faut une existence concrète, que les auteurs doivent créer ou construire. L'artiste se voit chargé de livrer une Vérité au monde, dans un présupposé d'équilibre entre le monde observé ou contemplé, et la création comme expérience intimiste. Tout en cherchant à instaurer une certaine vérité, cette quête suit des chemins différents de la forme : une vérité construite notamment par les moyens expérimentaux et sensoriels (image et son), une vérité montée conceptuellement par les archives, une vérité constituée perceptiblement par la citation.

La vérité, dans le projet réaliste, réside dans sa conformité au réel. Les deux concepts sont dissociables mais consubstantiels : peut on concevoir l'un sans l'autre ? Il faut reconnaître que, d'une manière ou d'une autre, la vérité à laquelle aspire le réalisme est celle de refléter le réel : mais un vrai arbre et un vrai repas sur la scène ne suffisent pas à rendre cette scène réaliste. Ces éléments anodins quoique réels

[286] C'est le terme choisi par l'un des héritiers les plus nets de Schopenhauer, Clément Rosset. Voir par exemple *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, 1976, 1984.

[287] La complexité de la vérité est telle que personne ne pourra la connaître vraiment. Mais la valeur des films documentaires est dans cette recherche d'une vérité attestable, dans la difficulté de l'atteindre, « *à douter de la possibilité d'une identification en vérité du monde* » (Marc Henri Piault, *Anthropologie et Cinéma,* Nathan, Paris, 2000.

visent à faire croire que cette scène renvoie à une réalité perceptible et vérifiable. Aussi la première préoccupation d'une telle scène est-elle celle du vraisemblable, c'est-à-dire celle d'une ressemblance, mais conventionnelle, avec le réel. Toutefois la conformation au réel n'est pas continuellement associée à la vérité : d'un côté, il s'agit d'une recherche de la reproduction du réel ; de l'autre, la vérité surgit si cette reproduction s'appuie sur des idées (une idéologie précise) à un moment donné de l'Histoire – idéologie variable selon les convictions des uns et des autres. Le rapport entre la réalité et la vérité, ainsi, est éminemment instable, et il est logique que les auteurs tentent de le maîtriser dans le cinéma de fiction, la fiction étant justement présupposée, voire définie, comme une mise en ordre de la réalité. Gilles Deleuze : « *Le cinéma reste lié à une pensée hasardeuse, singulière, qui ne se saisit et ne se conserve plus que dans son impouvoir*.[288] »

L'être humain possède une tolérance relative mais provisoire à l'égard du réel ; lorsque celui-ci devient intolérable, la propension de l'humain est de prendre une distance, de se mettre à l'écart du réel. C'est alors l'illusion qui s'installe dans le rapport entre l'homme et le réel. Par principe, la forme documentaire du cinéma n'est pas présumée traiter l'illusion, elle est censée au contraire s'engager dans le réel, par un traitement (formel, énonciatif, créateur) relativement réduit. Par conséquent c'est dans le cinéma fictionnel que le spectateur se montre plus susceptible d'une relation étroite avec le réel, car ce cinéma possède des moyens plus variés en vue de construire des récits attirants, et des techniques plus évoluées que le cinéma documentaire. L'entreprise fictionnelle permet d'inviter le spectateur dans une dimension illusoire, mais construite en référence au réel et le visant indirectement. Évidemment, la « réalité » ainsi produite ne peut pas être le réel. Pour sa part, la forme documentaire du cinéma doit prendre figure de réalité, comme la fiction, et ceci crée aussi une réalité qui n'est pas du réel non plus. Dès lors, comment différencier la « réalité » de la forme fictionnelle de celle de la forme documentaire ? Voilà une autre problématique microscopique de frontière, entre deux espèces de réalités. Dans mon analyse de *Ni le ciel ni la terre*, j'ai évoqué cette confrontation des genres (fiction/documentaire) par la présence des figurants qui représentent différentes ethnies, et ce qui peut en résulter en fiction et en documentaire.

[288] François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari : Biographie croisée*, La Découverte, 2009, p.496

On pense souvent que, avec ses moyens réduits (voire réducteurs), la forme documentaire doit être proche du réel. C'est un cliché. La variation formelle et la technique raffinée ne sont pas couramment considérées comme les outils naturels du traitement du réel, mais de plus en plus sont des tendances du cinéma documentaire, qui cherche à diversifier ses formes et à recourir à des techniques avancées. Les films manifestent alors les attentes imaginaires de l'auteur(e) devant une réalité présente. La réalité est une matière fondamentale pour le cinéma documentaire, dans lequel la place de l'imagination et l'illusion est questionnable. Symétriquement, le désir de percevoir le réel chez les spectateurs reste discutable, en raison du rapport contradictoire de l'homme avec le réel : ce désir a un caractère binaire, on veut le percevoir et en même temps on ne veut pas, selon la tolérance (conditionnelle) de chacun.

L'illusion est une incarnation qui vise à être parfaite à partir d'une idée plus ou moins abstraite. Parfois elle est aussi nécessaire dans la forme documentaire, et n'y est jamais interdite : elle peut tout à fait être un outil pour rendre une idée prise dans le réel, d'une manière proportionnellement réussie à la fiction. Dans ce cas, la forme de l'ensemble est nettement différente par rapport à celle d'une œuvre de fiction : l'illusion dans le film documentaire n'est pas de caractère fictionnel. Par conséquent, quelle forme documentaire peut créer ce genre d'illusion au sein du film, proche du réel et non fictionnelle ? Une possibilité est la reconstitution d'une scène en (re)présentant la mémoire de certains témoins, ou ce qui est arrivé réellement d'après les images d'archives, fixes (photographiques) ou en mouvement.

On peut aussi recourir à une forme de mise en scène, illusoire par essence, mais alors on ne peut pas revendiquer la réalité, car cette reconstitution, même méticuleuse, ne sera jamais parfaite : on découvrira sa forme approximative, tantôt par les silhouettes des personnages, tantôt par des mises en scènes médiocres. Il ne s'agit pas, cependant, de critiquer la gratuité de ce dispositif, qui peut malgré tout refléter la réalité ou la mémoire du temps passé. Par exemple, si ce genre de mise en scène est devenu quasi nécessaire pour certains documentaires qu'on peut facilement voir à la télévision, c'est justement qu'on peut supposer un double désir chez les

spectateurs, de percevoir le réel et en même temps de ne pas le percevoir. Par conséquent, le discours sur la représentation artistique qui n'est qu'un trompe-l'œil, une dangereuse illusion, « un simulacre de simulacre », concerne aussi la forme du film documentaire.

Les hommes vivent dans l'illusion, et dans leur double désir devant la réalité[289]. Et cette attitude humaine se rattache à la faculté de perception ou de jugement, dans le sens où la réalité est ce qui, selon les conditions retenues ou les choix opérés au préalable, est considéré comme tel. De nombreux facteurs entrent en lice pour donner une certaine configuration du réel – qui demeure fluctuante, changeante – notamment les modes de perception et le progrès scientifique. C'est ce qui amène ce paradoxe, s'agissant du débat sur la réalité perçue, d'une part comme une présence concrète, de l'autre comme une question de jugement. Le débat reste ouvert : si la réalité est quelque chose de matériel et si le *jugement* est un élément déterminant dans sa conception, on ne peut que se poser la question : la réalité se limiterait-elle à une simple présence conceptuelle ? Ou encore : serait-elle celle des « idées », comme le posait l'ancienne philosophie, serait-elle celle de l'expérience, comme le veut l'usage courant, ou bien serait-elle celle qui s'incarne dans une œuvre ? C'est sur ces questions que se fonde l'entreprise délicate de la création.

La réalité est non seulement multiple, mais variable par degrés. Les différents niveaux peuvent coexister même s'ils paraissent contradictoires. La réalité n'existe que sous forme de parties, de parcelles. Ce qui est réel, c'est cette présence sous forme de niveaux, c'est cette fragmentation. Le fond de toute fiction est venu du réel, et l'enregistrement de celui-ci à la source du cinéma documentaire est aussi dans ce rapport sans cesse variable, facilement identifiable et immuable. La valeur contemporaine du cinéma documentaire vient de son affranchissement d'un devoir

[289] « *De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait ce qui existe ce ne sont que différentes versions de celle-ci dont certaines peuvent être contradictoires et qui sont toutes des effets de la communication, non le reflet de vérités objectives et éternelles* » : P. Watzlawick, *La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Seuil, 1979, p. 137.

moral afin de proposer une réalité dans un cadre extrêmement neutre, au point d'imposer chez les spectateurs des plans très longs, associés à la temporalité réelle de l'action et de l'événement[290].

La réalité ne peut pas être absolue, puisqu'elle varie suivant les personnes, les circonstances, les époques, les cultures etc. ; symboliquement et dans un autre domaine (la cosmologie), la théorie de la relativité nous a enseigné que le temps et l'espace ne sont pas des repères absolus, ils sont toujours relatifs à l'observateur vis-à-vis de l'événement. Pour ce qui est de l'expérience humaine et de la manière de la relater, on peut faire remonter l'attitude moderne aux *Essais* de Montaigne, qui marquent bien le relativisme des opinions et des observations. D'un côté le cinéma documentaire est bridé à cette relativité, d'un autre côté il faut bien constater que les hommes n'ont jamais été capables de mettre un point final à leur quête de la vérité[291].

Le réalisateur féru de réalisme crée aussi un univers de fiction, qui peut se livrer à un réel illusoire, sa préoccupation majeure est de savoir comment donner cette impression de réalité. Peckinpah nous a offert un exemple extrême par son excès de précision sur ce point ; pourtant il n'est pas documentaliste : c'est un remarquable réalisateur de fiction, qui juxtapose réalité et illusion avec ingéniosité. De ce point de vue, le réalisme ne serait qu'une maîtrise illusionniste du monde, s'attelant à créer un effet de réel. Si l'idée que le réalisme n'est au fond qu'une vraisemblance est dominante, l'écart entre les réalistes et les illusionnistes devient mince. La différence n'est plus désormais à établir entre réalité et illusion mais plutôt entre des modes distincts d'illusion. Donc, le réel pourrait se trouver dans une simple construction de la pensée, ou dans le produit de représentations mentales, qui sont régies par des conventions observées et étudiées à partir de la réalité. Dans cette réflexion, je tente de montrer que le cinéma documentaire possède aussi la potentialité d'avoir cette relation avec le réel en deçà de l'espace frontalier.

---

[290] Sur ce point, les documentaires de Wang Bing sont particulièrement démonstratifs.

[291] « La fiction suppose la non-pertinence du jugement en termes de véridicité » J-P.Colleyn, *Fiction et fictions en anthropologie*, *op. cit*.

C'est pourquoi on s'attend souvent que le cinéma documentaire utilise moins d'effets esthétiques et artistiques de la caméra, car ces effets sont au service de l'illusion. C'est donc la nécessité du choix d'un sujet qui est l'un des éléments fondamentaux pour la création et l'esthétique documentaires – ce n'est ni la forme narrative ni l'effet cinématographique obtenu par la caméra. De ce fait, le rôle de la caméra dans le documentaire est souvent davantage contraint (moins de liberté), par l'association directe entre le filmeur et le mouvement de la caméra. Le regard, dans le cinéma documentaire, est plus à même de projeter les propres visions du filmeur que dans la fiction. D'ailleurs il est connu que la plupart des documentalistes portent eux-mêmes la caméra, en travaillant seuls devant les sujets qu'ils filment. En somme, dans le sens où la réalité est dans le traitement objectif, il ne devrait pas y avoir de mouvement *autonome* de la caméra. C'est pourquoi l'introduction de l'artifice narratif n'est pas toujours habile dans le cinéma documentaire – contrairement aux documentaires pour la télévision, qui ont un autre « formatage » et d'autres conventions –, d'autant que cet artifice est vu comme un élément peu convaincant voire arbitraire par certains spectateurs, qui ne sont pas tolérants devant la décomposition des événements réels ou historiques.

Ainsi, le cinéma documentaire a un rapport complexe avec la création cinématographique, laquelle en général s'apprécie non par sa valeur de certitude, mais par son utilisation du réel, qui peut prendre une forme plus directe et brutale. Comme le cinéma de fiction, le documentaire peut recourir à des dispositifs filmiques, et à des moyens de transmission reposant sur des décisions d'ordre esthétique. Il est vrai que les cinéastes documentaristes ne sont pas autorisés à prendre ces éléments comme les cinéastes de fiction, ni à accéder pleinement aux moyens et aux techniques de cet ordre. Ils rencontrent également des restrictions quant à la matière à filmer. Ainsi, ils sont conduits à satisfaire deux demandes tendanciellement contradictoires : la livraison de la réalité elle-même, et l'exploration de la forme. Plus leur compréhension de la forme créative est véritablement grande, plus leur désespoir, à voir leurs travaux évalués dans des termes dans lesquels ils n'ont pas le droit de fonctionner, devient fort. La nécessité de décomposition et de recomposition existe bel et bien, dans le rapprochement des contraintes propres au documentaire ; l'artifice de la reconstitution offre une construction imaginaire sous le

contrôle du document existant, jusqu'aux limites où celui-ci ne communique plus le fait réellement et historiquement attesté. Dans cette deuxième partie, je vais analyser et discuter l'effet de ce travail documentaire en vue du rendu du réel – l'espace frontalier, sur la base duquel je vais continuer à argumenter la présence de cette matière avec la question de la déterritorialisation et avec l'approche géophénoménologique.

CHAPITRE 1.

HABITER ET FILMER SUR PLACE

1 • ASSIMILATION DU FILMEUR AUX FILMÉS

Le 17ème parallèle (Joris Ivens et Marceline Loridan, 1968)

En 1968, entre le Sud Viêt-Nam, sous contrôle de l'armée américaine, et le Nord Viêt-Nam, en lutte pour l'indépendance, s'étend une zone démilitarisée autour du 17ème parallèle[292], dans la région de Vinh Linh, avant la réunification en 1976. Marquée entre le Nord et le Sud, cette frontière, considérée comme artificielle, passait exactement par le milieu de la rivière Ben Haï qui coule du Laos jusqu'à la mer de Chine. Ce documentaire retrace la lutte quotidienne des habitants dans un village situé à cette frontière de Vin-Linh. Joris Ivens et sa compagne Marceline Loridan y ont vécu pendant deux mois la vie de ces paysans en temps de guerre.



Fig. 128 : La division du territoire vietnamien après 1954

[292] Cette ligne de démarcation est établie par les accords de Genève de 1954, séparant la République démocratique du Viêt-Nam au Nord, la République du Viêt-Nam au Sud. En réalité, cette frontière ne coïncidait pas avec le 17ème parallèle mais était établie plus au Sud, approximativement le long de la rivière Ben Hai jusqu'au village de Bo Ho Su, et de là plein ouest jusqu'à la frontière avec le Laos. Cette ligne disparut en 1976 après l'unification des deux États.

Le film commence par un bruit de bombardement ; puis on voit un drapeau apparaître et la caméra fait un travelling de gauche à droite, suivi d'un plan dans lequel on voit les destructions physiques opérées par le bombardement sur la maison, sur tout le paysage, enfin les ruines. Un commentaire en voix off d'une vietnamienne arrive, en français avec un accent, ce qui laisse supposer qu'il est dit par une autochtone. Tout le film est commenté par cette narratrice, les entretiens avec les paysans sont souvent menés aussi en voix off, en même temps qu'elle les interprète ; à peu d'exceptions près, on ne montre pas leur visage ; leurs voix sont montées sur des images filmées dans cette zone, qui montrent la vie des paysans dans cette situation de guerre. Par exemple, on voit une paysanne qui témoigne, mais elle occupe la scène peu de temps, d'autres habitants, cadrés en plan-portrait, lui succèdent ; de temps en temps elle réapparaît, en son synchrone ; pendant tous ces plans, la voix off continue à décrire la situation de guerre

Les témoignages et les images filmés visent à démontrer à quel point ces paysans sont attachés à leur agriculture et à leur terre : « *C'est notre terre : plutôt mourir que partir* ». On voit des habitants de tous âges, qui ont l'air de vivre dans un monde normal, entre leur maison et leurs champs. Étrangement, on voit plutôt des femmes à l'extérieur et des hommes à l'intérieur. Certains de ces hommes sont filmés dans des plans sombres et contrastés, la caméra se focalise sur le geste de leur main tenant la tasse, on les voit très rarement parler en son synchrone. Ils discutent de la situation de l'armée américaine à Vinh Linh. Le commentaire affirme : « *Le peuple vit surtout dans les abris* » ; sur cette phrase, on voit entrer quelqu'un dans le cadre, qui s'engouffre dans un creux.

Les scènes sont montées en alternance, et elles montrent l'évolution progressive des activités des paysans à mesure que la guerre continue. Le dispositif du film repose sur cette alternance entre témoignages et images filmées sur place. Peu d'archives : même les quelques scènes de combats ont été filmées sur place, valant largement de vraies archives sur la guerre. Les témoignages sont

parfaitement audibles ; à cette fin, la plupart ont été postsynchronisés. Il faut attendre la dix-neuvième minute du film pour avoir un discours tenu en son direct, lorsque les habitants montrent leur vie quotidienne sous les tirs ; filmés dans l'ombre toutefois, on voit surtout leurs silhouettes, afin de ne pas dévoiler leur identité. Il faut souligner que le bruit des bombardements est presque tout le temps présent dans le film, sur les scènes de vie quotidienne dans lesquelles les femmes s'occupent de l'agriculture tandis que les hommes se chargent de creuser la terre afin de construire les abris souterrains, qui seront transformés en lieux de réunion et de combat à la fin du film.

Souvent les habitants sont cadrés en plan moyen, voire en gros plan (Fig. 129) ; la caméra s'attache à être proche d'eux, ce qui rend très concrète leur activité. Une longue scène (deux minutes) les montre en gros plan, tirant ou mitraillant contre les avions qui naviguent au-dessus de leur village ; le découpage est tellement précis qu'il donne une vraie impression d'*enregistrement* visuel de la guerre. Une femme du comité politique arrive pour enquêter sur les dégâts – une maison détruite par le bombardement. Elle interroge le paysan concerné, qui lui raconte en détail ce qu'il a perdu ; elle note tout. La scène est aussi accompagnée de la voix off des personnages, tandis qu'on voit l'homme avec ses enfants, les mains de la femme qui prend des notes. Puis on enchaîne avec une scène sur les habitants qui travaillent, comme si rien ne s'était passé. Le film s'attarde un bon moment sur l'enquête de cette femme du comité ; lorsqu'une villageoise vient témoigner de sa situation, en gros plan, ce n'est plus en voix off. Commentaire : « *Quoi qu'il arrive, ces habitants continuent à vivre, ils refont leurs maisons détruites et tout est dans la régénération ; l'essentiel c'est l'abri qui nous protège, la peau et l'os de l'homme* ». Autrement dit, lors des bombardements, il y a peu de victimes par rapport au nombre de maisons détruites.



Fig. 129

Dans le contexte du film, l'espace est perçu par les habitants comme l'un des leurs, indissociable d'eux-mêmes : un lieu détruit, c'est un lieu invivable, comme si les habitations avaient été blessées (Fig. 130). Mais cette lecture anthropomorphique ne délivre pas un sens pessimiste. Elle mène à distinguer quatre catégories d'espace dans ce lieu frontalier : l'espace détruit, l'espace ordinaire, intact, du travail (et aussi du repos), l'espace intérieur (y compris les abris souterrains), et enfin l'espace du combat. Au milieu du film, on nous guide jusqu'à un quartier complètement détruit ; la caméra montre des décombres, y compris ceux d'un avion américain. La voix *off* explique qu'il n'y a plus de marché, plus d'école ni d'hôpital, tandis que la caméra capte la présence d'un enfant et focalise sur son regard ; par ce jeu de la prise de vue et du montage, on a l'impression de voir très précisément ce quartier détruit à travers ses yeux. L'espace du combat c'est celui où ont lieu l'entraînement militaire et la guerre elle-même. Même les femmes et les enfants suivent cet entraînement. Sous un camouflage de feuilles, ils se trouvent dans un champ couvert de végétation, ou sur une plage. On voit le ciel, la prairie sur laquelle les bombes explosent, les fumées… Les combattants écoutent la radio pour être au courant de l'actualité de la guerre. « *Les Américains ont peur de cette voix* », disent-ils. Ces nouvelles sont imprimées sur des tracts, par une machine bricolée avec les débris des armes américaines, afin de les distribuer au peuple, privé de la radio. Les militants organisent même une pièce de théâtre et un concert pour les habitants ; pendant un bombardement, ils se retrouvent tous ensemble dans un souterrain pour y assister. Ainsi, de plus en plus, le

film décrit en détail l'activité variée des habitants ; le tissage, l'écriture, la cuisine, la récolte des grains, le ramassage des débris d'armes sont figurés en gros plans sur les gestes des mains, des pieds, sur les regards. Commentaire : « *Nous nous préparons pour accueillir les Américains* (…) *ils finiront noyés dans l'océan de la guerre populaire.* »

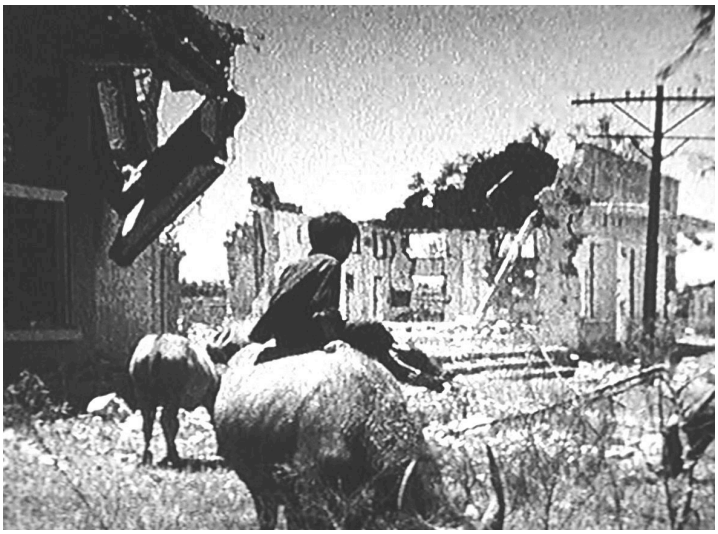


Fig. 130

La guerre arrive ; un homme parle, en vietnamien, filmé en plan poitrine sous un éclairage contrasté, dans un espace intérieur, probablement un sous-sol, face à la caméra : « *Les Américains attaquent Vinh-Linh de trois côtés : de la mer, du ciel et de la terre. Il y a des villages qui ont reçu 5000 obus en 3 jours, d'autres ont reçu de 70 à 80 bombes par habitant ; la folie des Américains a poussé la guerre jusqu'au fleuve Ben Haï, ils ont violé la zone démilitarisée* ». On l'entend en voix off sur des images d'hommes autour d'une table, discutant sur une carte ; puis on revoit le même homme, parlant en français cette fois, dans un même plan poitrine face à la caméra, mais regardant cette fois vers la gauche. Suit une scène de guerre : les habitants tirent, les blessés arrivent dans le souterrain ; le film montre concrètement les gestes des médecins et des infirmières pendant les opérations, cet espace se transforme tout d'un coup en un véritable bloc opératoire. Le film poursuit sur de jeunes enfants qui jouent à la guerre, entre autres un enfant qui regarde le ciel, puis en gros plan face à la caméra se met à parler, fusil à la main – sur lequel la caméra focalise en alternance avec son visage. Cette scène sur l'enfant dure quatre minutes ; il raconte (en son

synchrone) ce qu'il fait dans le village pour aider les adultes. Il finit ainsi : « *Je suis mieux au Nord… Je n'ai pas peur des Américains, mais j'ai peur du tigre* ». Après cette accumulation de scènes sur les habitants bousculés et brutalisés par la guerre, la fin du film les montre capturant un parachutiste américain, en montage alterné avec des images sur des enfants morts. Leur colère est démonstrative devant ce prisonnier américain, mais on ne montre pas quel sort lui est réservé. Le film finit sur une scène montrant des enfants dans un souterrain, où ils reçoivent leur éducation : il finit donc sur l'avenir de ce pays en guerre. Évidemment, on ne voit pas la réunification du pays (survenue le 2 juillet 1976).



Fig. 131 : Le territoire actuel du Viêt Nam réunifié

Avec une importante collaboration de cinéastes vietnamiens, le réalisateur a fait ce film avec beaucoup de courage, d'attention et de présence, s'attachant à souligner le désir des habitants de maintenir les gestes d'une vie normale en dépit de la guerre. Très influencés par Dziga Vertov, les films de Joris Ivens ne sont pas seulement des recherches esthétiques en style documentaire ; il a cherché à filmer la

présence et la trace d'un peuple dans son environnement. Dans *17ème parallèle*, on sent l'implication physique du couple Ivens-Loridan, dans la manière dont la caméra suit les habitants de tout près ; ils sont restés fidèles à leur regard, identifiés à leur caméra, observateurs persistants mais objectifs de la situation. Les deux cinéastes n'ont cherché à aucun moment à imposer leur point de vue, ni leur position politique, dans un film qui traite d'un sujet sensible. Leur préoccupation est de montrer la vie de ces habitants de la manière la plus proche et la plus réelle possible, donnant efficacement l'impression d'être sur place et d'appréhender cette vie. Le fait que ce couple soit resté sur place durant deux mois a particulièrement contribué à renforcer une approche quasi tactile des habitants, où l'on sent que la présence de la caméra ne gênait personne – alors qu'on aurait pu imaginer que la présence d'une équipe occidentale n'aurait pas fait l'unanimité des habitants pendant cette situation de guerre, d'autant que l'histoire vietnamienne restait liée à la colonisation française. Le rapport au réel dans ce film est ainsi construit tout près de l'événement, grâce à la durée du séjour sur place et à l'implication sincère du couple de cinéastes, qui ont permis d'établir une altérité réciproque, en focalisant principalement sur l'action des habitants en guerre, et en révélant leur résilience.

La caméra qui reterritorialise le filmeur

De là, on peut supposer que l'état déterritorialisé du couple n'a pas été un obstacle pour achever le film. Cet état est objectivement approuvable, mais leur caméra leur donne une position reterritorialisée à côté des habitants. Par conséquent il m'est difficile de trouver une manifestation de déterritorialisation dans le film ; on ne peut pas parler de l'identité des deux auteurs, car elle n'a pas laissé la trace d'un regard extérieur, ni une empreinte hétérogène au sein du film ; par sa présence dans l'action de résistance, la caméra est devenue presque assimilable à l'un des habitants, dans une position homogène par rapport à la situation. *Le 17ème parallèle* démontre ainsi le déroulement de l'action qui *reterritorialise* les allogènes sur le terrain : ils sont là en tant que filmeurs, ne cherchant pas à affirmer leur prépondérance en temps de guerre. Ils n'occupent pas une position d'observateur non plus, mais plutôt d'accompagnateur, suivant les habitants dans l'acte pur du filmage, en prenant

pleinement cet espace de la guerre comme lieu d'action commun aux uns et aux autres. En l'absence d'intérêts personnels, le filmeur exerce son travail en collaboration avec les habitants, qui sont aussi l'objet principal à filmer. Le décalage entre les deux parties – filmeur et filmés – est réduit au minimum ; par conséquent tous les espaces à l'intérieur du film fonctionnent comme analogues à la réalité. Simplement, les gros plans sur les visages des habitants sont très fréquents ; en tant que concept de filmage, cet angle étroit révèle la proximité entre filmeur et filmés ; il permet de communiquer au spectateur les sentiments des habitants, leur sérénité et leur tranquillité malgré la situation. Au contraire, vers la fin du film, leur colère et leur violence sont brièvement exprimées en plan général, entre lesquels des plans courts et rapprochés sur des enfants morts sont insérés au montage.

Cependant on aperçoit ces habitants et ces espaces dans un cadre serré, qui donne l'impression d'un blocage territorial. Ce cadrage permet de ressentir la situation des habitants encerclés, enfermés par les troupes américaines tout près de la frontière. Une telle représentation visuelle, cadrée ainsi, nous fournit des informations sur ce monde extrait du monde réel et transformé en « diégèse documentaire ». Cependant, le monde extérieur à cette zone est exclu, il n'y pas de marge pour l'imaginer ; ce qui en reste, dans l'ordre du réel, c'est l'espace marqué de l'histoire profonde du peuple en guerre. Ce documentaire prend parti nettement envers l'histoire des habitants, sa position se trouve dans ce rôle historique. Mais la temporalité du film ne peut pas se définir uniquement sous cet angle historique : c'est un film atemporel, qui témoigne martialement de son attention aux gestes des habitants sur cette frontière en guerre ; en se focalisant plutôt sur l'état humain que sur l'idéologie, il évite avec grâce de prendre l'allure d'un morceau de propagande.

2 • LA TRILOGIE DE FREDERICK WISEMAN SUR LES NORD-AMÉRICAINS EXPATRIÉS AUX FRONTIÈRES

Frederick Wiseman a réalisé une trilogie documentaire sur des communautés d'exilés états-uniens, qui reconstituent un monde américain, installé ou

reterritorialisé provisoirement en territoire étranger : *Canal Zone* (1977), *Sinaï Field Mission* (1978), *Manœuvre* (1979). Cette trilogie reflète une politique de reterritorialisation au temps de la guerre froide, et montre la propension des Américains à s'installer à l'étranger, sans davantage insister sur leur impérialisme économique, politique et culturel.

Canal Zone (1977)

C'est le premier documentaire que Wiseman a réalisé hors du territoire états-unien, lorsqu'il a découvert l'installation des Américains sur le canal de Panama, sous l'égide des États-Unis. « *Dans des endroits comme ça, on a l'occasion de regarder la vie américaine à l'état presque pur* » : on voit des Américains installés près du canal de Panama, majoritairement des familles, cherchant à constituer une communauté structurée comme un petit état. Ils ressemblent à une petite république avec leur esprit communautaire investi dans des cérémonies tels que les offices chrétiens, que le film a captés largement. Sont présentes trois générations, grands-parents, parents et enfants ; on les voit ensemble dans leurs loisirs. Il y a même un parc animalier, et le film souligne beaucoup la scène où ces familles observent les animaux, enfermés finalement comme eux. La scène suivante, très longue, montre les aînés fêtant leurs diplômes.

Puis survient une autre scène très différente, avec un plan ouvert sur le ciel, d'où des avions militaires larguent des parachutistes dans un champ. Le raccord est assez brutal, et nous projette soudain dans le monde de la guerre : la caméra capte largement les parachutistes qui emplissent le ciel ; une fois qu'ils ont atterri, elle suit l'un d'eux qui court à toute vitesse. Les soldats se dirigent alors vers une maison isolée, au milieu d'un champ : scène de vraie guerre, mais il n'est pas précisé où ni dans quelle situation. C'est une courte scène, très hétérogène par rapport aux autres qui montrent la face tranquille et paradisiaque de cette communauté, et elle crée aussitôt un aspect plus fictionnel. En outre, la scène suivante s'ouvre sur un paysage dans lequel un bateau flotte tranquillement sur cet immense canal. On ne découvre que plus tard, après une cérémonie sur ce bateau, que certains des jeunes diplômés de la communauté sont morts durant ce combat sans nom, grâce au un discours d'un

jeune, et que c'est l'un des bateaux où les gens se sont réunis pour leur rendre hommage.

Ils se tiennent devant l'assemblée, filmés de face, en plan moyen : « *Il y a 87 ans, nos pères ont amené ici une nouvelle nation, conçue dans la liberté dévouée à l'égalité des hommes. Nous vivons maintenant une guerre civile qui nous montrera jusqu'où nous pouvons aller. Nous sommes sur un vaste champ de bataille. Nous voulons dédier un peu de cette terre au repos de ceux qui ont perdu la vie au service de la nation. Mais en un sens plus large, nous n'avons pas le droit de consacrer cette terre… Nous les vivants, devons nous dévouer au combat qu'ils ont laissé inachevé tout en le menant loin en avant… Promettons que ces hommes ne sont pas morts en vain. Avec l'aide de Dieu, cette nation aura un renouveau de liberté. Que le gouvernement du peuple reste aux mains du peuple et ne disparaisse pas de cette terre* ». Ce discours explicatif nous permet de comprendre enfin la situation de ces exilés, finalement reterritorialisés : ils sont au Panama, mais en même temps, aux États-Unis[293].

Sinai Field Mission (1978)

Ce film porte sur une communauté semblable à celle de *Canal Zone* : après la Guerre du Kippour, en 1973[294], un accord sur le Sinaï prévoit au centre de la péninsule, une zone démilitarisée, contrôlée par l'ONU et l'équipe américaine de la *Sinai Field Mission*. Frederick Wiseman filme l'activité quotidienne des civils et

[293] Je rappelle que la République de Panama est devenue définitivement indépendante en 1903, grâce à l'aide de navires américains stationnés au large des côtes et qui empêchèrent l'armée colombienne d'intervenir. Le traité qui consacre l'indépendance comporte une clause attribuant à perpétuité aux États-Unis une zone de 10 miles de large de chaque côté du canal, alors en construction, le Panama se voyant privé de tout droit souverain dans cette zone. Elle fut rendue au Panama en 1999. Le film de Wiseman a donc été tourné dans une zone appartenant aux États-Unis.

[294] Du 6 au 24 octobre 1973, la guerre israélo-arabe (appelée par ces derniers « guerre du Ramadan ») fut déclenchée lorsque les Égyptiens forcèrent la ligne Bar-Lev, supposée imprenable, qui avait été construite le long de la frontière entre le Sinaï et l'Égypte. Toutefois, les Israéliens repoussèrent finalement l'attaque et passèrent même le canal de Suez, car ces premiers événements avaient démontré qu'Israël pouvait être vaincu militairement. L'accord du 4 septembre 1975 sur le Sinaï permit un rapprochement entre l'Égypte et l'Israël. En 1979, le Sinaï fut échangé par les Israéliens contre un traité de paix avec l'Égypte. Le retrait israélien sur la péninsule entraîna la destruction de colonies de peuplement comme la ville de Yamit au nord-est. Depuis 1982, une force multinationale et des observateurs surveillent la frontière. La frontière du Sinaï est devenue ainsi relativement paisible, à l'exception des trafics d'armes qui transitent vers la bande de Gaza par des tunnels clandestins, et d'attaques terroristes sporadiques, en hausse depuis 2011.

militaires américains. Ceux-ci, devenus des habitants provisoires dans cette zone, y sont reterritorialisés. Le film montre les activités routinières des diplomates et électroniciens opérant au sein du premier centre créé en 1976 pour faciliter le plan de désengagement entre l'Égypte et Israël après la guerre de 1973 : communication des informations, règlement d'un incident avec les partenaires israéliens, préparation d'une évacuation sanitaire, vie communautaire à l'intérieur de la base, problèmes de voisinage avec les soldats de l'ONU. L'objectif majeur de la mission est de surveiller les « approches de laissez-passer stratégiques » et de vérifier les opérations des stations de surveillance égyptiennes et israéliennes dans la zone tampon du Sinaï.

Avec un tel sujet, la stratégie narrative de Wiseman ne consiste pas à rechercher l'attention du spectateur d'une manière attirante ; peu de plans rapprochés, pas même de musique additionnelle ; on dit souvent que son style est taciturne. La plupart du temps, il laisse les spectateurs observer ce qui se passe, en s'efforçant de ne pas réduire ni trahir le temps réel des gestes et des activités des personnages filmés. L'auteur a précisé lui-même que sa méthode de travail se situe à l'opposé de la stratégie narrative de la plupart des autres cinéastes documentaristes : sans chercher à construire une quelconque forme narrative, il accumule des centaines d'heures de tournage, mais ne garde au montage qu'environ un dixième de ce qu'il a rapporté du tournage. On sent qu'il passe beaucoup de temps devant ces objets à filmer, sans intervention d'aucune sorte.

Ainsi, il ne cherche pas à obtenir des images soucieuses d'une certaine beauté du style documentaire, en vue de toucher la sensibilité émotionnelle et d'affirmer des intentions par rapport au contenu. Par ailleurs on peut apercevoir une grande attention du réalisateur aux corps, aux gestes et aux regards, tout en restituant ou en mettant en scène les silences[295]. On les voit aussi occuper leur temps de loisir en plein désert, où il n'y a quasiment rien. Ils suivent les offices chrétiens, jouent aux cartes,

[295] Sur ce point, on sent l'influence de Samuel Beckett, que Wiseman lui-même a souvent revendiquée : « *Ce que je trouve dans Beckett est à mon avis en rapport avec ce que je fais dans mes films […] dans* Sinaï Field Mission *ou* Welfare*, il y a quelque chose de "beckettien"* » : dans l'entretien réalisé par Ph. Pilard https://sites.google.com/site/pourfrederickwiseman/home/invites/2006-philippe-pilard (consulté en avril 2018)

vont dans un bar typiquement américain et pratiquent des sports aussi variés que possible – ping-pong, fléchettes, baby-foot, appareils de musculation, juke-box, etc. Ils contemplent de temps en temps l'espace extérieur – le désert. Autant dire que tous les lieux de vie sont construits à l'américaine, et qu'un petit coin des États-Unis est reconstitué dans cet espace stérile. On voit des gens allongés sous le soleil près de la piscine, et même, dans un sauna. Cependant interviews et commentaire off sont exclus de ce film, et en l'absence de verbalisation explicative, on ne peut sentir directement ni leur ennui ni leur état d'âme. Enfin, une scène très longue, dans laquelle, pendant une fête, les gens chantent leur nostalgie, nous communique leur envie de retourner « à la maison », aux États-Unis.

L'espace dans le film – le mont Sinaï[296] – emporte une signification mythique. Cependant Wiseman ne l'a pas pris dans ce sens, mais de sorte que l'espace fasse partie du paysage de ces habitants provisoires, dont le souci est de savoir quoi surveiller et à quoi s'attendre. Le cinéaste est là pour suivre leur travail, qui ne comporte pas vraiment de caractère militaire, et leur vie monotone, plus ou moins enfermée dans cette zone. Originaires du Texas et habitués à une certaine civilisation et une certaine culture, ils affrontent quotidiennement le désert du Sinaï, où il n'y a rien. Ils sont dans un camp entouré de barbelés, dans ce territoire qui n'est pas le leur ; leur situation de vie à la frontière, même reterritorialisée, est rendue par le filmeur avec une extrême neutralité. Cependant le film ne vise pas à décrire l'isolement et les tensions liés à cet environnement et à leur travail de surveillance locale. Cet espace est l'intérêt majeur du film comme fiction potentielle ; il constitue un pivot de la narration, et peut-être aussi le fondement d'une intrigue, mais il fonctionne différemment. En effet son cadre réel précède tout : la « Sinaï Field Mission » a existé avant d'être le titre d'un film. Ce « *fut une mission gouvernementale, diplomatique et civile, utilisant une compétence privée, pratique ordinaire aux États-Unis et ailleurs. Sans armes, ni pouvoir autre que celui conféré par l'accord – tant qu'il tiendrait aux yeux des belligérants, donc – son travail était de contrôler que les avant-postes israéliens et égyptiens n'enfreignent pas les*

[296] Le mont Sinaï est un lieu primordial du récit biblique. Moïse y rencontra Dieu pour la première fois et y reçut les dix Commandements – les Tables de la Loi. Plus tard, il brisa ces Tables sur un rocher et dut retourner au sommet du mont Sinaï pour les regraver afin de conclure le pacte d'alliance entre le peuple israélite et Dieu. Le mont Sinaï est ainsi un lieu sacré, qui prend une place importante dans les trois religions monothéistes méditerranéennes.

limites : deux-cent cinquante hommes, des armes légères et dix-huit véhicules chacun, charge à une commission paritaire de régler les violations mineurs[297]. »

Pas de symbolisation, pas de fictionnalisation sur cet espace, où on observe la gestion du temps et de l'enfermement chez ces habitants reterritorialisés – dans un territoire considéré réellement comme une frontière « tampon ». En l'absence d'aspect dramatique et sentimental sur les incidents avec les soldats israéliens, l'espace, ultra-hétérogène pour ces habitants, offre seulement ce à quoi ils se confrontent dans leur vie quotidienne. Selon la perception circonstancielle, cet espace pourrait prendre une position dominante, voire un constat environnemental, à assumer et à affronter en réalité. Le cinéaste ne cherche pas non plus à le capter dans cette perception, ni comme un désert hostile de pierres et de montagnes, ni à projeter les sentiments des habitants, dominés par l'ennui. Par cette neutralité du regard, une approche phénoménologique se fait jour, qui s'applique ensuite à l'espace. Le rapport entre l'environnement et l'homme est ainsi distancié par le regard du filmeur. Si on peut parler d'une dramaturgie beckettienne chez Wiseman, c'est justement sur ce point, que j'aimerais souligner.

Il est très possible que ce film réduise ou minimalise l'aspect réel de la vie chez ces Texans reterritorialisés en plein désert du Sinaï, en dépit de la durée du film, relativement longue (174 min.). La description du travail et de la vie de ces êtres reterritorialisés par la volonté de leur gouvernement se déroule dans ce film comme des images d'archive. Le cinéaste a maîtrisé ses éléments filmés de manière que les sentiments soient réduits, jusqu'au moment où on découvre enfin la dureté de cette situation d'existence et d'habitation. Le sentiment de nostalgie n'apparaît que très discrètement, vers la fin du film, sur une fête : la profonde condition humaine de ces hommes à qui on a imposé d'être loin de leur patrie, de leur maison, se révèle soudain. Wiseman ne focalise pas beaucoup sur les présences autochtones : on aperçoit peu d'Israéliens, et aucun Égyptien. En l'absence d'ethnographie comparative, il se concentre sur l'activité de cette communauté d'exilés américains.

[297] Maurice Darmon, *Frederick Wiseman, chroniques américaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p.140.

Ainsi, le documentaire décrit un petit monde américain, dans un désert qui pourrait aussi bien être n'importe quel désert en territoire états-unien.

Manœuvre (1979)

Le troisième volet, *Manœuvre*, décrit l'activité des soldats américains en territoire allemand, tout près de la frontière de l'Est, en pleine guerre froide. Ce genre d'intervention de l'armée des États-Unis évoque déjà la notion de déterritorialisation. Le documentaire est construit sur un découpage de film de fiction ; avec plusieurs caméras utilisées pendant le tournage, on voit l'activité militaire sous des angles très variés, surtout la parade des chars américains qui roulent sur une route de campagne allemande, sur l'autoroute, et même sur un chemin forestier. Les militaires restent dans leurs chars et leurs véhicules, et le film montre explicitement le rapport entre le territoire et les personnels de cette opération, qui ne sont ni installés, ni reterritorialisés – ce qu'on peut constater dans la réalité, le plus souvent, chez les forces étrangères en guerre sur un territoire. En restant dans leurs véhicules, ils gardent leur état déterritorialisé, et la grande parade de chars dans le film prend une dimension symbolique sur ce plan.

La présence d'habitants allemands sur place est rare et anecdotique. Ils regardent de leurs fenêtres ce cortège de chars américains qui circulent sur leur territoire pour des raisons géopolitiques. Lorsque ces chars s'installent dans un lieu ouvert, dans la campagne, pour mener sérieusement leurs manœuvres – opérations militaires analogues à celles d'une vraie guerre –, on aperçoit brièvement des habitants, surtout des enfants, qui passent inlassablement à côté d'eux, ce qui confère un caractère presque comique à la scène. À un moment, la caméra focalise sur une jeune Allemande, plein cadre, qui les interroge sur leur travail, dans un anglais maladroit, ajoutant que la Deuxième Guerre mondiale a été dure et éprouvante et qu'on mourait de faim. La caméra, ainsi, ne cherche pas à filmer des habitants qui aient l'air de souffrir de cette opération pourtant objectivement gênante, et qui pourrait être semblable à une guerre. Dans la scène suivante, on ne sait plus s'ils font vraiment la guerre ou seulement un exercice : un capitaine ordonne de tirer, disant que les ennemis se trouvent dans telle et telle direction ; des plans sur les chars qui

tirent se succèdent, avec le discours des soldats ; le découpage et l'effet sonore sont tellement efficaces qu'on a l'impression d'être témoins d'un acte de guerre. Un contrôleur s'approche et demande de ne pas mener l'exercice trop à fond, car il ne peut plus fournir d'armes. La capitaine n'est pas d'accord, elle insiste pour demander plus d'armes, et une dispute a lieu entre eux quant à la réalité de l'exercice : pour les militaires, il faut que cette opération soit pleinement réaliste; la capitaine joue constamment son rôle, son attitude est réellement insistante.

La scène est montée en un seul plan, afin de montrer la discussion en temps réel. Le contrôleur, énervé, finit par expliciter le décalage entre eux, répétant que, pour les autres, ce n'est qu'un exercice. On apprend, à travers cette scène, comment on peut simuler une guerre de façon réaliste, et ce phénomène surprenant nous invite également à poser la question de l'authenticité de ce qui est montré tout au long du film. L'allure authentique est indéniable, grâce au découpage effectué par plusieurs caméras, sous des angles variés, à l'instar du cinéma de fiction. Un tel aspect fictionnel, dans un documentaire, trouble la perception de la réalité. Un documentaire en effet est censé capter ce qui s'est passé réellement, mais ici le jeu de la caméra et du montage a pris le parti de la fiction. L'action est partagée, ainsi, entre l'intention du filmage et la crédibilité de l'événement ; une investigation est déclenchée par cet enregistrement découpé sur un mode fictionnel, dans lequel la cause spatiale est prégnante, sans y ajouter un accent apparent. On simule une guerre dans une paisible campagne allemande près de la frontière de l'Est, où le filmage souligne ce paysage improbable de la guerre, et le fait apparaître de manière crédible.

Outre cette trilogie, Wiseman a aussi réalisé plusieurs documentaires sur ce type d'espace réel qui abrite des êtres expatriés et déterritorialisés, pour une raison géopolitique. Dans cette trilogie, si *Canal Zone* et *Manœuvre* ont introduit une structure de type fictionnel, *Sinaï Field Mission* représente un monde comme connexion de phénomènes, et on y relève un aspect tout à fait géophénoménologique, par sa position problématique envers le monde réel. On peut dire que l'identité de l'auteur est intrinsèquement impliquée, celle de l'homme intérieur – pas l'homme à

la caméra, ou l'homme à l'observation : la présence de Wiseman fonctionne comme *un pouvoir constituant qui a toujours été lui*[298].

Surtout, *Sinaï Field Mission* justifie cette position par son traitement filmique de l'espace frontalier ; la présence et le regard du cinéaste sont épurés dans cet espace, incorporés dans une forme objective et phénoménologique, nous signifiant que « cet espace est là avant tout, avant qu'on le reconnaisse », en vue de défaire des synthèses illusoires sur lui et de le réintégrer au film documentaire. Si *Manœuvre* a permis de nous plonger dans une synthèse illusoire qui nous a offert d'imaginer un monde et une histoire, *Sinaï Field Mission* démontre clairement qu'aucune réalité illusoire n'est permise dans cet espace, qui n'attend pas nos jugements pour exister comme un phénomène surprenant – ce d'autant plus que les attributs de cet espace pourraient offrir des éléments de fiction, avec les Américains placés dans un espace lointain et hétérogène à leur façon de penser et de vivre, une donnée qui a largement nourri certains des films de fiction que j'ai analysés. Ce n'est pas le fait que ce soit un film documentaire qui interdit une telle idée illusoire, c'est plutôt le style personnel de Wiseman, attaché à l'authenticité de ce qui est présent devant lui, qui communique cette approche phénoménologique.

3 • LE MONDE DIÉGÉTIQUE DANS L'ACTE DE FILMER ET D'HABITER SUR PLACE

Dans les documentaires que je viens de présenter, on peut constater l'engagement physique et psychique des cinéastes sur place. Ils sont mêlés à la vie des habitants de manière tantôt constante (*Le 17ème Parallèle*), tantôt provisoire (*Sinai Field Mission, Canal Zone, Manœuvre*) ; pendant le tournage, ils les ont filmés en vivant comme eux, mais temporairement. Dans le premier cas, cela a été plus difficile en raisons de la situation de guerre, mais l'altérité du couple de cinéastes ne se dévoile jamais, et à aucun moment on ne sent une imposition de leur regard dans le

[298] Expression de Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard,1977, p.4.

film. Le deuxième cas est identique de ce point de vue ; c'est l'école du cinéma documentaire à l'époque où les cinéastes – filmeurs et habitants à la fois – demeurent le plus discrètement possibles à côté des habitants réels, tout en restant très impliqués dans la situation. On sait que Wiseman a une grande capacité de saisir le moment vif et le regard juste des personnages réels, même dans un contexte général et banal[299]. Sa position reste phénoménologiquement celle de l'homme intérieur, tandis que chez le couple Ivens-Loridan, le rapport entre la caméra et les habitants est d'une telle proximité qu'elle donne l'impression d'être de leur côté. D'où la puissance du film documentaire, que la fiction ne peut vraiment imiter.

Je reviens au rôle de la caméra dans ces deux documentaires. La position de la caméra, dans *Sinaï Field Mission*, rappelle celle d'un filmage d'archive, qui fonctionne dans une grande neutralité. Son rôle est *a priori* limité par un cadrage standard ; toutefois, avec sa sensibilité neutre, Wiseman accentue l'outil principal de l'enregistrement sur le réel. Fidèle à la notion scientifique d'outil documentaire, *Sinaï Field Mission* dépasse ainsi le côté purement informatif à quoi cette notion est destinée ; il se situe à la rencontre entre archivage et filmage effectif, afin de transmettre une transparence et une impartialité de la réalité. Avec un tel traitement objectif de la réalité, le documentaire ne devrait recourir ni à un mouvement *autonome* de la caméra, ni à la forme narrative. Un monde diégétique peut aussi se construire, dans le cinéma documentaire, par ces processus. De ce point de vue, dans *Sinaï Field Mission*, on a bien un décryptage de cette communauté américaine dans le désert du Sinaï, mais y a t-il un monde diégétique ? On pourrait argumenter que la forme documentaire au sens strict n'est pas dans l'obligation de créer un monde diégétique, *à force de livrer la réalité elle-même*. Cela est-il nécessaire en documentaire ? Si la spécificité cinématographique consiste dans son rapport avec le monde (réel ou diégétique), on retrouve une nouvelle fois la problématique complexe de la forme documentaire facce à la création cinématographique.

Quant au rôle de la caméra dans *Le 17ème parallèle,* il est davantage consacré à créer un monde diégétique au sein du film. La guerre dans un espace frontalier, c'est

[299] Le concept de *Reality Fiction* chez Wiseman est ouvertement opposé à la stratégie narrative du « cinéma vérité » de Morin et Rouch.

un sujet qui appelle aisément des éléments de fiction, et cette valeur de fiction peut entraîner une certaine exploitation du réel, pouvant aller jusqu'à une forme plus directe et brutale. Cependant *Le 17ème parallèle* évite, volontairement ou involontairement, tous les clichés du reportage industriel, grâce à l'action de la caméra qui reterrirorialise le filmeur. C'est justement par cette action que s'élabore un monde diégétique, dans lequel on se sent invité et impliqué : la monstration de la réalité et l'exploration de la forme se rejoignent dans cet acte, cet artifice de la recomposition peut créer un monde diégétique. Mais il est sous le contrôle de l'histoire réelle, et dans la limite où ce monde ne contamine pas les faits, qui restent réellement et historiquement à prouver (et approuver). Il est très probable que, pour certains, du *17ème parallèle* émane par moments, plus précisément par l'action du montage alterné et par la position territorialisée de la caméra, une force dramaturgique équivalente à celle d'une fiction.

Comparons avec *Manœuvre* : j'avais pointé un côté fictionnel de ce film, en raison de son découpage effectif, qui crée un trouble de perception de la réalité : *simuler* la guerre. Si nous assistions à un exercice militaire comme celui-ci, nous serions peut-être indifférents, comme le sont les habitants allemands dans le film, ou peut-être touchés par l'agitation autour de nous : la réaction devant une telle scène peut varier beaucoup selon les personnes. Néanmoins, si nous voyons cette scène en fonction de sa composition cinématographique – la prise de vue et le montage qui nous invitent à être au plus près de ces soldats, et à ressentir la pression qui les pousse à prendre cet exercice au sérieux et à se croire en guerre – nous allons forcément ressentir une tension plus dramatique.

Par conséquent, les conceptions de la mise en forme documentaire d'une situation dans *Manœuvre* et *Le 17ème Parallèle* sont différenciées : le premier crée un simulacre et le deuxième provient d'une réalité – mais l'effet qu'on pourra avoir finalement est analogue. Étant liés à l'espace géopolitique et conflictuel, ces deux films possèdent une dimension dramatique à explorer, et la probabilité de créer un monde diégétique est grande, bien que la différence des deux situations soit importante. Dans le premier, les protagonistes n'habitent pas vraiment dans ce territoire géopolitique et potentiellement conflictuel au temps de la guerre froide ; ils

y séjournent pour simuler la guerre. Au contraire, le second concerne tous les habitants, y compris le couple cinéaste ; ils existent dans ce lieu en plein conflit militaire. Ces deux réalités différenciées sont renvoyées sur un horizon semblable par leur traitement cinématographique, dont l'effet est de créer une tension narrative dans l'un et l'autre de ces deux documentaires. C'est dire qu'il peut y avoir aussi un simulacre induit par cet effet dans *Le 17ème parallèle*, en vue de faire survenir dans le film les points de tension réels que le filmeur a vécu, au risque de se voir fictionnalisés. Bien que la situation de guerre soit réelle, il ne suffit pas de la filmer telle quelle pour en livrer la réalité : il y faut une forme effective, qui peut créer aussi un monde diégétique. De manière générale, le film documentaire traite du réel, mais une forme délibérée et une construction filmique sont nécessaires, par lesquelles la production d'un monde diégétique n'est pas exclue. Ici se pose pour moi, cinéaste, la question suivante : si on habite dans un territoire géopolitique donné, en vue d'y produire une œuvre cinématographique qui comporte la production d'un monde diégétique, le fait d'habiter ce territoire peut-il déjà représenter lui-même une donnée d'ordre diégétique ? C'est ce sur quoi je reviendrai dans la conclusion de ce mémoire, à partir de mes expériences propres.

4 • LE REGARD CONTEMPORAIN SUR L'ESPACE FRONTALIER

De l'autre côté (Chantal Akerman, 2002)

Dans la première partie, nous avons examiné des films tournés à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, qui montrent que cette zone a été un sujet très riche pour le cinéma américain. Chantal Akerman, elle, a traité le phénomène de l'immigration clandestine à cette frontière en présence des habitants : tout au long du film, la voix off fait sentir la présence et l'implication de la réalisatrice. La narration par elle-même, alternativement en espagnol, en anglais et finalement en français, et la voix rauque de la cinéaste, qui donne à ses questions une dimension sensible, soulignent efficacement mais impassiblement la tension que dégage cette frontière. Le style personnel de la cinéaste est bien présent : les paysages dans des plans dilatés, très longs, presque photographiques sur le désert de l'Arizona ; entre les montagnes, les murs, l'un côté mexicain, l'autre côté états-unien, structurant ainsi discrètement le

film en deux parties. Sans récit dramatique, sans effet de pathos, il s'agit d'un regard neutre quoique très personnel, sur ces paysages et les habitants, et aussi sur le sort des immigrants mexicains. Le film nous met en position de témoin des entretiens réalisés des deux côtés de ce passage frontalier, dans un cadre rigoureux[300], où la caméra est ostensiblement immobile devant eux. Ils sont invités à raconter leurs histoires et leurs opinions, la voix de la réalisatrice, hors écran, interférant le moins possible (Fig. 132-133).





Fig. 132-133

Lorsque les immigrants entreprennent la dangereuse traversée d'Agua Prieta à

[300] L'économie esthétique d'Akerman consiste à cadrer l'entité de l'homme et l'entité de l'espace en harmonie : cf. « *De l'autre côté* », Corine Maury et Angel Quintana, *Filmer les frontières*, 2016, p. 38

Douglas[301] – deux petites villes de part et d'autre de la frontière (Fig. 134-135) –, Akerman nous montre alternativement des vues de ces deux villes voisines, séparées par une barrière physique difficile à surmonter : un gigantesque mur, de grande hauteur, et une clôture de barbelés électriques qu'on a déjà pu observer dans des films de fiction. Donc ce documentaire ne souligne pas le côté physique de la frontière pour exprimer cette dimension socio-politique : malgré le danger, en dépit de l'illégalité de leur démarche, des centaines de Mexicains tentent de la traverser chaque jour. La frontière devient un symbole du fossé et des ravages de la mondialisation entre les deux pays, tandis que la caméra d'Akerman préfère capturer des paysages désertiques, l'horizon, de grands espaces ouverts.



Fig. 134-135

[301] Agua Prieta est une ville de l'État du Sonora, au Mexique, fondée en 1899. Proche de la frontière avec les États-Unis, elle compte 80 000 habitants environ, et elle est contiguë avec Douglas, en Arizona : c'est une agglomération transfrontalière (ou ce pourrait l'être sans le « mur »).

Le film commence par la présence d'un jeune habitant mexicain ; de la musique (l'air *Duo Seraphim* de Monteverdi), qui arrive discrètement, émane un sentiment sourdement tragique. Ce jeune homme est en face de la caméra, en plan fixe, dans un cadre très composé ; après des questions d'ordre économiques posées par Akerman en espagnol – « *Que fais tu ici ?* », « *Pourquoi aimerais tu vivre aux États Unis ?* » – il raconte comment il a perdu son frère, mort dans le désert. Un plan noir fait une coupure, et le titre arrive : « *De l'autre côté* ». On voit alors un espace ouvert, en plan très large ; au loin, visiblement dans un quartier gagné sur le désert, des habitants marchent au milieu de la poussière soulevée par les voitures qui passent (Fig. 136). C'est un plan assez long (1 minute 45) qui ne comporte d'autre son que celui du lieu, enregistré en direct : le moteur des voitures, et une musique populaire mexicaine, sans effet sonore. La plupart des paysages sont montrés ainsi dans le film, afin d'affirmer la présence de la cinéaste à l'intérieur de ce territoire. Au plan suivant, des enfants jouent au *base ball* dans un terrain vague, durant plus d'une minute. Cette esthétique du plan semi-long, une minute ou plus, est présente tout au long du film ; cette durée, relayée par les entretiens, crée un rythme lent et alterné. Paysages et entretiens qui se succèdent systématiquement dans des prises d'une minute ou plus engendrent une structure schématique très perceptible.



Fig. 136

L'une des questions que la réalisatrice adresse aux personnages est celle de leur origine. Une vieille dame révèle qu'elle est d'origine espagnole, ses ancêtres étant venus d'Espagne. Mais tous racontent la mort de certains de leurs proches. On devine ici l'investissement personnel de la réalisatrice. Akerman est belge et juive, sa mère est une rescapée de la Shoah ; la question de l'origine et celle de la mort font partie de son histoire intime, même si elle tourne ce film dans un pays dont l'histoire géopolitique n'est pas la sienne. D'où surgit l'aspect géophénoménologique du film : Akerman, auteure déterritorialisée, amène son univers propre sur ce lieu qui est loin de son propre ancrage ethnique ; elle porte le même regard personnel qu'elle porterait dans ses autres films, tournés en Europe. On y reconnaît son engagement habituel envers ses interlocuteurs, et aussi son empreinte cinématographique – plans longs dépourvus d'action intérieure, mouvement latéral de la caméra, cadrages de type photographique, etc. Akerman est typiquement une auteure-rhizome, et ce documentaire est pleinement dévolu à cet aspect, par le traitement spatial du lieu concerné, et par l'imprégnation constante de l'identité de l'auteure dans l'arrière-fond scénique d'un territoire qui lui est étranger.

Après chaque scène d'interview, le paysage revient plusieurs fois, avec des présences humaines très discrètes. On voit par exemple un homme vêtu de blanc, dans un désert, en plan large (Fig. 137) ; il reste debout et regarde de temps en temps au loin, l'air perdu, tapant le sol avec un outil semblable à un long couteau ; difficile de savoir vraiment ce qu'il est en train de faire.



Fig. 137

Ainsi se déroule la description des habitants : on ne les voit pas travailler, seulement rôder (Fig. 138). Le film semble suggérer qu'il n'y a pas de vraie vie de ce côté mexicain de la frontière. La caméra filme le long du mur, en travelling latéral, pour se diriger ensuite vers la gauche, trouvant des maisons échelonnées devant le mur, montrant que ces habitants vivent littéralement au pied du mur ; on entend toujours le son direct du lieu, accompagné d'une musique populaire mexicaine qui se perd peu à peu alors que, dans ce plan particulièrement long (2 min 40), la caméra avance, installée sur une voiture.



Fig. 138

Outre les plans de paysages et les entretiens, quelques plans silencieux sont introduits. Dans une petite pièce rose, on voit un petit garçon, de profil, cadré aux genoux, debout contre le mur à côté d'une bougie allumée. Ailleurs, un coiffeur qui regarde la caméra sans dire un mot. De tels plans silencieux dégagent une tension indéfinissable, avec leurs visages apparemment calmes mais marqués par une tristesse profonde dont on ignore la cause exacte. Comme si habiter cette frontière était d'une immense complication, au point de ne pas trouver un seul mot simple pour le dire. Le jour cède ensuite enfin la place à un paysage nocturne, en travelling latéral de nouveau, sur les voitures et en son direct, ce plan accompagné en outre, par un léger effet sonore qui accroît la tension. Au plan suivant, un groupe de clandestins mexicains autour d'une table ; visiblement ils viennent de finir leur repas ; un homme qui a l'air d'être le chef du groupe lit un texte qu'il tient à la main, racontant leur vie

de hors-la-loi. Lorsqu'il a fini de parler, ils regardent tous la caméra en silence. Encore un travelling latéral sur les barrières, sous une lumière entre chien et loup ; la caméra s'éloigne de plus en plus du mur, et se trouve ralentie en même temps que les autres voitures à cause d'un bouchon. On ne tarde pas à comprendre que, depuis le début du plan, la caméra était sur le toit de la voiture qui fait la queue pour passer de l'autre côté. Elle passe sans difficulté, et une fois de l'autre côté, elle continue à filmer les boutiques sur la route, la vie normale, toujours avec le même angle en travelling latéral. Le plan dure 10 minutes, sans aucun commentaire. Il est suivi d'un plan d'une minute et demie sur un paysage en perspective centrale, sous le soleil couchant.

Un autre plan très long[302] se trouve un peu plus loin après l'alternance entre plans de paysages et entretiens ; il dure un quart d'heure. Nous sommes en territoire états-unien, comme l'a signalé la bannière étoilée cadrée aux deux plans précédents. Le drapeau se retrouve dans ce plan très long, à l'intérieur d'un restaurant vide : en hauteur, juste au-dessous d'un ventilateur de style ancien fixé au plafond. Au début du plan, le champ est vide, puis on entend une voix masculine, parlant anglais, et un homme, sans doute le gérant du restaurant, entre dans le champ. Il demande, tourné vers la caméra : « *Combien de temps allez vous rester chez nous ?* ». La voix d'Akerman répond : « *Trois mois* ». L'homme lui demande : « *Avez-vous un permis de travail ?* ». La conversation continue entre l'homme et l'équipe, il raconte que la situation est pénible pour eux qui habitent à la frontière, car ils doivent vivre avec ce phénomène de l'immigration clandestine. Il se plaint de ne plus pouvoir dormir normalement parce que, la nuit, il entend passer les Mexicains ; même les écosystèmes sont perturbés, animaux et végétations sont affectés par ce phénomène. Lorsqu'à la fin il demande : « *Je ne suis pas filmé ?* », la réponse de l'équipe est : « *Non* ». Il continue à parler, cette fois en montrant sa compassion envers le sort des clandestins. Le plan finit alors que des clients arrivent.

Après une autre alternance de plans de paysages et d'entretiens, on voit tout d'un coup des images filmées en infrarouge, par un hélicoptère équipé d'un appareil spécial : des silhouettes qui marchent (Fig. 139). Ces images proviennent des archives

[302] Il est difficile de qualifier ces plans duratifs de « plans-séquences » : l'action y est minimale, et ne forme pas à proprement parler des *séquences*.

filmées du Service des médias de l'INS (Service de l'immigration et de la nationalisation), tournées en vision nocturne, en noir et blanc, par un pilote d'hélicoptère de l'INS inspectant la frontière[303]. La caméra d'Akerman, c'est-à-dire le regard de la réalisatrice, disparaît ; ici, c'est le regard d'une caméra militaire qui surveille les clandestins. L'effet de cet appareil thermique produit une vision fantomatique : une ligne, une longue file de fantômes blancs se déplaçant d'une manière douloureusement lente, à travers un paysage en noir et blanc, négatif, brillant. Par cette transformation d'une vision réelle, nous avons paradoxalement une impression plus crue de la réalité. En outre on entend une voix qui décrit la situation par *talkie-walkie*, venant des unités de polices chargées de la surveillance et de la protection des frontières ; un cri soudain atteste de la spontanéité de cette voix, qui se communique au spectateur : ce cri engendre un choc, tandis que la caméra reste sur cette colonne de fantômes ambulants. Tous ces effets deviennent sensibles pour eux-mêmes – faisant presque oublier la situation dramatique des clandestins : effets sensoriels qui traduisent littéralement la sensibilité de ce lieu. Une sensation, mais extraite d'une réalité existante[304].



Fig. 139

[303] Je cite ici un documentaire, principalement composé d'images filmées en infrarouge : *La Mécanique des flux (2016)* de Nathalie Loubeyre.

[304] Dans des films de fiction, notamment d'espionnage, genre James Bond ou Jason Bourne, on peut observer que ce genre de dispositif est fabriqué exprès afin d'amener les spectateurs sur un terrain réel, crédible.

Dans ces images grises, filmées depuis un engin volant, sur un lieu de passage très fréquenté, les migrants transformés en fantômes sont perçus dans un viseur où s'inscrit une croix, évoquant une cible potentielle : la frontière est comme un terrain de guerre, au pays des fantômes. Cet usage dans le film « *modifie le régime d'image et induit un transfert* »[305], une transmission, une fusion du point de vue entre l'observateur et le spectateur. Il est certain que le regard de la réalisatrice est absent – c'est d'ailleurs la seule séquence dans laquelle on sent cette absence –, cependant la séquence ne produit aucun effet d'incohérence du regard, elle n'est pas vraiment hétérogène par rapport aux autres scènes. Elle reflète la réalité cruelle de la frontière, dont elle pourrait être une dénonciation, mais dans le film tel qu'il est construit, elle ne joue pas ce rôle. Les autres scènes, composées de plans longuement dilatés, se sont succédées de façon qu'on puisse difficilement ignorer cet espace comme géopolitique. La potentialité géopoétique de cet espace peut être saisie, et s'incarner, par la sensibilité propre ou identitaire de l'auteur(e).

Après les plans comportant le récit sur les morts, après des cadres dans lesquels on a bien ménagé la présence du vide, le spectateur est devant une continuité narrative d'images dont émane, impassiblement, une tragédie humaine. Lorsque intervient ce dispositif de prise de vues très spécial, il est pris dans cette continuité narrative, et les manipulations de l'image et du son qu'implique la technologie employée renforcent, en fait, la continuité, en vue d'une production significative du réel. Le spectateur est soudainement pris dans un monde sensoriel par ce mouvement des fantômes vers un « autre côté » ; son impression quasi palpable est indissociable de la question de l'authenticité de ce qui est montré : le spectateur acquiert le statut de témoin qui pourra personnellement attester de ce fait présent, qui se passe actuellement encore dans ce genre de zone : dans un récent article sur l'immigration américaine, on apprend que Crisanta Ramos, mère de trois enfants et originaire du Guatemala, a obtenu une autorisation provisoire de rester sur le territoire états-uniens après la mort par noyade de son partenaire. Mais elle se sentait hantée. Matias Guatamalan, vingt-quatre ans, immigrant sans papiers aux États-Unis, est cité par Carroll : «*Dans notre imagination, nous pensons aux merveilles qui nous attendent*.

[305] Je reprends l'expression du texte paru dans *Filmer les frontières,* Presses Universitaires de Vincennes, 2015 p.39

C'est pourquoi nous risquons tout pour venir ». Mais, conclut Matias : « *C'était comme un film d'horreur* »[306] (Je note que cependant, dans la culture mexicaine, on croit aux esprits après la mort[307].)

Le film finit sur une route, filmée de l'intérieur d'une voiture, avec la voix off de la réalisatrice qui raconte, en français, le récit d'un propriétaire américain qui avait loué une chambre à une mexicaine clandestine (la mère de David, l'un des protagonistes du film) : « *Elle a réussi à traverser la frontière et à s'installer à Los Angeles. Elle a trouvé des petits boulots comme serveuse, femme de ménage, etc. Un jour elle a disparu…* ». Après ce récit détaillé, sans doute recueilli par elle auprès de ce propriétaire, elle revient à son propre point de vue : « *Donc c'est David qui a franchi la frontière afin de chercher sa mère. Il a rencontré le propriétaire, qui lui a raconté ce qu'il savait sur elle en détail.* ». On suppose que l'équipe a recueilli ces témoignages, mais le film ne les présente ni en images ni en sons ; c'est la réalisatrice qui les rapporte, indirectement, sur cette image où défile la route de nuit. On sent que l'équipe quitte la frontière avec une provision d'histoires et de paysages filmés. La musique de Monteverdi revient.

Comme les autres documentaires d'Akerman, ce film pouvait difficilement être plus austère ; il est aussi plein de poésie, de silences et de vide, dans les paysages comme dans le récit des vies à la frontière. Le sentiment de calme y est accompagné d'une tension qui caractérise le style cinématographique d'Akerman ; on le retrouve bien par sa forme figurative, symbolique, anthropologique. Je l'ai analysé dans la perspective de la transformation poétique ou géo-poétique, en insistant surtout sur la présence de plans longs, qui sont l'identité artistique et existentielle de l'auteure. Cette sensibilité identitaire contribue à souligner l'aspect géophénoménologique du

[306] Rory Carroll, "It was like a horror movie – The undocumented Latinos living in fear", *The Guardian*, 4 septembre 2014. (Je note que ceci était avant l'élection de Donald Trump.)

[307] Il faut bien comprendre l'importance de la place de la mort pour le Mexicain. C'est un fait culturel qui vient de très loin puisque l'on sait que les civilisations précolombiennes ont toutes eu un culte des morts très puissant. On se souvient que les Aztèques ont poussé à leur paroxysme les rituels de sacrifices humains et d'automutilation. La mort et les morts côtoyaient les vivants. Il en est toujours de même aujourd'hui. La mort pour le Mexicain est le miroir de la vie, et le jour des morts est une période joyeuse pour les Mexicains. Le studio hollywoodien de film d'animation Pixar a produit un dessin animé sur cette culture, intitulé *Coco*, qui a eu un succès mondial, et Eisenstein avait longuement filmé le jour des Morts pour son film inachevé *¡ Que Viva Mexico !*

film : l'auteure est en exil, j'interprète qu'elle pratique donc son cinéma dans un contexte ethnique. On peut appréhender cette démarche comme faisant partie d'une autre politique de visibilité, où les immigrés seraient transformés en boucs émissaires et presque invisibles dans leur altérité, à laquelle répond et s'associe l'altérité propre de l'auteure déterritorialisée. Non seulement les fantômes qui provoquent une telle réflexion sur la mort et sur l'altérité, mais également les espaces n'en sont pas exclus, à sa manière personnelle. La figure de cette altérité, de cette chute au-dessous du seuil de visibilité spatiale, du seuil d'existence personnelle venue de l'identité déterritorialisée de l'auteure, est enfin transmise avec puissance et intelligence, grâce à l'art d'Akerman du *pathos neutre*, permettant une réflexion géo-phénoménologique à partir d'une telle position de cinéaste.

Sans doute, l'insertion de la scène filmée en caméra infrarouge prend une place importante dans le film, car elle crée une autre réalité. Je parlerai ici de « *Réalité Intégrale* »[308], reprenant l'expression de Jean Baudrillard – notion et point de vue que je développerai à propos d'un autre documentaire, *The Gatekeepers*. Ce film est particulièrement pertinent pour parler de « réalité intégrale », car il a intégré des éléments de réalité formels et temporels des événements enregistrés, l'action étant ainsi partagée entre l'intention de mise en ordre et la crédibilité de l'événement via les images de synthèse ou d'archives.

[308] « *La réalité qui s'est inventée au cours des siècles derniers et dont nous avons fait un principe, celle-là est en voie de disparition. Vouloir la ressusciter à tout prix comme référence ou comme valeur morale est un contresens, car le principe en est mort. Ce à quoi nous assistons derrière l'effacement du réel "objectif", c'est la montée en puissance de la Réalité Intégrale, d'une Réalité Virtuelle qui repose sur la dérégulation du principe même de réalité.* » Jean Baudrillard, *Le Pacte de Lucidité ou l'intelligence du mal*, Galilée, 2004, p.11.

CHAPITRE 2.

LES DOCUMENTAIRES SUR LE CONFLIT ISRAÉLO-PALESTINIEN

1 • LA « RÉALITÉ INTÉGRALE » À CE SUJET

The Gatekeepers (Dror Moreh, 2012)

The Gatekeepers – titre anglais correspondant à l'original *Shomrei Hasaf* (שומרי הסף) [309] –, est un documentaire composé principalement d'entretiens avec six anciens directeurs des services secrets israéliens, qui évoquent leur expérience à propos de l'activité du *Shin Bet*[310] depuis 1967. Le film retrace l'action, dans le domaine du contre-terrorisme, de tous les gouvernements israéliens successifs, avec des événements reconstitués en infographie à partir d'images archives. Ce film est tout à fait à l'opposé de la structure narrative et de la forme documentaire chez Frederick Wiseman, Ivens-Loridan ou Akerman : d'une part, il use largement de la technique numérique dans son traitement d'image, d'autre part, il offre un point de vue plus totalisant que les documentaires précédents. Le cinéaste, Dror Moreh, réalise là un film sur le sujet délicat des services secrets, en tentant d'embrasser toute la scène politique israélienne depuis quarante ans. Six directeurs successifs de la sécurité israélienne, désormais retraités, évoquent leurs victoires et leurs échecs passés, avec une certaine amertume. Ils ont tous été invités à un entretien, dans un même espace intérieur – un studio, très neutre, sous un éclairage uniforme et homogène, avec un arrière-plan flou où on aperçoit des fenêtres et la porte du bureau.

[309] Ce qui veut dire aussi « les gardiens de la porte », terme qui apparaît dans la Bible juive orthodoxe.

[310] Le Service de sécurité intérieure israélien (appelé aussi *Shabak* en hébreu – l'une et l'autre appellation sont des acronymes). Il s'occupe notamment de la prévention des attaques terroristes contre le territoire israélien. Cette organisation a été créée en 1949 sous le gouvernement de David Ben Gourion.

Ce dispositif spatial plus ou moins artificiel signifie aussi que ces dirigeants l'ont été en vase clos, et que leur fonction n'était pas d'aller sur le terrain, mais de donner des ordres et de prendre des décisions en tenant compte du système politique.

The Gatekeepers commence par la voix off de l'un de ces dirigeants, Yuval Diskin. Il explique le sens de leur action contre le terrorisme, et sa propre motivation, venant de son enfance, alors qu'il a connu la Guerre des Six jours en 1967. Cette scène est composée d'un entretien et d'images d'archives en mouvement, une composition alternée – interview et reconstitution du passé – qui est maintenue tout au long du film. Par exemple, lorsque l'un des chefs explique qu'ils ont réussi à faire baisser le nombre d'actes terroristes de vingt par semaine à vingt par an, on voit des images d'archives en mouvement, bien évidemment en noir et blanc, dans lesquelles des soldats surveillent des civils palestiniens, et on peut observer le regard craintif de ces derniers. Jusqu'ici, la forme de ce documentaire reste plus ou moins classique. Les différents terrains d'opération sont montrés de telle sorte qu'on ne voit personne sur place : le film utilise des archives militaires, filmées par une caméra thermique installée sur un satellite afin de surveiller le territoire palestinien.

L'originalité du film repose sur cette insertion d'images provenant de satellites militaires (Fig. 139-140). On a fortement l'impression d'accéder au service secret d'un État en guerre ; le zoom, dans ce système de surveillance, fonctionne pour cibler un objet à détruire, après quoi on voit une bombe tomber sur cette cible ; le résultat rappelle l'effet d'un jeu vidéo, et paradoxalement, cela renforce le côté effrayant de la réalité représentée. En effet, la réception de ce genre d'image aplatie, déformée, codée, produit une sensation ambivalente : du fait qu'elle est provenue du réel, il en résulte bel et bien le constat d'une perception concrète. Mais d'autre part, ce n'est pas une représentation classique du réel, et on sent très fort l'autonomie du dispositif de prise de vue dans ces images filmées par une machine, directement sur le réel, pour un usage militaire. Le mouvement de la caméra, qui suit la direction d'un objet-cible, un véhicule par exemple, est robotique ; elle s'arrête lorsque l'objet ciblé s'arrête, et attend le moment décisif pour le détruire. Une fois le but atteint, la caméra opère un zoom arrière, se repositionnant à sa place en tournant légèrement et lentement, rappelant qu'elle « flotte » dans l'espace, accrochée à un satellite.





Fig. 139-140

Le film montre des scènes spectaculaires de ce genre de mission, tels les assassinats ciblés du grand terroriste Yahia Ayache[311] et ceux de militants du Hamas. Le Shin Bet avait repéré la localité où séjournait Ayache, grâce à sa femme et son fils, qui étaient son point faible : on a appris qu'il leur avait demandé de le rejoindre. Dans cette scène, composée d'images de satellite sur le lieu concerné, et montées avec des images d'archives confidentielles sur le terroriste (voir les illustrations), tous les plans ressemblent à des morceaux d'un film d'espionnage sur les services secrets. Le Shin Bet avait appris que Yahia Ayache était à Gaza ; afin d'éviter des dommages

[311] Il était l'artificier et l'un des principaux chefs de l'aile militaire du Hamas. Il a organisé une série d'attentats-suicides qui en ont fait un héros populaire sur une partie de la scène palestinienne. Il a été assassiné le 5 janvier 1996 par le Shin Beth.

collatéraux, ils ont décidé de l'assassiner avec son téléphone portable, qu'il n'utilisait quasi jamais. Une délicate opération sur le terrain, impliquant des collaborateurs palestiniens, permit à ce téléphone portable, contenant une petite bombe meurtrière, d'arriver entre ses mains. L'opération a réussi : au bout de huit mois, le terroriste a pris ce téléphone (Fig. 141). La scène est composée d'images de synthèse, rappelant celles d'un jeu vidéo ; on voit le logement du terroriste, et la caméra s'approche d'un homme assis sur le lit devant sa fenêtre et son miroir. En réalité, l'opération a été exécutée avec la collaboration de l'armée de l'air israélienne, qui le surveillait par caméra satellite (Fig. 142). De nouveau, nous sommes dans la reconstitution en image de synthèse, dans laquelle la bombe est déclenchée discrètement alors que le terroriste reçoit un appel de son père. Tout cela est présenté sans jamais montrer le terrain filmé de manière classique ; on voit seulement l'entretien avec le chef du service secret dans un studio (Fig. 143) et le mélange d'images synthétiques et d'images filmées par la caméra thermique.



Fig. 141 : Image synthétique



Fig. 142 : Image provenant de satellites militaires par la caméra thermique



Fig. 143 : Image filmée d'entretient avec le dirigeant du Shin Beth

Le dirigeant du Shin Beth ne cache pas sa fierté et sa satisfaction de cette opération « élégante », qui n'a atteint personne sauf celui qui était ciblé : « *J'aime ce genre d'opération, c'est beau, c'est propre* », dit-il avec un léger sourire. Dans ce sourire, on ne décèle pas de sentiment diabolique ni pervers, c'est celui d'un professionnel satisfait de son travail. À peine l'a-t-on observé qu'on entend arriver les cris d'une foule en colère et qu'on voit des images de qualité médiocre, visiblement provenant d'un téléphone portable, sur les funérailles d'Ayache : une foule immense escortant son cercueil, et des milliers de Palestiniens dans la rue. La voix *off* de ce dirigeant arrive sur ce plan : « *L'élimination d'Ayache a suscité une immense colère chez les Palestiniens. Nous venons de réveiller le loup qui dort. Deux mois plus tard, le pays explose* ». Suivent des plans d'archives sur les décombres de bus israéliens qui se succèdent.

L'élimination « ciblée » continue. Lorsque le Shin Bet a fini par localiser le principal responsable des terroristes palestiniens, Salah Shehadeh[312], ils ordonnent à l'armée de l'air de lâcher une bombe, après s'être assuré autant que possible qu'il n'y aura pas de victimes collatérales. On voit l'exécution de ce plan sur l'écran de la caméra satellite, après une scène en image synthétique dans laquelle la caméra devient cette bombe. Toutefois, les renseignements sur la localisation des terroristes

[312] Assassiné le 22 juillet 2002 à la suite de l'opération organisée par le Shin Bet. Les circonstances de sa mort ont fait de larges dégâts collatéraux (14 morts, plus de 150 blessés y compris de très jeunes enfants, plusieurs maisons du voisinage détruites). Cet assassinat fut condamné par les autres États du Moyen-Orient, par l'Union Européenne, la Russie et les États-Unis.

n'étant pas toujours précis, une telle opération n'évite pas de faire des victimes. Nombre de fois, on apprend par les médias qu'il y a des morts innocents, y compris de très jeunes enfants, et ces opérations « peu propres » – des *overkills* comme on dit dans le jargon du métier (= une force excessive pour atteindre un but) – se sont produites à plusieurs reprises, entraînant de fortes critiques du Shin Bet. L'un de ses dirigeants, Avraham Shalom[313], raconte, en riant et en jouant les naïfs, que « *c'est une ânerie en termes de sécurité, cela ne peut pas être moral – mais militairement parlant, c'est efficace. Mais ce n'est pas humain* ».

Le 6 septembre 2003 était le jour où l'État d'Israël a décidé d'éliminer d'un coup tous les grands dirigeants de Hamas ; les agents ont réussi à les repérer grâce à des « taupes » (des informateurs palestiniens), et ils ont appris qu'une douzaine d'entre eux allaient se trouver tous ensemble dans une réunion. C'était une occasion en or pour éliminer d'un seul coup, dit Avraham, « *la crème de la crème* ». Mais toujours prévaut la hantise d'éviter autant que faire se peut les dommages collatéraux, et sur ordre direct du gouvernement, Shin Beth n'est autorisé à lâcher qu'une bombe d'un quart de tonne, insuffisante pour faire exploser tout le bâtiment : seul le dernier étage est détruit, et les dirigeants du Hamas, qui s'étaient réunis au rez-de-chaussée, peuvent s'enfuir, tandis que des innocents sont tués. Cette opération aussi est montrée par un montage alterné entre images de synthèse, images filmées d'un satellite sur le bâtiment ciblé, et images de reportage provenant de la télévision.

Malgré le côté « robotisé » de la chose, une sensation étrange surgit après avoir observé cette mission réelle, filmée et montée ainsi ; elle ajoute une impression de virtuel à l'effet documentaire, et elle nous laisse dans un monde ni irréel ni réel, mais terriblement vrai, dans la mesure où ce dispositif n'a pas été inventé pour le cinéma, mais existe bel et bien dans la réalité. Cela est sans doute influencé par le côté fictionnel du dispositif, car beaucoup de scènes dans des films de genre, action ou thriller, ont adopté aussi des moyens infographiques selon des modalités similaires. Lorsqu'un film documentaire tel que *The Gatekeepers* crée une tension de la narration en traitant de vrais éléments filmés en direct sur un mode analogue à des

[313] Je ne peux m'empêcher de rappeler que *shalom*, en hébreu, signifie « paix » (et aussi « sérénité »).

films de fiction, on obtient une « *Realité Intégrale*[314] ». Tandis que le cinéma de fiction l'a adopté en vue de conférer un aspect crédible à ce monde numérique, le cinéma documentaire le prend tel quel et ne cherche pas particulièrement un aspect fictionnel, mais dans des cas comme *The Gatekeepers* (et bien d'autres analogues), cela ne l'empêche pas de produire un effet sensationnel, et en même temps, fictif.

Ces plans pris depuis un satellite, insérés au sein d'un film dont l'action se déroule dans un espace humain naturel, ne produiraient pas chez le spectateur un effet de dilatation en rapport avec l'extension de l'espace réel. En dépit de cela, on ne peut pas affirmer que ces plans ont capté du réel – ce qui peut provoquer une sensation plus vivante – sans avoir par ailleurs une connaissance de ce matériel. Sans cette connaissance, ces plans gardent une dimension « aplatie » telle qu'on la voit dans les images de jeux vidéo ; ils ne peuvent que devenir des images sans valeur profonde, réduites au rôle d'une *explication visuelle* ou d'un *médium de visibilité*. Sur ce point, j'adapte l'idée pertinente de Jean Baudrillard : « *Le médium d'une visibilité intégrale, qui est le pendant de la Réalité Intégrale, le devenir-réel se doublant du devenir-visible à tout prix : tout doit être vu, tout doit être visible, et l'image est par excellence le lieu de cette visibilité*[315] » De fait, ces images fonctionnent sur le mode du devenir-visible, leur rôle informatif et objectif est de témoigner, au sein d'une conception de la *Réalité Intégrale*.

Je cite Baudrillard : « *Images qui témoignent, au fond, derrière leur prétendue "objectivité", d'un désaveu profond du réel, en même temps que d'un désaveu de l'image, assignée à représenter ce qui ne veut pas l'être, assignée au viol du réel par effraction* »[316] Certes, les images filmées ainsi par la caméra du satellite peuvent être considérées comme « volées » voire « violées ». Cette considération inclut le caractère essentiel de ces images : leur usage militaire, où le sens éthique est secondaire. Elles sont objectives mais dépourvues de sens créatif, visant cependant à

[314] Au sens de de Jean Baudrillard déjà cité ci-dessus : une vision des sociétés contemporaines dans lesquelles l'évolution des mondes virtuels grâce aux nouvelles technologies finit par dissoudre le réel. Le but de Baudrillard est de chercher la part d'ombre du monde dans cette technologie.

[315] Jean Baudrillard, *La Pacte de Lucidité ou l'intelligence du mal*, Galilée, 2004, p.79.

[316] *Id.*, *ibid.*, p. 78.

créer une sensation de réel : d'où la contradiction existentielle de leur apparition au sein du film. Nous sommes stupéfaits d'être en position d'observer cette réalité « intégralement » transmise, après la scène réelle de l'opération anti-terroriste. Ce phénomène de *Réalité Intégrale*, ultra contemporain, est propre à l'ère de l'Internet global ; tout le monde est exposé à cette réalité par des images filmées, volées, qui violent toute la partie cachée ou simplement non publique de l'humanité[317].

Une autre scène en synthèse numérique, montrant un fait réel dramatique, est conçue d'après des archives photographiques. Il s'agit de la première action violente perpétrée illégalement par le Shin Beth, le meurtre de deux hommes suspects d'un détournement de bus en 1984, au sud, tout près de Gaza[318]. On entend le témoignage d'Avraham Shalom, chef du Shin Beth à l'époque : « *Après la guerre de Six jours, un changement de tracé de la frontière a été effectué. Donc on a recruté des agents palestiniens sur le terrain. Le Mossad, qui avait été longtemps champion des services secrets, ne supportait pas le Shin Beth* (…) *Lorsque le terrorisme s'est intensifié, on a eu tout d'un coup beaucoup à faire, et on a oublié ce que c'est que l'État palestinien.* » C'est dans ce contexte tendu que les deux jeunes Palestiniens capturés ont été battus à mort avant d'être jugés. L'illustration de cette affaire démarre sur une image en mouvement – visiblement empruntée à une archive de l'époque, dans laquelle on voit l'arrière d'un bus qui roule, filmé en noir et blanc. La voix *off* du chef arrive là-dessus : « *Le bus qui se dirigeait vers Gaza était déjà pris en chasse par l'hélicoptère* ». Ensuite viennent des archives photographiques, sur lesquelles on a reconstruit une scène animée et en relief, comme si la caméra y était impliquée : on entend le bruit de l'hélicoptère, on voit le mouvement de la caméra sur un plan large d'une scène reconstituée, à partir d'une maquette et de photographies de l'événement – un mouvement conçu comme celui d'un hélicoptère qui atterrirait

[317] Un exemple de ce point de vue a été présenté dans l'analyse du film *JSA*, voir ci-dessus page 71.

[318] L'« affaire d'Ashkelon » ou « affaire du bus 300 » est l'un des dizaines voire des centaines de cas dans l'histoire noire du Shin Bet. Le 12 avril 1984, quatre Palestiniens de la bande de Gaza détournent le bus 300 de la ligne Tel-Aviv-Ashkelon avec ses 40 passagers. Pris en chasse par plusieurs jeeps militaires, l'autocar est finalement stoppé après une course folle près du camp de réfugiés de Deir al-Balah, dans le centre de la bande de Gaza. Les auteurs du détournement exigent la libération de 500 Palestiniens détenus par Israël, en échange de leurs otages. Mais le lendemain à l'aube, une unité israélienne commandée par le général Yitzhak Mordechaï donne l'assaut, tuant une soldate et deux des résistants Palestiniens. Les corps des deux autres Palestiniens seront ensuite retrouvés. Dans un premier temps, l'armée soutiendra qu'ils ont succombé à leurs blessures. En fait, ils ont été capturés vivants, puis tués de sang-froid à coups de crosses et de barres de fer sur ordre du chef du Shin Bet, Avraham Shalom.

en douceur. Le plan s'arrête avec le bruit du déclencheur et la lumière du flash ; l'opérateur apparaît aussi tôt après, il fait le point sur une scène d'abord floue, censée être réelle[319]. Ensuite il disparaît lorsque la caméra bouge de nouveau, avec le bruit du déclencheur et l'effet de flash, et que la scène réelle photographiée en pellicule apparaît. Ce double effet donne l'impression que l'image sert à arrêter le temps, afin de capter la mémoire. Ensuite elle s'enfonce avec un léger tremblement[320], comme portée à l'épaule, vers l'objet qui a été au mis au point auparavant. Elle tremble, comme troublée par une situation dont elle cherche à capter une image réelle mais non autorisée. C'est pourquoi finalement elle se voit posée à terre et cesse de filmer.

Suit un plan noir d'une seconde ; puis on cadre le phare d'une voiture militaire lorsque la caméra se redresse (Fig. 144-145), ensuite elle se dirige vers l'arrière du bus en question. Encore une coupure, puis elle zoome sur le bus et retombe de nouveau par terre. On entend tirer des mitraillettes, et on voit des gens bouger au loin, sous une faible lumière, et tout d'un coup on a l'impression d'être dans cette réalité. Nous sommes bien dans un dispositif de caméra portée, mais pas vraiment de « caméra subjective »[321] , dans cette séquence artificielle et synthétique, qui mélange l'action de la caméra à des filmages de maquettes et à des images d'archives photographiques (Fig. 146). Ensuite de quoi la caméra s'avance vers des protagonistes réels, mais photographiés, donc immobiles dans cette scène reconstituée; elle fait un zoom en tremblant de nouveau, et on voit une scène d'arrestation ; tout d'un coup un trait blanc apparaît, suivi d'un cadre photographique survenant avec un bruit de déclencheur, et sur lequel apparaît la vraie photographie de ce moment crucial (Fig. 147-148) : la photographie joue ici un rôle littéralement révélateur. La caméra avance sur cette image fixe, le cadrage photographique s'incline vers la gauche et est retiré immédiatement du plan. Comme si cette image qui porte la vérité était arrachée :

---

[319] J'adapte ici l'idée de Jean Baudrillard, toujours d'après *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal* : « *Il y a du flou dans le réel. La réalité n'est pas au point. La mise au point du monde, ce serait la « réalité objective », c'est à dire le réglage sur des modèles de représentation – exactement comme la mise au point de l'objet photographique sur l'objet. Heureusement cette mise au point définitive du monde na jamais lieu. L'objectif fait bouger l'objet, ou le contraire, mais ça bouge. »* (p. 83)

[320] Idem : « *Lichtenberg parle, dans un de ses aphorismes, du tremblement : n'importe quel geste, et il en garde toujours quelque chose. Lorsque ce flou, ce tremblement n'existent pas, lorsqu'un geste est purement opérationnel et que sa mise au point est parfaite, on est au bord de la folie. »*

[321] La notion de la caméra *subjective* ne désigne pas seulement la caméra portée représentant l'œil du filmeur ; elle doit révéler, à un moment ou l'autre, l'auteur du filmage.

l'arracher au principe de réalité, l'arracher au principe de l'image. Après une image sur la terre du lieu vue floue, la photographie en question revient par la gauche, plein cadre. Ce va-et-vient de l'image fixe nous trouble, évidemment, comme si on découvrait une vérité cachée sous le tapis. En plus cette image tremble légèrement de gauche à droite comme si elle cherchait à se stabiliser dans le plan, enfin elle est retirée rapidement afin de donner l'impression d'un zoom. On est tenté d'interpréter ce dispositif troublant comme signifiant une vérité délicate à révéler : « *le propre de la photo n'est pas d'illustrer l'événement, mais de faire événement en elle-même*[322]. »





Fig. 144-145



Fig. 146 : Image reconstituée en synthèse avec la maquette

[322] *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal, op. cit.*, p.83.





Fig. 147 - 148: Archive photographique sur cette affaire

De nouveau, nous sommes devant la scène reconstituée en « caméra portée », qui s'approche de personnages immobiles, en maquette, sur lesquels un éclairage s'allume subitement ; le cadrage photographique apparaît encore, avec le bruit de l'hélicoptère. Encore une mise au point sur cette image : la mise au point se fait ainsi sur *l'absence de la vérité* et non sur sa présence, afin de retrouver l'image comme point de convergence entre *la lumière venue de l'objet et la lumière venue du regard*[323]. La nécessité de la reconstitution existe en cinéma documentaire, et cet artifice doit être suffisamment contrôlé pour ne pas trahir le fait réel et historique. Mais ce dont il s'agit dans cette reconstitution, ce n'est pas de la fictionnaliser avec le filmage, mais avec la photographie. Dans cette séquence, la présence de la caméra est en mouvement, en action, incarnant la position d'un observateur libéré du temps et de l'espace devant ce fait réel. Ceci crée une perception inattendue d'un passé, afin d'inviter les spectateurs à entrer dans cet espace en même temps qu'à des sensations

[323] id., p.87.

fictives. Cette reconstitution en animation d'images fixes venant des archives renouvelle le fait réel, elle en fait l'objet d'une attention particulière, d'une intention de savoir visant à la captation des formes de la réalité. Cette mise en forme d'images de synthèse dynamise la question posée : un événement obscur du passé, durant une opération inhumaine effectuée par le Shin Bet. En même temps, il y a un travail considérable pour rendre ce fait dans une esthétique photographique, avec le bruit du déclencheur, l'effet de flash, etc., qui tout au long de la séquence soulignent la référence au médium photographique[324] (Fig. 149-151).



Fig. 149 : Image reconstituée en synthèse

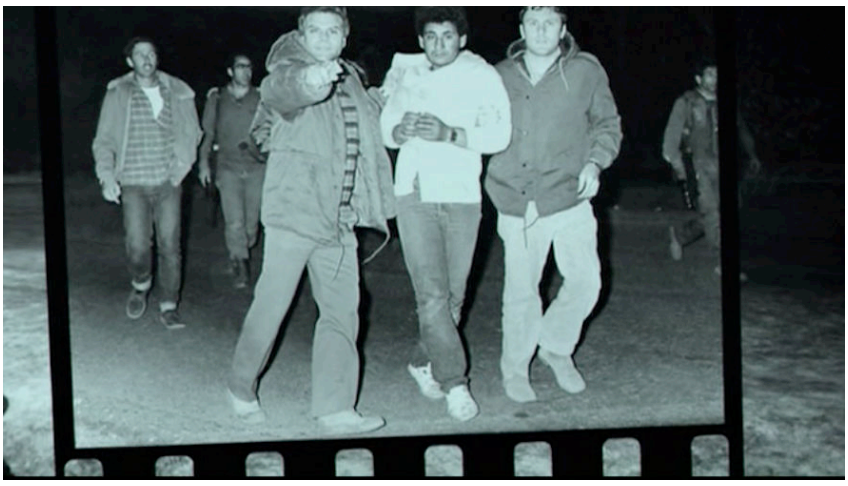


Fig. 150 : Archive photographique

[324] Le photographe israélien Alex Levac a pris un cliché des deux preneurs d'otages, en vie, conduits à leur mort par des agents du service secret qui tentent en vain de l'éloigner. La photo a été publiée par le journal *Hadashot*, qui a été inculpé pour avoir bravé la censure militaire.



Fig. 151 : Archive du journal

Ce genre de fabrication sophistiquée d'images de synthèse peut nuire, par l'effet fictif et esthétique entraîné, à un fait historique qui possède autant d'importance. Mais dans le traitement de ce film, les archives photographiques sont respectées et à la fois décryptées par les images répétitives sur la une des journaux de l'époque, afin d'accentuer la crédibilité du fait : un montage très efficace pour mettre en avant la gravité de cette affaire et démontrer sa violence. Cette séquence sert ainsi dans une perspective de témoignage pour le présent. Elle met en évidence la validation significative du temps afin de définir l'objet du film, qui n'est pas de dénoncer cet acte mais qui cherche à mettre en question la position israélienne vis-à-vis de la politique colonisatrice du pays envers les Palestiniens. Pourtant, ce traitement d'image peut aussi inviter à une autre réflexion par rapport au réel, à une époque où la plupart des images ne reflètent plus que la misère et la violence de la condition humaine.

Cette séquence a délicatement mélangé le médium photographique et l'image de synthèse, et elle réussit à donner une sensation neutre et cependant marquante, grâce à ce traitement original, sans nuire au fait historique. Donc elle remplit son rôle : transformer objectivement en image un fait historique violent. Toutefois, il me semble que le médium cinématographique, en tant que trace du réel, y est déplacé et

comme étouffé : ce médium n'intervient pas vraiment dans cette séquence censée être documentaire. Évidemment, la visée documentaire n'est pas l'apanage du cadre cinématographique. *The Gatekeepers* serait-il un documentaire qui a pris ses distances avec le médium cinématographique ? Le film raconte plusieurs histoires de violence depuis la Guerre des Six jours en 1967, et les images d'archives et de synthèse sont par excellence le moyen et le lieu de la visibilité. Afin de représenter un fait historique dans l'orbite du *visuel*, il faut parfois une certaine imagination, ou une supposition, ce qui est toujours délicat dans un film documentaire. L'une et l'autre sont dangereuses, car elles peuvent déformer la réalité, au point de créer une visibilité forcée.

Dans cette séquence combinant plusieurs techniques, le médium photographique est chargé d'éviter la déformation du fait réel par les effets artificiels, grâce à l'existence d'images prises directement en temps réel dans l'espace réel : les photographies qui sont incluses dans cette séquence ont été prises à l'époque argentique, et c'est pourquoi on voit cette composition dans laquelle des photographies sur pellicule se mettent en scène. Il s'agit de rappeler ce qu'était l'époque de la photo argentique, par l'insertion d'un cadre photographique venant de la pellicule dans une image en synthèse numérique : « *La photographie témoignait encore d'une ultime présence en direct du sujet à l'objet. Ultime sursis à la dissémination et à la multiplicité des images sans référent, à la déferlante numérique.* »[325] . Ce recours au médium photographique est destiné à rendre l'affaire plus crédible grâce à l'authenticité essentielle prêtée à la photographie. Mais cette séquence nous pose naturellement la question : dans tout cela, qu'en est-il du réel ? Et qu'en est-il de la représentation ? Les formules de Baudrillard sont tout à fait pertinentes sur ce point : « *Mais lorsque, avec le Virtuel, le référent disparaît, s'évanouit dans la programmation technique de l'image, lorsqu'il n'y a plus de monde réel face à une pellicule sensible, alors il n'y a plus, au fond, de représentation possible.* (…) *L'image photographique est la plus pure parce qu'elle ne simule ni le temps ni le mouvement, et s'en tient à l'irréalité la plus rigoureuse.*

[325] *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal* , op. cit., p.81.

Toutes les autres formes (cinéma, vidéo, synthèse) ne sont que des formes atténuées de l'image pure et de sa rupture avec le réel »[326]

Cette affaire a été révélée vingt-sept ans plus tard. Le film montre Avraham Shalom, le dirigeant de l'époque, qui dit : « *Je ne les avais jamais vus vivants comme sur ces photos ; si je les avais vus, je n'aurais jamais donné l'ordre stupide de les abattre* ». Ensuite il précise sa version : *« Je ne savais pas qu'ils avaient été tabassés à mort tous les deux. Nous, le Shin Bet, dès qu'on les a récupérés, j'ai demandé à la personne qui a dirigé l'opération dans quel état ils étaient. Il m'a dit qu'ils étaient pratiquement morts. Alors je lui ai dit : "Donnez leur le coup de grâce et qu'on n'en parle plus". Il a raconté ce qu'il a fait mais je n'ai appris qu'un an plus tard qu'il leurs a fait casser le crâne avec une pierre. Je n'ai jamais vu leur état. Les photos qu'on voit étaient prises avant qu'ils se fassent tabasser. Lorsqu'on les a récupérés, ils ne ressemblaient pas à ces photos : on les a massacrés, c'était un lynchage* ». Pourtant il reste contradictoire, répondant dans le film à la question : « *Pourquoi avez vous donné cet ordre ?* » par cette phrase lapidaire : « *Je ne voulais plus avoir de terroristes dans des tribunaux* ». Il affirme, à la fin de son entretien : « *Dans le terrorisme il n'y a pas de morale ; ce n'est pas une question de morale, c'est une question de tactique et de stratégie* »[327].

Finalement ce sont ces photographies qui ont révélé la vérité : Avraham Shalom le dit dans le film : « *s'il n'y en avait pas eu, personne n'aurait su* ». Sur ce point, je cite de nouveau la phrase de Baudrillard : « *La photo peut-elle faire exception au déferlement des images, et leur restituer une puissance originelle ? Pour cela, il faut que soit mise en suspens l'opération tumultueuse du monde, que l'objet soit saisi dans le seul moment fantastique, celui du premier contact, quand les choses ne se sont pas aperçues que nous étions là, quand l'absence et le vide ne se*

[326] id., p.82

[327] Le film évoque aussi, à travers les témoignages de membres du Shin Bet, leur pratique de la torture. Lorsque celle-ci n'est plus efficace et ne provoque que la mort, ils se posent la question de la morale. L'acte barbare dont il est question a été controversé, mais comme les autorités ne pouvaient pas désavouer le Shin Bet, il n'a pas été condamné officiellement. Le chef de l'époque, Avraham Shalom, n'a pas été sanctionné ; lui et quatre de ses agents ont bénéficié d'une grâce présidentielle, que leur a accordée le président de l'État d'Israël de l'époque, Haïm Herzog.

sont pas encore dissipés… »[328] Le dispositif adopté sur ces photographies par l'action de la caméra répond tout à fait à cette idée de la photographie selon Baudrillard, il produit la sensation d'une urgence du réel, au sein d'un concept de simulacre. Le réel et le simulacre se rencontrent dans ce dispositif osé, qui fait effectuer le mouvement de la caméra aussi bien sur les photographies que sur le terrain du crime. Cela correspond à la définition du simulacre par Baudrillard, qui n'est pas la représentation truquée, falsifiée, manipulée de la réalité, mais *« la copie à l'identique d'un original n'ayant jamais existé »*.

Chez Platon, il y avait encore la réalité (les hommes enchaînés au fond de la caverne) et l'illusion (leurs ombres sur le mur). Le simulacre n'entre pas dans cette définition de l'illusion. Il peut tout à fait être un outil pour rendre une idée prise dans le réel, d'une manière proportionnellement plus réussie que par la fiction. Le simulacre ne revêt pas un caractère fictionnel dans le film documentaire, mais représente une une possibilité, provenant de la reconstitution d'après des images d'archives fixes (photographiques). Ce qui est original dans cette scène de *The Gatekeepers*, c'est la conjonction de l'action et des images fixes. Je reviens encore à Baudrillard, pour qui il n'y a plus ni réalité, ni représentation, et leur distinction est devenue impossible : dans le dispositif adopté pour reconstituer ce fait historique crucial, une telle distinction n'est justement pas nécessaire, car ce traitement visuel qui mêle deux espèces d'images ne vise pas à trahir la vérité, qui est l'enjeu majeur de cette scène. Au contraire il la fait surgir d'une manière plus authentique, originale, cela constitue une scène plus remarquable et inoubliable, que l'Histoire peut (et doit) mémoriser.

Les images d'archives en mouvement ont été rendues efficaces par le montage, permettant au film de produire un certain suspense au milieu de ce récit historique. Par exemple, à propos des deux *intifadas* et de la montée de l'extrême-droite ultrareligieuse, celle des sionistes qui croient à la mystique juive de la délibération de la bataille de Gog et Magog[329] et en viennent à se proposer de détruire la Mosquée du

[328] id., p.84

[329] Ézéchiel, dans les chapitres 38 et 39 de son livre, annonce avec beaucoup de détails une guerre conduite contre Israël par Gog, le chef du pays de Magog. Le livre donne une liste précise de divers peuples qui

Dôme à Jérusalem – projet terroriste que le Shin Bet a réussi à déjouer. On voit les membres de ce mouvement juif clandestin, démantelé en 1984, qui ont tous été arrêtés et condamnés à perpétuité, mais qui se sont tous très bien arrangés pour s'en sortir aussitôt après le verdict sans avoir vraiment effectué leur peine. Le film montre aussi le Shin Bet fier d'avoir déjoué ce projet, en témoignant que si la Mosquée du Dôme avait été détruite, cela aurait été une déclaration de guerre à tous les pays musulmans, qui aurait eu des conséquences catastrophiques, entre autres pour les communautés juives dans le monde entier. Le film raconte aussi l'assassinat du premier ministre Yitzhak Rabin par un jeune extrémiste religieux, avec des images d'archives. Et il fait ressortir les choix politiques et stratégiques opérés depuis 1967 par tous les gouvernements israéliens (à l'exception de celui dirigé pendant deux ans par Yitzhak Rabin).

Que recouvre dès lors l'étiquette « anthropologique politique » dans pareille extraction des événements ? Et qu'est ce qui désarticule quoi ? Toutes ces démonstrations visuelles, très bien travaillées et documentées, peuvent être perçues comme une critique du caractère colonial de l'État d'Israël – ce qui a suscité une certaine indifférence pour ce film dans le pays : la plupart des chroniqueurs politiques des quotidiens de droite l'ont délibérément ignoré à cause de cette position ambivalente du film à leur égard[330]. *Ambivalente*, certes, car jusqu'au milieu du film

viendront envahir Israël des quatre points cardinaux. Dans l'interprétation qui en était faire par les ultras israéliens, les quatre États qui attaqueront brutalement Israël sont des États musulmans: Turquie, Iran, Soudan et Libye. De même ils lisent ceci : « *Je manifesterai ma grandeur et ma sainteté, je me ferai connaître aux yeux de la multitude des nations, et elles sauront que je suis l'Éternel* » (Ézéchiel 38: 23) comme l'annonce que si l'ensemble des nations, et particulièrement les nations musulmanes, réalisent que le seul vrai Dieu est le Dieu d'Israël, ce sera la fin du dieu de l'Islam. Aussi croient-ils que la « guerre de Gog et Magog » devrait marquer la fin de l'Islam en tant que grande religion mondiale. Pour eux, la défaite des armées islamiques, et l'abandon de l'Islam en tant que religion officielle de nombreux peuples, aurait permis à l'Antéchrist de régler l'épineux problème du Moyen-Orient, rendant possible de confirmer les accords de paix conclus entre Israël et ses voisins Arabes et Palestiniens. Par conséquent ils croient que si les lieux saints actuels de l'Islam situés sur le Mont du Temple, la Mosquée d'Al Aqsa et le Dôme du Rocher, étaient détruits par le Seigneur au cours de la guerre de Gog et Magog, il y aurait une véritable restauration du Royaume d'Israël.

[330] Hami Shalev, vétéran de la presse hébraïque et ancien rédacteur en chef de la revue de droite *Maariv*, estime que « *ce film nous remémore cruellement les événements dramatiques qui ont ébranlé notre pays ces trois dernières décennies et que nous sommes hélas de plus en plus nombreux à vouloir oublier : les réseaux terroristes juifs, la répression militaire de la première Intifada, l'assassinat de Yitzhak Rabin [par un extrémiste juif de droite], la présence bruyante de Benyamin Nétanyahou sur la place de Sion [à Jérusalem, lors des manifestations de l'automne 1995 contre le processus de paix avec l'OLP] et l'inexorable colonisation de peuplement en Cisjordanie, qui a fini par faire la pluie et le beau temps en Israël* ». Interrogé par *Shalev*, le réalisateur Dror Moreh enfonce le clou en dénonçant l'amnésie des Israéliens : « *Non, je ne crois pas que Nétanyahou soit en soi responsable de l'assassinat de Yitzhak Rabin, mais, en participant de manière visible aux*

on voit plutôt une vision nationaliste, sécuritaire et paranoïaque grâce aux archives filmées à partir d'un satellite. Mais petit à petit, les témoignages de ces six anciens dirigeants tournent « à gauche » : « *Lorsqu'on sort du Shin Bet, on devient gauchiste. Israël a négocié trop peu, trop tard et de manière trop procédurale par rapport à la hauteur des enjeux ; la politique de colonisation des territoires palestiniens corrompt et déshumanise la société juive israélienne, et elle menace de destruction l'État d'Israël…* ». Pourtant, la presse israélienne ne le désigne pas non plus comme un film « de gauche »[331]. Cette ambivalence a provoqué un regard plus lucide de la part de la droite[332], mais le film a été mal reçu à droite comme à gauche. Les conclusions que tirent ces six anciens « durs » du renseignement intérieur israélien convergent toutes : la paix par la sécurité mais aussi par la réconciliation. Cette vision pessimiste n'étant partagée que par la presse de gauche et de centre gauche, il n'est pas étonnant que les seules réactions dans la presse de droite et d'ultra-droite aient oscillé entre l'indifférence contrainte et l'hostilité totale.

La dernière scène est agencée de manière plus directe, pour souligner la position prépondérante de la force israélienne dans le conflit. Elle ouvre sur une vision de la caméra infrarouge installée sur la tête d'un soldat israélien. Nous partageons cette vision, et suivons les soldats courant dans une ruelle de Jérusalem. À ce point, je repense à mon expérience propre, cette vision me permet de

---

manifestations violentes contre les accords d'Oslo et contre Rabin, ces manifestations où le Premier ministre était représenté en nazi ou dans un cercueil, Nétanyahou a légitimé et entretenu un climat de haine qui a fini par armer les assassins ». *Courrier International*, Pascal Fenaux, 04/03/2013.

[331] Allouf Ben, chroniqueur politique, écrit que « The Gatekeepers *n'est pas un film de gauche de plus. Non, c'est un film très israélien. C'est un film réalisé par des Israéliens, pour des Israéliens et sur les Israéliens, raconté de la bouche même de six des anciens directeurs [du Shin Beth]. Il s'agit ici de la version du conflit israélo-palestinien fournie par le Shabak. C'est aussi l'histoire vue et écrite par une "ancienne élite" qui n'en peut plus de cette guerre éternelle ». Courrier International*, Pascal Fenaux, 04/03/2013

[332] *Hagaï Segal* qui écrit en Israël dans des tribunes telles que *Maariv* ou *Yediot Aharonot*, déclare : « *se pourrait-il que le Shabak soit tombé amoureux des Palestiniens ? Malheureusement, oui. Certes, il ne s'agit pas ici d'amour romantique, mais moral. Ces hauts responsables du Shabak souffrent d'une sorte de syndrome de Stockholm à l'envers, en vertu duquel il arrive que des otages en arrivent à s'identifier à leurs ravisseurs. Il est plus rare que ce soit les gardiens qui finissent par s'identifier à leurs prisonniers. Ce travail de Sisyphe qu'est notre combat existentiel contre l'ennemi arabe semble avoir eu raison de la foi du Shabak en la justesse de notre position. Le livre le plus populaire au monde [la Bible] et l'archéologie démontrent que nos ancêtres ont vécu à Hébron des millénaires avant que Mahmoud Abbas et ses semblables ne s'y installent. Certes, il est vrai que certains mécanismes du contrôle exercé par Israël sur la Judée-Samarie [Cisjordanie] rappellent une occupation militaire, parce que parfois il n'y a pas d'autre choix que celui de la force. Ces similitudes semblent avoir fini par aveugler jusqu'aux chefs de nos services de renseignement* ». *Courrier International*, Pascal Fenaux, 04/03/2013

reconnaitre les lieux, les ruelles et les boutiques typiques de cette ville où j'ai passé trois mois pour un séjour de recherche. Voir transformer ainsi mon regard en caméra me fait penser que n'importe quelle personne connaissant ce lieu peut avoir ce regard, qui est en train d'inspecter les habitants dans un geste militaire, agressif. Cette caméra fixée sur la tête d'un soldat nous emmène voir des soldats pénètrant dans une maison et arrêtant les habitants[333]. Le lieu ainsi est concrétisé comme lieu conflictuel, où le filmeur et le spectateur ne font qu'un. Au plan suivant, des gens nus, filmés manifestement en caméra cachée à l'aide d'un téléphone portable ; c'est une scène de torture. Encore une image volée ou violée, et une Réalité Intégrale qui se présente via ce médium de la visibilité. Voix *off* : « *Nous rendons des milliers de vies de gens insupportables, leur souffrance est bien présente* » Et le dirigeant le plus compromis dans les sombres opérations de Shin Bet, Avraham Shalom, ajoute : « *Le futur est sombre, noir est l'avenir. Nous formons une armée cruelle, semblable à celle de l'Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale*[334]*. C'est un trait extrêmement négatif que nous avons acquis là. Nous sommes devenus (…) cruels envers nous-mêmes, et surtout envers la population que nous voulons contrôler, sous le prétexte de lutter contre le terrorisme* ».

The Gatekeepers revient ainsi sur plusieurs épisodes ténébreux de l'histoire israélienne ; le film comporte divers matériaux provenant de faits historiques, afin, peut-on supposer, de chercher un équilibre sur ce sujet tellement complexe. Les espaces ne sont pas vraiment représentés ; on les découvre plutôt comme un décor pour les événements, à travers des médiums visuels qui vont de l'image de satellite au téléphone portable. Aucune prise de vues sur un espace ouvert : il faut dire qu'aucune caméra ne touche le sol dans ce film – le côté « Réalité Intégrale » en est renforcé par tous ces outils de caractère *virtuel*. Ce documentaire a intégré des espaces en plein conflit, où l'existence des habitants (les Palestiniens) est incorporée comme celle d'êtres virtuels à exécuter. La question de la représentation spatiale se réduit ainsi à celle du médium de visibilité. Elle relève bien de la contemporanéité de la forme

[333] Ce dispositif de la caméra subjective en infrarouge rappelle celui d'un film de Katherine Bigelow, *Zero Dark Thirty*, dans la scène où elle suit les soldats américains à la recherche de Oussama Ben Laden à l'intérieur d'une maison. Elle est également utilisée dans *Ni le ciel ni la terre*, de Cogitore, analysé ci-dessus, p. 227.

[334] Lorsque j'ai été à Nazareth, j'ai souvent entendu les habitants palestiniens comparer l'armée israélienne avec les Nazis.

documentaire, où la question de la déterritorialisation est apparue à l'horizon du pouvoir géopolitique. Le dispositif spécifique de ce documentaire nous invite à réfléchir sur la réalité virtuelle, inscrite dans cet espace géopolitique où le peuple palestinien se trouve dans la situation décentralisée et déterritorialisée – réalité virtuelle qui aide à faire connaître la réalité concrète. Les dirigeants installés dans cet horizon du pouvoir sont centrés ; aucune présence palestinienne ne prend place au sein du film, qui a pourtant rapport avec une réalité concrète. Ce peuple n'est ainsi représenté que par le médium de visibilité, permettant toutefois de constater leur état déterritorialisé, décrit par le traitement d'image virtuel, qui sensibilise autrement à leur situation de « sans terre », auxquels on ne propose que la mort.

2 • GÉOPHÉNOMÉNOLOGIE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

Mur (Simone Bitton, 2004)[335]

The Gatekeeper n'offre aucune approche géopoétique ni géophénoménologique, et je présente ici un documentaire sur le même sujet – le conflit Israélo-Palestinien –, mais dans une forme toute opposée, qui me permette de revendiquer une approche géophénoménologique en rapport avec l'espace réel. Le film commence sur une scène filmée le long d'un mur plein de graffitis, depuis une voiture, comme on a pu l'observer chez Akerman. C'est un dialogue *off* entre la réalisatrice et les protagonistes – au début, avec des enfants, Maayan et Avia –, sur l'identité juive, qui ouvre le film : les enfants disent que ces murs sont là pour tirer sur les Arabes. « *Quand ce sont eux qui tirent, on se cache derrière les murailles* ». La réalisatrice leur fait remarquer qu'elles sont juives ; les enfants jouent en disant : « *comment en êtes vous sûre ? Peut-être que non* ». La réalisatrice dit qu'elle le reconnaît par leur accent. Une des filles dit que sa mère parle arabe car elle est

[335] La cinéaste a déjà tourné pour la télévision plusieurs films sur le conflit israélo-palestinien. Citons notamment *L'Attentat* en 1999, sur un attentat-suicide survenu à Jérusalem, *Conversation Nord-Sud, Daney-Sanbar* en 1998, à partir d'un dialogue entre le critique Serge Daney et Elias Sanbar, directeur de la *Revue d'études palestiniennes* (à laquelle collabore Simone Bitton), un portrait du poète palestinien Mahmoud Darwich ou encore un film sur la chanteuse Oum Kalsoum. Également *Rachel (2009),* un portrait de Rachel Corrie, activiste pacifiste américaine, tuée en 2003, à 23 ans, par un bulldozer militaire israélien, alors qu'elle menait une action de protestation non-violente contre la destruction des maisons palestiniennes à Rafah, ville située au sud de la bande de Gaza.

marocaine. Mais elle, elle ne le parle pas, elle ne comprend pas cette langue. On apprend peut à peu au cours de la conversation que le mur est filmé près du village de Beit Jalla[336].

Le film montre alors des ouvriers palestiniens, embauchés par une entreprise israélienne pour fabriquer et installer le mur. Les morceaux du mur sont plein cadre, la présence physique et matérielle de la frontière est ainsi dénoncée. Par la voix *off* de la cinéaste, on entend la raison de la construction ; chaque kilomètre coûte 10 millions de shekels[337] (soit 2 millions de dollars) par kilomètre, et le film montre la procédure de fabrication, sur un socle en béton très solide. Il propose de longs plans dans lequel on voit très bien le côté physique, matériel de la frontière ; par exemple, un plan fixe sur des clôtures barbelées, qui dure jusqu'à ce que quelqu'un apparaisse : 2 minutes et 20 secondes, ce qui à la fois fait attendre le spectateur et l'invite à observer ce paysage rempli de barbelés. Au plan suivant, on voit mieux cette personne, dans un plan encore assez long, devant la même clôture barbelée ; sa voix arrive en *off*, expliquant sa lutte contre l'installation du mur. La fin de la scène le cadre de l'autre côté de la clôture, enfermé par les barbelés, qu'on le voit franchir. La structure du film est ainsi sur les murs comme un paysage, sous la lumière changeante du ciel au gré des nuages en panoramique de gauche à droite, de droite à gauche (Fig. 152-153). La plupart des interviews sont présentées en voix *off* du fait que certains ne voulaient pas être filmés. Ce dispositif acousmatique est courant dans le documentaire, principalement dans la perspective de protéger les témoins vulnérables.

[336] Village à majorité chrétienne, tout près de Bethleem et Jérusalem ; j'y ai séjourné chez une habitante catholique. Les villageois sont pour la plupart traditionnellement chrétiens, jadis majoritairement catholiques ; depuis la politique de l'État israélien, qui déterritorialise le peuple palestinien, ils se convertissent de plus en plus au protestantisme ou à l'islam, qui ont les moyens matériels d'offrir du travail aux habitants.

[337] La monnaie israélienne.





Fig. 152-153

La caméra cherche à montrer la réalité de tous ces lieux, y compris la présence de soldats devant le Tombeau de Rachel[338] (Fig. 154) : c'est un lieu ultrasensible car il était en territoire palestinien jusqu'à 1967 ; avec la montée de l'idéologie du mythe hébraïque, on a construit un mur autour de ce monument et tracé une frontière arbitraire, qui a suscité une grande colère chez les habitants palestiniens du

[338] Un site sacré pour le judaïsme, situé à côté de la ville de Bethléem, dans le village de Beit Jala sur le territoire palestinien, en actuelle Cisjordanie. Selon la tradition juive, Rachel, femme de Jacob et mère de Benjamin, y a été enterrée après son accouchement. Le site est le troisième lieu sacré du judaïsme après le Mont du Temple à Jérusalem et le Tombeau des Patriarches à Hébron. Le Tombeau de Rachel est un lieu de pèlerinage en particulier pour les femmes qui n'arrivent pas à enfanter. Entre 1948 et 1967, Bethléem étant sous contrôle jordanien, les Juifs ne purent plus y accéder. Le site est actuellement protégé par l'armée israélienne, et complètement inclus à l'intérieur d'un bâtiment. On y accède uniquement via des véhicules blindés et il est difficile de retrouver l'aspect qu'avait le tombeau sur les photos du début du XX^{e} siècle. Ce site est appelé par les musulmans : Mosquée Bilal bin Rabah, et l'UNESCO a adopté une résolution déclarant que le site « Tombe de Rachel/Mosquée Bilal bin Rabah » était «une partie intégrante de la Palestine».

quartier[339]. La caméra y attend un autobus (civil), visiblement la discrétion lui est imposée, et on suppose donc qu'elle est cachée, prenant une position d'observatrice pour filmer ce qui se passe, un moment avant l'arrivée du bus, puis après son départ. La scène est composée de plans très dilatés, elle dure dans son intégralité environ 5 minutes. Une composition des plans très soulignée montre que ce n'est pas une captation de la réalité, mais *le filmage de la réalité*. La caméra a finalement réussi à filmer des religieux et une famille ultrareligieuse descendant du bus ; les deux soldats chargés de la surveillance autour du bus ont l'air visiblement tendu ; un soldat est cadré au centre tandis que les passagers de l'autobus sont cadrés à l'arrière-plan, en mouvement, on les voit descendre un par un. L'un d'eux sort par deux fois du champ, apportant un certain rythme à la scène, filmée en plan large et avec zoom (Fig. 155-156).



Fig. 154

[339] J'ai visité ce quartier, de l'autre côté du mur de protection. C'est un lieu fréquent de manifestations palestiniennes du vendredi (jour sacré des Musulmans).





Fig. 155-156

Après ce lieu proche de Jérusalem et de Bethleem, la plupart des images de ce documentaire ont été prises à Qalqilya, où avait été tourné le film d'Eran Kikli, *Les Citronniers*. On voit des gens sur la route, guettant le moment où ils pourront passer de l'autre côté, attendant que les soldats se retirent. Puis, près de Silwan[340], on voit des gens qui marchent pour entrer clandestinement à Jérusalem (en autobus cela prend cinq minutes, à pied il leur faut trois quarts d'heure) ; ils sont au loin, pris au zoom, la caméra les suit ; ils racontent comment, tous les jours, ils marchent cinq kilomètres. La caméra suit fidèlement leur trace, dans des plans très longs, grâce à quoi on entre dans leur vie au long du chemin que délimitent ces barbelés interminables, sous la sècheresse et le soleil accablant. Aucun film de fiction ne pourrait, je crois, inviter de cette manière le spectateur dans un univers aussi réel

[340] Quartier de Jérusalem-Est, à population majoritairement palestinienne, situé au sud-est de la cité de David, séparé par la vallée de Cédron à côté de la vielle ville de Jérusalem.

transformé en matière visuelle : ici, le rapport entre l'homme et l'environnement est exprimé par ce filmage – cette présence constante de la caméra dans la durée réelle de l'action.

Il est très possible que la marche de ces habitants n'ait pas été filmée spontanément ; on sent que cette événement quotidien a été « joué » pour le film : mise en scène d'une vraie action – ce qui arrive souvent dans le cinéma documentaire, afin de représenter une dimension concrète et quotidienne des personnages. Ils sont conviés à faire comme ils en ont l'habitude, franchir cette frontière barbelée, marcher au long de ce côté (Fig. 157-159). Parfois, une prise de conscience nous amène à effectuer une distinction entre fiction et réalité, mais dans ce type de mise en scène elle n'est pas forcément nécessaire. Cette scène concrète n'est pas réalisée afin d'exprimer visiblement les sentiments de ces gens – d'ailleurs on ne voit aucune expression sentimentale de leur part, ils marchent tranquillement, sans montrer ni ennui ni tristesse de vivre dans ces conditions. Cette scène fait reconnaître simplement leur vie hors norme, qui est d'habiter dans ce genre d'environnement exceptionnel, et leur geste, montré comme ordinaire et neutre, nous fait oublier cette situation si singulière et si fâcheuse.







Fig. 157-159

On revient alors à la fabrication des murs, cette fois-ci à l'usine Akerstein, à Yeruham[341]. Fondée en 1960, cette usine fabrique des produits en béton et, de nos jours, des murs de protection, voire des fortins pour la ligne de démarcation. Il faut dire que ces murs ne sont pas construits sur la Lignes verte mais sur un tracé politique, dans le but d'exproprier les terres des Palestiniens et de les chasser – une politique qu'on a pu observer dans les films de fiction commentés au premier chapitre.

[341] Yeruham, qui se trouve dans le désert du Néguev, a d'abord été un camp de transit pour les immigrants juifs en 1951.



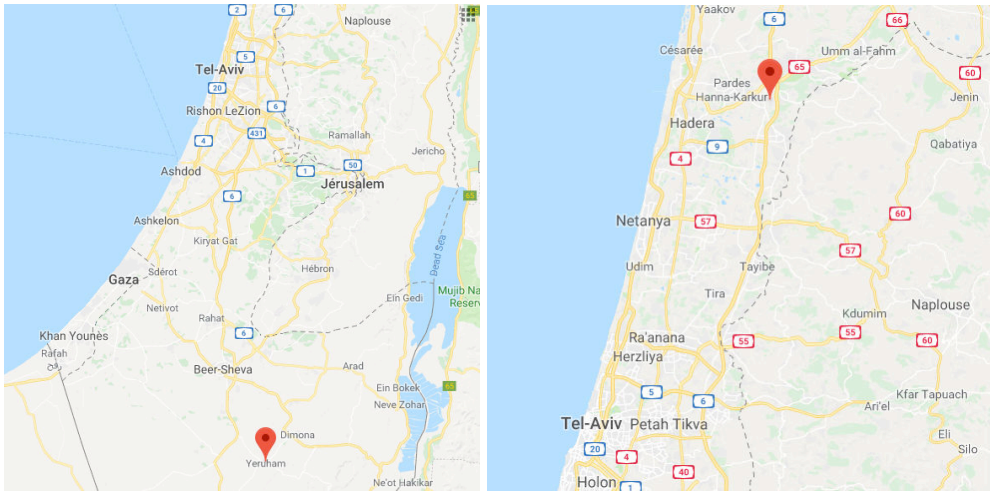


Fig. 160-162 : Les lieux du tournage : Ramat-Rachel, Silwan, Yeruham et Maanit

Un habitant du kibboutz de Maanit, dont on découvre le prénom plus tard, Shuli, amène l'équipe de tournage jusqu'à la barrière ; sur la route, ils se trouvent derrière un camion qui transporte un fortin. Shuli raconte que, jusqu'en 1942, c'était une terre habitée par les Palestiniens. Son kibboutz a été la toute première implantation parmi les communautés palestiniennes de Baqal'al-Gharbia, de Jat et de Wardi Ara. Le nom *Maanit* signifie « Sillon » : le premier sillon dans le champ – et

aussi, allégoriquement, le premier sillon pour les localités juives à l'est de la ligne de la colonisation, dans les hauteurs de Samarie. Ils arrivent alors près d'un village palestinien, Qaffin, qui est coupé de toutes ces terres par la barrière, et dont les villageois n'ont plus accès à leurs oliviers, qui pourrissent sur place. On voit ces oliviers, inaccessibles, de l'autre côté de la barrière. Tout au long de ce plan qui dure 2 minutes, on voit le même paysage d'oliviers à travers la barrière, et on entend la voix *off* de ce kibboutznik, qui dit « s'enfermer et enfermer l'autre ». Il raconte que ses parents sont venus de Lodz, et qu'ils y ont vécu l'enfermement. Il ajoute qu'« *être né et avoir grandi en Israël engendre un amour passionné et possessif sur le territoire… Et ce qui est affreux dans cette barrière, c'est qu'elle est consensuelle. C'est-à-dire que tous les Juifs en Israël sont devenus fous. On aime tellement cette terre qu'on la ferme hermétiquement. L'interprétation postmoderne du verset "Que je meure avec les Philistins". L'instinct de se suicider avec les Palestiniens. Les faire périr avec nous* ».

Shuli raconte ensuite une histoire liée au mythe de Rachel ; la caméra se trouve à l'extérieur, face à lui qui est au volant, tandis que la voiture continue à rouler lentement : « *Rachel était une poétesse tellement passionnée par son amour qu'elle ferma son cœur à clef et jeta la clef dans la mer*. » Lorsqu'il finit cette histoire, en soulignant le cynisme des Juifs, on lui demande s'il est désespéré ; sur sa réponse positive, la caméra montre, en panoramique de droite à gauche, le magnifique paysage de petites collines, stigmatisées par la ligne des barbelés. Cette scène montre le paradoxe de la situation : tout le monde sait qu'elle est intenable, insupportable des deux côtés opposés, avec leur attachement aveugle et passionné, en concurrence permanente, sur cette Terre Sainte.

La cinéaste effectue un entretien avec un ami qui est à Gaza, sur un écran de téléviseur, avec la caméra installée au-dessus. Selon leur conversation, elle est manifestement à Ramallah. Son ami décrit la situation de Gaza, devenu une véritable prison entourée de barbelés et de militaires israéliens. Après cette scène, dans laquelle on entend la voix *off* de la réalisatrice qui révèle qu'elle se sent à la fois juive et arabe, on voit à l'image une femme vêtue d'un *hijab*, tentant de traverser en catimini le mur à Jérusalem. On entend la cloche d'une église, lointainement la sirène

d'une voiture de police, le bruit d'un hélicoptère qui arrive comme s'il surveillait tout, y compris cette femme et la réalisatrice. Selon mon expérience, c'est tout à fait la sonorité quotidienne de Jérusalem. Toujours sur cette même bande sonore, on voit successivement plusieurs personnes franchissant le mur. Elles le font sans gêne, cela fait partie de leur vie quotidienne ; la caméra zoome sur un bébé qui la franchit, passé de mains en mains (Fig. 163-164) ; on focalise ensuite, en gros plan, sur la main d'un homme pour franchir le mur (Fig. 165-167). Il est évident qu'aucun film de fiction ne montrerait cet acte d'une manière si concrète, si détaillée et répétitive, accompagnée de la sonorité réelle, y compris le bruit des oiseaux. La caméra suit attentivement toutes ces mains, tous ces gestes ; à la fin, la main droite de la femme glisse sur ce mur comme si elle le caressait brièvement. Au plan suivant, on voit enfin l'hélicoptère qu'on entendait depuis le début de la scène.



Fig. 163-164



Fig. 165-167

Ce plan enchaîne sur un autre, dans lequel la caméra capte le regard d'un homme qui s'est fixé dans une fente entre les deux morceaux du mur, comme s'il regardait l'hélicoptère qui les surveille tous en regardant la caméra (Fig. 168) : ainsi, ce regard dirigé vers le spectateur fait tout à coup de ce dernier le complice de la surveillance. L'homme dit : « *Dieu existe !* » en arabe. Le film finit le long du mur, déjà dégradé ; un enfant le franchit ; des graffiti en forme d'étoiles de David sur les morceaux de mur ; sur tout cela, le son de la cloche et de la prière musulmane.

L'image passe au ralenti, et le chant *Al Neharot Bavel* (Psaume 137)[342] entre sur la bande sonore ; on entend toujours les oiseaux. Le film finit sur un plan dans lequel une femme, la tête couverte d'un chapeau blanc, reste immobile en appuyant sa main droite sur le mur (Fig. 169). On ne sait si elle est arabe, juive, ou chrétienne.

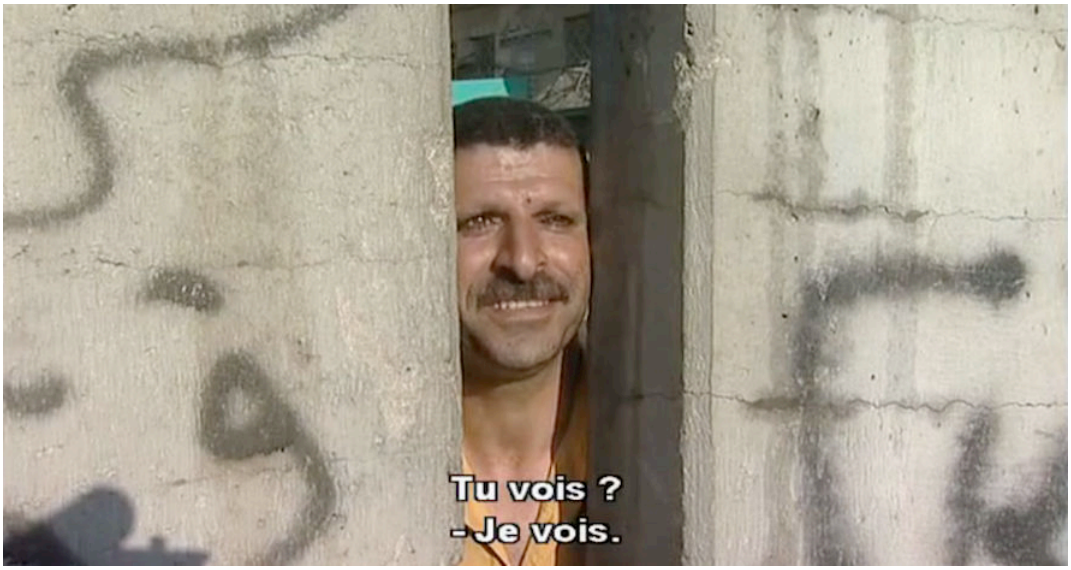


Fig. 168



Fig. 169

[342] Rite séfarade de Jérusalem, interprété par John Fleague. Le psaume 137 parle de l'exil du peuple juif à Babylone (« *Au bord des fleuves de Babylone, nous étions assis et nous pleurions en nous souvenant de Sion…* »). Il est facilement interprétable comme poème nationaliste (« *Comment chanterions-nous le cantique de Yahweh sur la terre de l'étranger ? Si jamais je t'oublie, Jérusalem, que ma main droite oublie de se mouvoir…* »)

La réalisatrice dit dans le film qu'elle a voulu filmer un paysage humain dans ce portrait du mur. Elle a expliqué dans un entretien comment lui est venue l'idée de monter ce projet : « *Un soir de l'été 2002, j'ai vu les premières images du mur au journal télévisé*[343]*. Le ministre israélien de la défense disait que la clôture de fer et de béton, dont il venait d'inaugurer le premier tronçon, serait la panacée aux problèmes de sécurité du pays. Cette parole et ces images étaient tellement étranges et inquiétantes que je me suis dit : "Ca y est, ils sont devenus fous." Cette nuit-là, je n'ai pas réussi à dormir. L'idée même de ce mur entre Israéliens et Palestiniens me déchirait physiquement. Au cours des semaines suivantes, une grande détresse s'est emparée de moi. J'ai eu le sentiment qu'on allait me couper en deux et nier tout ce que je suis : une Juive arabe dont la vie entière est un lieu de dialogue permanent* ».

La captation spatiale dans la forme documentaire

On peut certainement qualifier de géopoétique le traitement de ce documentaire, pour sa façon de cadrer et de monter – moins poétique peut-être que chez Akerman. Les deux films sont construits sur des plans longs, en vue de produire chez le spectateur un effet de dilatation temporelle en rapport avec l'extension de l'espace réel. Cependant les plans-séquences du *Mur* sont plus soucieux de transmettre la temporalité réelle et l'action des habitants, ce qui accentue un côté transparent de la réalité ; dans les plans longs d'Akerman, l'action humaine est enserrée dans un cadre photographique, et la préoccupation pour le processus de transmission et la forme esthétique dépasse parfois le souci de la réalité. Le balisage en « Moi, Objet et Concept » est toujours clair ; Akerman a filmé les paysages tantôt avec présence humaine, tantôt sans, et ainsi, la présence spatiale qui est son objet majeur est dominante à chaque plan, l'action humaine devenant secondaire. Bitton filme presque toujours l'interaction entre espace et présence humaine, en focalisant

[343] C'est en juin 2002 que le gouvernement d'Ariel Sharon a adopté un plan visant à construire un mur, présenté comme une barrière de protection, en Cisjordanie. En juillet 2003 avait été annoncé l'achèvement d'un premier tronçon de ce mur, représentant environ 145 km. Depuis le tournage du film de Simone Bitton, cette construction a été jugée illégale par la Cour Internationale de Justice, qui a rendu un avis sur la question en juillet 2004.

sur des regards et des gestes – entre autres des mains qui touchent le mur, qui passent quelque chose à travers –, et ainsi l'action humaine est toujours soulignée, dans des espaces accompagnés de leur durée réelle. Tous ces espaces sont figurés et filmés en rapport avec l'action observée par le filmeur, mais ils ne lui sont pas pour autant dévolus. Ils relèvent d'un *rapport* avec cette action, qui vient conforter le regard du filmeur, imprégné des aspects physiques de la frontière, décrits tels qu'ils sont.

Cette description de la vision documentaire coïncide avec l'essence de la captation spatiale, qui tend à devenir partiellement autonome dans le système narratif, jusqu'à susciter une émanation purement poétique, comme dans *Stalker*. Toutefois, dans *Mur*, l'action humaine venant du réel est constamment présente, elle diminue l'autonomie de la présence spatiale, ce qui rend ces plans moins poétiques. Certes, ce système est nettement différent de celui de la fiction, dans sa possibilité d'instruire une configuration thématique – ici « la vie avec le mur ». Or justement, une telle configuration n'est pas, en principe, d'ordre narratif dans la forme documentaire. Souvent, elle est au service de l'information ou du didactisme sur la réalité représentée. Cependant, la forme telle qu'on la perçoit dans un documentaire tel que *Mur* n'a pas ce rôle d'information : on ne peut pas espérer concevoir le mouvement architectural de la caméra comme chez Amos Gitai, mais la position de la caméra est relativement variée, et d'une manière cohérente, sans déviations ni dislocations susceptibles de provoquer un aspect confus ou « expérimental ». Cette fidélité figurative aux objets et scènes à filmer engendre une adhérence au sujet (« la vie avec le mur ») d'une manière qui est *naturellement poétique*. On se demande si l'intention poétique de la filmeuse a été préfigurée ou conceptualisée : c'est cette « adhésion » de la caméra, dans ses positions attentives et variées et dans la continuité de son regard, dans son découpage construit, qui donne poétiquement le sentiment de *vivre avec le mur*.

Les cinéastes dans l'identité rhizomatique

Mur est aussi un documentaire géophénoménologique. Les origines de la cinéaste, venant de trois continents – Afrique du Nord, Moyen Orient, Europe – invitent à réfléchir son identité déterritorialisée et rhizomatique. La cinéaste déclare : *« Je suis née au Maroc, dans une famille juive traditionnelle. J'allais à l'école française, mes parents parlaient l'arabe entre eux et le français avec leurs enfants. Lorsque nous nous sommes installés à Jérusalem en 1966, j'ai très vite appris l'hébreu, mais j'ai continué à lire en français et à chanter en arabe. J'étais soldate en Israël pendant la guerre de 73 : j'ai vu la mort et cela m'a rendue pacifiste pour la vie. A 20 ans, j'ai parcouru l'Europe en stop comme une hippie, puis je me suis installée à Paris, j'ai commencé à voir des films et j'ai eu la chance d'être admise au concours de l'IDHEC. Depuis, je vis entre Paris et Jérusalem et je retourne au Maroc le plus souvent possible. J'ai trois pays et trois cultures. J'ai toujours considéré cela comme une richesse et comme un privilège très rare dans un monde où des millions de personnes sont apatrides. »*

De ce fait, le regard de la cinéaste imprègne totalement ce documentaire, y compris les sentiments personnels – des sentiments qui toutefois ne sont pas concrétisés dans une forme plus directe ou dramatique. On sent fort son souci de filmer la réalité, malgré la pression que représente l'emprise de la réalité dans un tel territoire : « *Le spectateur n'est pas une page blanche. Il sait beaucoup de choses sur ce pays, sur cette guerre. Il a ses opinions, parfois tranchées, qui ne sont pas forcément les miennes. Je n'ai pas fait ce film pour le convaincre, ni pour lui fournir des arguments. Je l'ai fait pour partager avec lui ce que je ressens et qui déborde de mon cœur, lui raconter ce que je vois, me donner à lui en spectacle. Ce mur que j'ai filmé fait partie de moi-même comme il fait partie de l'horizon mental et humain de mes personnages. Il est, en quelque sorte, le constat de notre échec. C'est un film politique car tout est politique, mais il ne parle pas de politique. Il parle de moi, de nous* ».

Je comprends pour ma part qu'elle a tenté de se projeter en tant que filmeuse dans ce phénomène politique matérialisé par la présence du mur, en gardant en tête la considération du spectateur « engagé ». Dans son propos, le mur peut être vu comme une métaphore de l'emprise de la réalité dans ce territoire, et c'est justement

le statut déterritorialisé de la cinéaste qui lui a permis de prendre une position plus objective vis-à-vis de ce phénomène politique, sans pour autant cacher ses sentiments personnels, qualifiés de « sentiment d'échec », sur la politique israélienne. Néanmoins son film est construit avec une forme dépourvue de tout sentimentalisme ; il reste fidèle à une position objective, laquelle est étroitement associée à l'état déterritorialisé et rhizomatique de la cinéaste. Déterritorialisée du Maroc involontairement, et d'Israël volontairement, elle est revenue de par sa propre initiative pour reconfigurer ce mur, dans une terre imprégnée d'une partie de son origine et de son histoire personnelle, mais liée à un État duquel elle ne souhaite pas dépendre. Plusieurs fois déterritorialisée, l'auteure est à nouveau mais provisoirement reterritorialisée. On retrouve ici sa volonté de refigurer le phénomène politique de manière à la fois « objective » et « subjective »[344]. Avec ce défi, et cette approche, *Mur* correspond bien à ce que je désigne comme approche *géophénoménologique*.

Dans le cinéma de fiction j'ai associé la notion de *géophénoménologie* à l'identité de l'auteur lui-même, qui doit être de nature rhizomatique, et où l'état d'exil manifeste une interaction entre le sujet (l'homme) et l'objet (l'espace frontalier). Dans le cinéma documentaire, il en va de même, mais à travers ces deux films, *De l'autre côté* et *Mur*, je souligne que l'interaction se joue autrement dans le documentaire que dans la fiction. Souvent, le sujet principal du documentaire concerne un certain état du monde ; en ce qui concerne ces deux films, c'est l'espace frontalier qui est l'objet. Bitton et Akerman, toutes deux, s'activent d'un pays à l'autre. Alors que chez Akerman, cette interaction résulte de son état objectif d'exil anthropologique, qui projette sur cet espace sa mobilité identitaire – ce qui permet de mettre de côté les propres visions de la filmeuse –, Bitton reconfigure son lien ethnique à ce territoire, avec un regard intérieur et en même temps extérieur : reterritorialisée avec sa caméra, elle n'est pas vraiment en état d'exil. De ce fait, le mur est un médium qui produit une interaction interne : chez Bitton, la reconfiguration devance l'interaction. Néanmoins, ce qui est commun avec le cinéma de fiction est que ces films donnent finalement à sentir l'intériorisation par la

[344] Ceci rappelle l'approche de la déterritorialisation chez Amos Gitaï : sa caméra contribue à former une position objective vis à vis du sujet géopolitique, tout en fonctionnant comme une métaphore de l'identité déterritorialisée de l'auteur. Voir ci-dessus, p. 182.

conscience des auteures, provenant des données sensorielles, sensibles et matérielles de l'objet de la réflexion (l'habiter-à-la-frontière). Les deux films restent extrêmement fidèles à la restitution de la réalité, sans exploiter le réel, dans l'exigence d'un retour aux choses mêmes. Leur qualité géophénoménologique renforce la capacité d'observation de ces deux documentaires, leur permettant de reconfigurer un certain état du monde sans trahir son essence.

3 • QUAND L'HABITANT PREND LA CAMÉRA ET DEVIENT LE SUJET LUI-MÊME

5 caméras brisées (Emad Burnat et Guy Davidi, 2011)

J'ai parlé plus haut du rôle de la caméra dans le cinéma documentaire. Voici un film qui illustre cette problématique, dans une perspective empirico-anthropomorphique. Emad, un paysan, vit à Bil'in en Cisjordanie (Fig. 170). En 2005, pour « protéger » la colonie juive de Modi'in Illit, construite juste en face de ce village[345], Israël a érigé au milieu du village un « mur de séparation », qui a pour effet d'exproprier les 1700 habitants de la moitié de leurs terres. Le jour de la naissance de son quatrième fils a coïncidé, pour Emad, avec le jour où l'armée israélienne a commencé à construire ce mur. Il commence alors à filmer l'évolution de la situation, avec la caméra achetée pour filmer ses quatre fils. Petit à petit, le documentaire nous invite à observer également Emad, transformé en documentariste militant. Il documente la vie quotidienne de son village pendant cinq ans. Il enregistre celle de ses proches, il suit la résistance de la lutte contre la colonisation : l'installation d'un

[345] Cette colonie comptait 85 familles dans les années 1980 ; par la suite elle devint un kibboutz de 400 familles, pour la plupart venues des États-Unis. Ce sont des ultra-orthodoxes qui vivent selon les principes de la Torah, à quelques kilomètres de Bil'in. Le mur sert à nier la présence des Palestiniens en face des Israéliens. 15.000 Palestiniens franchissent le mur régulièrement pour travailler au noir. Mur de séparation ou mur d'annexion ? Pour l'heure, il ne semble pas qu'il y ait vraiment nécessité d'exproprier des Palestiniens pour la sécurité de l'État israélien dans cette zone. Des colons se sont installés de l'autre côté du mur, dans un territoire en Cisjordanie. Si deux États étaient créés, ils se verraient abandonnés – d'où l'angoisse de ces colons. Ils sont dans leur monde, et coupés du reste du monde, et ne représentent pas la majorité israélienne. Le mur ne correspond donc pas à une réalité humaine. Toutefois le tracé n'en est pas sans logique aux yeux de la droite israélienne, dans la mesure où il permet d'englober les principaux blocs de colonies – réservant encore la possibilité d'envisager deux États.

mur de séparation, expropriant de fait ces paysans d'une grande partie de leurs terres, etc ; sa caméra capte les bulldozers qui déracinent des oliviers ; les villageois de Bil'in s'engagent dès lors dans une lutte non violente, pour obtenir le droit de rester propriétaires de leurs terres, et de coexister pacifiquement avec les Israéliens.



Fig. 170

L'année suivante, Emad continue à filmer leur lutte, menée par deux de ses meilleurs amis, et aussi son fils qui grandit. Il devient « l'homme à la caméra » du village. Bientôt, les événements affectent directement sa famille et sa propre vie. Arrestations quotidiennes, attaques violentes, pertes de vies humaines, raids nocturnes dans le village. Sa famille est effrayée. Ses amis, ses frères, lui-même se font tirer dessus ou arrêter. On peut voir que sa caméra est visée à l'instar des habitants, qu'elle reçoit des coups et même des balles. Ses caméras, l'une après l'autre, sont détruites par l'armée israélienne. Emad témoigne dans le film : « *La présence de la caméra a parfois empêché les soldats israéliens d'utiliser la violence. (…) Mais ce n'a pas toujours été le cas. Ainsi, les balles ont cassé certaines de mes caméras et, le jour où j'ai été arrêté, c'est parce que je filmais. Donc, parfois, ma caméra a été une alliée, et, à d'autres moments, elle a provoqué des situations douloureuses pour ma famille et moi* » Emad enfin est lui-même arrêté, enfermé en prison et blessé à plusieurs reprises – comme ses caméras.

La particularité de ce documentaire est d'être filmé et réalisé par un habitant lui-même, qui traite à partir de *sa* réalité de la cause principale du conflit

géopolitique. Le film montre son obstination à filmer malgré tout, faisant de ce filmage un combat personnel en même temps qu'un symbole de la cause palestinienne. Cependant, pour réaliser un film documentaire, il ne suffit pas de filmer, il faut construire. Finalement, en 2009, Emad s'associe avec Guy Davidi, un réalisateur israélien. Avec ces cinq caméras cassées et les histoires qu'elles racontent, les deux cinéastes montent et créent le film. On peut alors voir Emad comme un protagoniste du film ; son rôle n'est plus limité à l'œil de la caméra, il est aussi présent dans le champ. Le coréalisateur, Guy Davidi, avait participé dès 2005 aux manifestations de Bil'in, et on voit d'ailleurs dans le film d'autres militants israéliens luttant aux côtés des Palestiniens. Le film est construit en cinq chapitres (autant que de caméras cassées) et un épilogue, et les moments successifs sur ces manifestations illustrent la montée de la violence : personnes emprisonnées, blessées (y compris Emad), tuées (notamment Bassem, alias Phil, son meilleur ami, l'un des principaux personnages du film).

Ce documentaire est empreint du style de la caméra directe, avec des images floues, voire brouillées, qui sont marquantes dans les scènes d'affrontement entre militaires israéliens et villageois. Dès le début du film, on voit ce genre de scène, composée d'images filmées par une caméra constamment secouée et bousculée, sur laquelle arrive la voix off d'Emad : « *Je suis passé par tant d'épreuves que ma tête brule…* », sur la bande son d'un affrontement. On ne peut rien reconnaître concrètement ni précisément sur ces images confuses, qui provoquent une sorte de vertige optique. Elles sont parfois « abîmées », renforçant la charge de réel dans ce drame humain et géopolitique, et surtout représentant les sentiments multiples et troubles du filmeur dans cette réalité choquante. L'acmé est atteint lorsque la caméra capte une balle qui la vise, créant un choc simultané chez le filmeur comme chez le spectateur.

Je pense que l'usage de la caméra directe est honnête et efficace, dans ce genre de situation difficile à filmer. Ce ne sont pas des images de reportage proprement dit, car le montage est important ; ce sont plutôt des plans courts à la manière d'un reportage, et qui créent une continuité narrative. Dans la scène de l'anniversaire que fête le fils d'Emad avec les enfants du village, la lumière des bougies est suivie d'un

plan où les phares d'un véhicule militaire surviennent, sur un son de sirène (Fig. 171-172). Cette composition efficace d'images crues captées « sur le réel » est comparable au découpage d'un film de fiction, et tout à coup le spectateur est mis devant un récit dramatique, mais réel. La caméra suit les enfants courant dans les ruelles du village, toujours accompagnés par le son de la sirène, puis montant sur un toit pour observer ce qui se passe. Au plan suivant, le véhicule militaire reçoit des briques ; maintenant, la caméra est tout près, montrant les habitants violentés et arrêtés par force, dans un montage alterné entre deux caméras, l'une sur le toit incarnant le regard des enfants, l'autre sur la rue offrant celui d'Emad. Sa voix, off, arrive : « *Pendant que mes proches se font arrêter, je fais quoi là ? J'espère que tout ce que je filme servira à quelque chose* ».



Fig. 171



Fig. 172

Le corps de la caméra et celui de l'habitant

Si le film de Bitton faisait du spectateur un observateur retérritorialisé, celui-ci n'est pas du même ordre, il joue d'un regard nettement plus impliqué. En outre, les images qui proviennent des cinq caméras successives symbolisent assez immédiatement plusieurs états du peuple palestinien. Sur la base de ce rôle symbolique des caméras, on peut leur voir une valeur anthropomorphique[346] : la

[346] Définie ainsi par le Larousse : « Du grec *anthropos*, homme, et *morphê*, forme : Tendance à attribuer aux objets naturels, aux animaux et aux créations mythiques des caractères propres à l'homme. »

caméra sert à parler à la fois de l'état d'un monde conflictuel, et de l'état de l'humain qui vit le conflit, via sa forme et sa fonction, dédiées à leur enregistrement. On applique souvent une telle approche anthropomorphique aux animaux, plus rarement aux objets. Une exception majeure et bien connue est celle de Gaston Bachelard, qui a élaboré une poétique de la maison et de ce qu'elle renferme ; une telle opération métaphorique relève toujours de l'intention de projeter les motivations et les émotions humaines sur des objets. C'est ainsi que l'on peut justifier la position de la caméra dans ce documentaire : on peut voir dans sa position et son activité l'exercice de facultés proprement humaines, traduisant figurativement les convictions de son propriétaire. Ma visée, en proposant cette interprétation de l'activité de la caméra par des processus anthropomorphiques simples, est d'exclure autant que possible toute dérive psychologique. La caméra devient un troisième œil et un second corps de son propriétaire, Emad, qui projette sa propre vision par leur office, et qui filme l'état du monde autour d'eux. Bien sûr, il est clair que, matériellement, la caméra d'Emad n'existe pas en vue d'un comportement autonome : c'est toujours ensemble, comme deux associés, qu'ils suivent les événements du village, et en subissent les conséquences.

Le film commence par une scène dans laquelle Emad regarde ses cinq caméras endommagées, l'air désolé, semblant confirmer ma vision animiste de ces objets (Fig. 173) : cet *Homo sapiens* a besoin d'un principe explicatif du fonctionnement du monde. Confronté à la puissance des éléments naturels, il cherche à attribuer une âme à certains objets empreints d'une signification spéciale, jusqu'à cette protoreligion qu'est l'animisme. On peut avancer que l'ensemble des systèmes religieux de l'humanité répond en fait à cette seule problématique, et que l'essence de la spiritualité humaine est l'anthropomorphisme, l'explication par l'analogie autocentrée. L'animisme, en attribuant une « âme », assigne des caractéristiques « spirituelles » humaines à ce qui ne l'est pas. Dans cette optique, les objets ne sont plus des phénomènes fluctuants, on leur offre des intentions, des causalités et des sentiments selon lesquelles ils interagissent avec les humains. C'est un tel rapport qu'engage la première scène de *Cinq caméras cassées,* entre Emad et ses caméras blessées. Il les regarde comme autant de parties de son corps, et en même temps,

comme le douloureux symbole d'une résistance palestinienne brisée, menacée, lasse de fonctionner. Le film finit sur la voix d'Emad, qui ne renoncera pas à reprendre ses caméras, ainsi pleinement immergées dans l'histoire humaine.



Fig. 173

L'action d'un enraciné pour visualiser sa cause

L'espace est ici filmé par un être profondément territorialisé, qui résiste à tout prix, avec ses caméras, à une politique de déterritorialisation, celle d'Israël envers le peuple palestinien. La colonisation a perturbé la cohérence et la viabilité de l'espace palestinien, la territorialisation des colonies a modifié le maillage économique et urbain. Ce processus de déterritorialisation, en Cisjordanie, a rendu l'espace urbain et rural discontinu ; Ramallah par exemple est cernée d'un maillage de colonies d'enclavement – Beit Horon, Dolev, Beit El, Psagot, Kokhav Yaakov. L'espace palestinien ne répond plus aussi facilement à une logique de centralité-périphérie car les liens y sont non seulement distendus, mais discontinus. C'est ce qu'on peut observer constamment à travers ce documentaire, cette discontinuité qui produit une dissociation spatiale, et une fragmentation méthodique du territoire palestinien : murs ou barrières de séparation, routes interdites, routes à accès restreint, routes autorisées mais interrompues par les *check-points*, troublant des paysans palestiniens sans défense, sans moyens concrets de résister. Cette réalité était déjà apparente dans le film d'Eran Riklis, *Les citronniers* ; c'était la part documentaire de ce film de fiction, et j'ai évoqué plus haut le caractère improbable de l'histoire qu'il

raconte – la compassion de la femme du ministre israélien, qui habite au cœur de cette dislocation spatiale. Cette faible vraisemblance mise à part, la volonté de la femme palestinienne de garder son territoire dans *Les Citronniers* répond exactement à la volonté des paysans palestiniens, dans *Cinq caméras cassées*, tentant de recréer une continuité entre les portions d'espace contrôlées par Israël (Fig. 174-175).



Fig. 174



Fig. 175

On les y voit défiler, manifester, demeurer, parfois avec des Israéliens, ou des étrangers venus du monde entier. Pourtant la division demeure, et ce documentaire la rend sensible à travers la caméra d'un *enraciné*. Le paysage couvert d'oliviers est envahi par du feu (Fig. 176-177), du gaz lacrymogène (Fig. 178-179). Le filmage, sans effets esthétiques ni dramatiques, nous livre cette réalité d'un l'espace *en souffrance*. Filmé par un homme qui court le risque de se voir déterritorialisé, l'espace évoque leur destin, sans avoir besoin de recourir à une symbolisation expresse de la menace : davantage un lieu qui évoque qu'un lieu qui symbolise. La caméra d'Emad le prend comme « *le milieu naturel et le champ de toutes ses pensées et de toutes ses perceptions explicites*[347] ». Emad, « habitant-filmeur »[348], enregistre ce monde devenu chaotique comme un donné phénoménal, afin d'y reconnaître son *être en soi*.

[347] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.5

[348] Son usage stratégique en tant que peuple indigène se trouve « *dans l'espoir de contrôler leur propre image et de lancer à la communauté internationale, les messages qu'ils souhaitent ».* Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'anthropologie*, PUF, 2004, p.70.

Venir à cette rencontre, pour lui c'est filmer avec son deuxième corps, sa caméra. De là naît une vocation descriptive originale des *vécus* (de l'expérience subjective).



Fig. 177



Fig. 178



Fig. 179



Fig. 180

4 • UNE AUTRE APPROCHE DE LA FRONTIÈRE ISRAÉLO-PALESTINIENNE

Aïda, Palestine (Till Roeskens, 2009)

Ce documentaire original est fondé sur le filmage de dessins cartographiques réalisés par des Palestiniens vivant dans des camps de réfugiés entourés de murs, proches de Jérusalem. Les plans du film sont des cartes géographiques ou des plans topographiques, en vidéo, où des traits noirs se dessinent sur un papier transparent,

en l'absence physique des auteurs – des habitants du quartier. Ils sont accompagnés de sous-titres et de voix off, racontant leurs diverses expériences d'habitants de cette frontière, en (ré)installation permanente. Cette réalité, décrite par un récit oral et un dessin du narrateur ou de la narratrice, est donnée en six chapitres. Le film tourne autour d'expériences de vie dans cet environnement, transformé en plusieurs camps de réfugiés : Aïda, Azza, Ahmed. Ces camps existent depuis la *Nakba* de 1948, et les habitants témoignent, par leurs dessins et leurs récits, de la transformation du quartier, du changement radical de leur vie quotidienne face aux militaires israéliens, etc (Fig. 180-183).





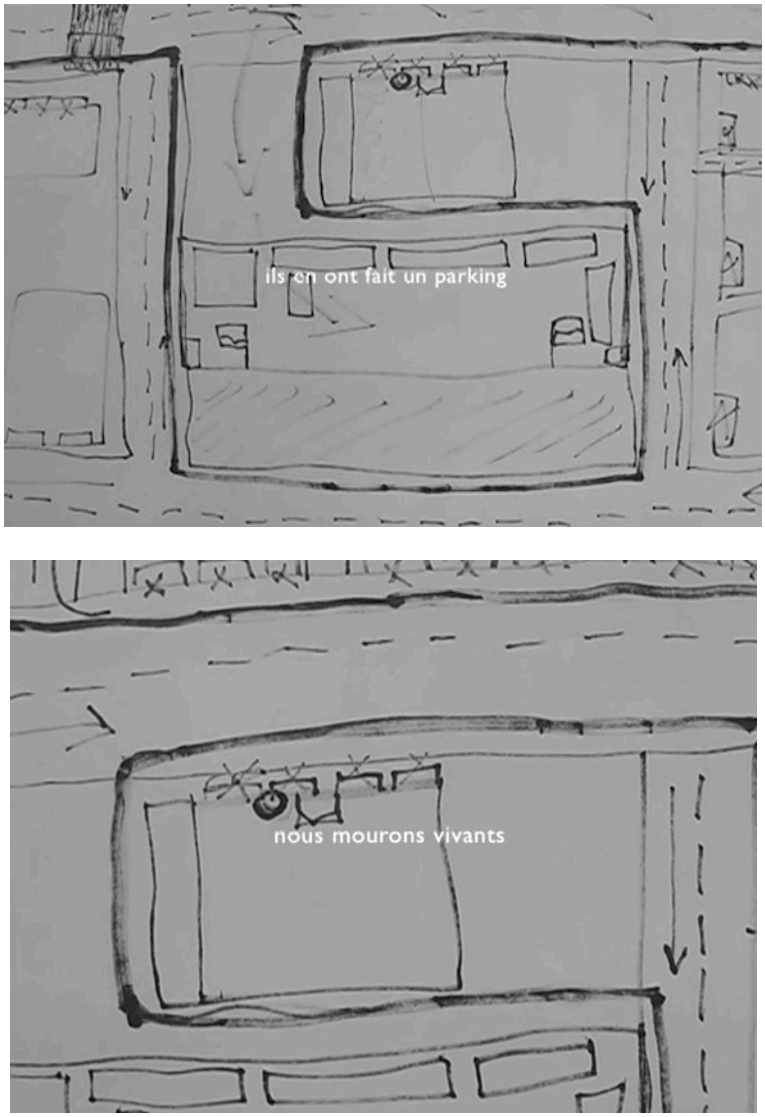


Fig. 180-183

La caméra qui filme les papiers transparents n'est pas fixe ; c'est probablement un caméscope porté à la main ; de temps en temps elle s'approche du dessin, zoome vers l'avant ou l'arrière, tourne à 90°, suit le trait qui dessine la route, le chemin. Lorsque ces mouvements sont effectués ensemble, on peut avoir l'impression d'un dessin animé. Les murs et les espaces sont illustrés par ces dessins sur papier transparent, sur lesquels interviennent plusieurs voix pour raconter leurs histoires personnelles et nourrir ainsi l'action de dessiner leur quartier. Lorsque la voix *off* d'un garçon dessine de petites ruelles entre les maisons, expliquant comment il saute des toits, des balcons, comment ces ruelles permettent de survivre, je pense à

une scène d'*Omar*[349] , dans laquelle le héros les parcourt de la même manière, avec les soldats israéliens à ses trousses. De même, lorsqu'on entend le récit des habitants sur le tombeau de Rachel, on pense tout naturellement au film de Simone Bitton, *Mur*. Leurs récits sont dramatiques, comme tous ceux qu'on a pu voir dans des films de fiction et des documentaires : les jeunes sont souvent malmenés par les soldats israéliens, les habitants ont dû abandonner par force leurs maisons, leurs terres cultivables, etc. Leur expérience dramatique est la même que celles d'autres personnages de fiction et de documentaire, mais avec ces simples dessins et une simple voix off, on peut l'imaginer de manière plus intériorisée, davantage conceptualisée.

Une telle composition, de type conceptuel, peut éveiller l'imagination de certains spectateurs sensibles à une cause géopolitique comme celle-ci, dans un cadre où l'imagination peut être considérée à juste titre comme une capacité créatrice susceptible d'amener un univers pseudo-réel. D'où la complexité inévitable de l'appréhension de ce film. Pour communiquer avec cet univers, il faut suivre ces plans, à mesure du mouvement des traits, en même temps qu'on suit le récit. L'univers imaginaire dans lequel les spectateurs sont conviés à entrer s'ajoute à la réalité, au risque de la transformer en simple information. Toutefois ce dispositif n'a pas été inventé pour le cinéma : il fonctionne comme un système de lecture, non par mots mais via l'ouië (voix *off*) et l'œil (sous-titres, traits des dessins cartographiques), qui accomplissent une « lecture » sensorielle. Nous ne sommes ni dans une représentation littéraire ni proprement visuelle, mais ce dispositif nous incite à avoir une expérience oculaire virtuelle. Ces papiers transparents se transforment en un « plateau » virtuel dans lequel « *le réel peut inclure aussi bien l'inventé, l'imaginaire*[350] ». Sans filmage direct sur les lieux ni avec les protagonistes, ce dispositif se réduit à un effet audio-visuel économique. Grâce à cette réduction, un univers imaginaire s'offre aux spectateurs, les conduisant à recevoir la réalité vécue des habitants – à travers une espèce de lecture, comparable à une lecture littéraire.

[349] Le film de fiction d'Hany Abou-Assad, voir ci-dessus, p. 207.

[350] L'expression est de François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p.19.

J'ai vu ce documentaire avant d'aller dans ces camps de réfugiés – avant toute expérience réelle et oculaire de ce conflit. Lors de mon premier visionnage, j'ai trouvé très avantageux ce dispositif qui fait suivre des récits en voix *off*, jalonnant les mémoires personnelles des habitants. On nous offre une occurrence imaginaire de la réalité, dans laquelle une expérience littéraire s'est invitée pour la communiquer, et ce dispositif nous permet d'engager une réflexion sur cet univers de manière plus objective. D'ailleurs, le caractère non professionnel des dessins renforce encore l'effet de réel du conflit sans fin qui se produit dans cette zone. Cependant, je n'ai senti aucun effet affectif ni dramatique, le dispositif me semblant servir purement à objectiver une situation elle-même dramatique. Lors de mon deuxième visionnage, après une expérience sur place, j'ai éprouvé un sentiment très fort de reconnaissance des lieux, à travers ces dessins des habitants. Je redécouvre, dans ces traits maladroits imprégnés de la souffrance des habitants, que leurs multiples récits provoquent en moi une prise de conscience affective et concrète, qui revêt un aspect vivant. Je crois que si ceux qui se racontent dans ce documentaire le voient, ils éprouveront un sentiment profond. Certes, une forme visuelle plus conventionnelle peut saisir notre attention et notre perception d'une manière plus directe et accessible, et le concept d'*Aïda, Palestine* s'en distancie clairement. En revanche, il offre un moyen de fixer et d'objectiver les phénomènes du conflit géopolitique en se donnant comme perception d'une expérience intersubjective, pour ceux qui sont concernés par le mouvement constitutif des choses perçues. La réalité de ce conflit est réduite à un dispositif conceptuel, mais c'est justement cette réduction qui crée un champ phénoménal plus ouvert et profond. La relation causale entre situation réelle et situation filmée sur papier transparent surgit fortement, laissant envisager un effet de la géophénoménologie dans l'acte de la lecture et dans l'expérience.

C'est là un effet bien distinct de l'aspect géophénoménologique que j'ai revendiqué jusqu'ici. La dimension spatiale, dans *Aïda, Palestine* est associée à un aspect virtuel qui peut se comparer avec celui qu'on a trouvé dans *The Gatekeepers* : j'ai parlé à ce propos de la notion d'une Réalité Intégrale, dans sa représentation photographique. Dans le film de Roeskens, le filmage sur les dessins est une représentation mentale, venue des mémoires personnelles, liées à la mémoire collective. Une impression de virtuel de l'effet documentaire est bien présente,

quoique la technique impliquée reste dans un cadre primitif, avec ses dessinateurs/trices amateurs. Assurément, la notion d'une Réalité Intégrale ne serait pas adéquate au dispositif d'*Aïda, Palestine*. Pourtant on ne peut l'exclure, et je cite de nouveau la phrase de Baudrillard : « *Le médium d'une visibilité intégrale, qui est le pendant de la Réalité Intégrale, le devenir-réel se doublant du devenir-visible à tout prix : tout doit être vu, tout doit être visible, et l'image est par excellence le lieu de cette visibilité.* »[351] Ces plans dans lesquels on peut observer le mouvement du trait qui dessine fonctionnent sur le mode du devenir-visible, leur rôle informatif et objectif est de témoigner, et pourquoi pas au sein d'une conception de la *Réalité Intégrale*.

Le phénomène, ultracontemporain, de la *Réalité Intégrale*, propre à l'ère de l'Internet global, rejoint ici une visualisation fondée sur un acte artistique primitif. Le traitement de la caméra portée, approchant du papier transparent pour filmer les dessins en cours, rappelle celui de *The Gatekeepers* sur la photographie « *qui n'illustre pas l'évènement, qui fait événement en elle-même*[352] » : les dessins, dans *Aïda, Palestine*, n'illustrent pas l'événement, ils *font événement* par eux-mêmes. Cette rencontre entre une notion contemporaine et une représentation de caractère archaïque invite à découvrir une autre orbite visuelle, qui ne déforme pas vraiment la réalité. *Aïda, Palestine* est cependant un documentaire qui prend ses distances avec le médium cinématographique. Ce qui est significatif ici, c'est justement cet acte ancestral de la représentation – dessins sauvages des habitants, filmés en mouvement, soulignant le processus de *monstration* cinématographique.

Entre les frontières (Avi Mograbi, 2016)

Ce documentaire commence par un chant sur une mélodie religieuse mais sans paroles, seulement accompagnée par le son des voix. Simultanément, un plan large ouvre sur un mur gribouillé au crayon, plein cadre ; un homme, de type africain, est en train de dessiner une figure indéfinissable dans un espace clair. Filmée en caméra

[351] Jean Baudrillard, *La Pacte de Lucidité ou l'intelligence du mal*, Galilée, 2004, p.79.

[352] *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal, op. cit.*, p.83.

portée, cette première scène se déroule dans un espace vide ; lorsque la caméra s'approche de l'homme, qui a dessiné un oiseau noir, elle zoome sur la tête de celui-ci. Un carton transparent arrive, avec un texte explicatif : « *Depuis 2007, près de 50.000 demandeurs d'asile érythréens et soudanais sont entrés par la frontière égyptienne en Israël. Du fait des atrocités dont ils sont victimes chez eux ils bénéficient de la protection des conventions internationales qui interdisent tout renvoi dans leur pays d'origine.* »

Au plan suivant, on voit quelques Africains dans ce même espace intérieur, entouré de murs mais spacieux, donnant l'impression d'être inoccupé, et très lumineux grâce à plusieurs fenêtres rectangulaires, à travers lesquelles on aperçoit un paysage désertique. Ces gens sourient, rient, jouent à se disputer les tabourets ; on les entend parler en anglais, dans une langue soudanaise, et aussi en hébreu. Le plan suivant montre des tapis par terre, un tabouret au milieu de l'espace, sans présence humaine (Fig.184). Un texte explicatif apparaît : « *Israël refuse le statut de réfugiés aux demandeurs d'asile, en dépit des dangers qu'ils encourent, et met tout en œuvre pour les renvoyer chez eux pour une durée indéterminée. Les détenus de Holot*[353] *doivent répondre à l'appel trois fois par jour et dormir sur place. Entre chaque appel, ils sont libres de leurs mouvements et autorisés à sortir du camp. Toute personne qui contrevient aux règles de Holot est incarcérée à la prison de Saharonim.* » Lors que ce texte prend fin, on ne voit que l'espace intérieur, où l'un des tapis flotte légèrement au vent qui entre par la fenêtre. Le même chant qu'au début se fait entendre à nouveau.

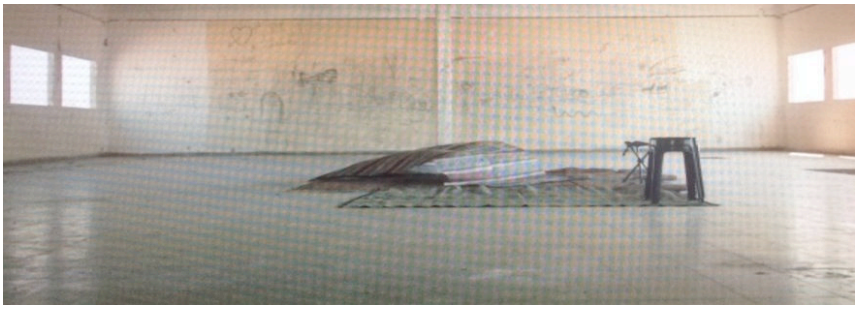


Fig. 184

[353] Situé dans la région du Néguev en Israël près de la frontière avec l'Égypte, c'est un centre de détention pour les migrants, géré par le gouvernement israélien.

Puis, de l'extérieur, on voit les panneaux du camp de détention de Holot. Trois hommes se présentent, se serrent la main, et marchent ensemble sur la route, en plein désert. Leur conversation porte sur ces lieux, Holot, Sharonim, qu'ils qualifient de prison. On revient ensuite au même espace intérieur qu'au début, où on doit deviner que les gens sont en train de jouer leur histoire personnelle, après leur parcours de déterritorialisation. Un autre carton explicatif explique : *« Mai 2014. Le metteur en scène Chen Alon et le réalisateur Avi Mograbi créent un atelier de théâtre avec les demandeurs d'asile de Holot. L'atelier a lieu dans un réfectoire militaire désaffecté, à quelques minutes de marche du centre de rétention. »* Grâce à cette explication, on découvre enfin de quoi il retourne, d'où viennent ces protagonistes africains ; on apprend aussi que ces deux Blancs sont les deux metteurs en scène venus diriger ces refugiés, afin de reconstituer avec eux leurs expériences vécues sous forme théâtrale. L'un des réfugiés, ainsi, joue une demande de permission d'aller à Tel Aviv, à un autre qui prend le rôle du fonctionnaire qui le refuse. Le réalisateur Avi Mograbi, qui est présent sur place la plupart du temps comme preneur de son, prend tout à coup le rôle du fonctionnaire, et réclame avec insistance au premier de justifier son besoin de cette permission d'aller à Tel Aviv. Les deux hommes échangent alors leurs rôles pour reconstituer la même situation vécue, dans une démarche de thérapie théâtrale.

À l'extérieur, on voit des groupes d'hommes marchant avec leur sac à dos sur la route, en plein désert. Sur la même musique qu'au début, un carton précise : « *Juin 2014. Les demandeurs d'asile détenus à Holot manifestent. Plus de 700 détenus quittent le camp et marchent en direction de la frontière égyptienne, à quelques kilomètres de là. »* Un homme parle au téléphone : « *Personne ne nous considère comme une communauté en détresse. Nous devons nous lever, parler, nous occuper de nos droits. »* Un autre réclame à un soldat israélien : « *Nous voulons passer en Afrique. On ne veut pas rester en Israël. »* Le soldat lui parle en anglais : *« Je vous dis non parce que… tu vas en prison. Tu présentes un danger. »* L'homme au téléphone continue de parler (en anglais) : « *Je suis ici depuis 7 ans sans aucun statut social, ni réfugié ni criminel. Holot, c'est près de la frontière ; qui est à 20 minutes de notre camp. C'est bien, c'est le signe qu'on doit rentrer. On essaie de*

quitter le territoire israélien, c'est tout. » La manifestation, non violente mais assez tendue, se déroule dans un espace ouvert, dans le désert, parmi des poteaux qui servent probablement à construire les murs ; elle est filmée en caméra portée.

La caméra, toujours portée, s'approche d'une barrière, maladroitement ; sur le titre du film qui apparaît – *Entre les frontières* –, elle fait un zoom avant afin de focaliser de l'autre côté de cette barrière, où l'on aperçoit, difficilement, l'un des réfugiés dans l'ombre. Au plan suivant, le cadrage est le même, le nom du réalisateur apparaît, et on distingue mieux l'homme qui est là, en chemise blanche (Fig. 185) ; une voix *off*, sans doute celle du porteur de la caméra (le cinéaste), dit « Salut » tandis que la caméra, instable, tremble à droite et à gauche. L'homme en chemise blanche s'adresse au réalisateur, et un dialogue s'engage : « *Pourquoi tu n'entres pas ? – Ils ne vont pas me laisser entrer. – As tu peur d'entrer ? – Moi ? Peur ? Non – Il y a une porte là-bas* » Mograbi rit légèrement, et réplique : « *Et toi, tu peux sortir* ». L'homme reste muet, la caméra, toujours cahotante, le filme de l'autre côté de la barrière. Il finit par dire : « *Tous ceux qui ont manifesté vendredi sont à Saharonim*[354] » La conversation continue ; l'homme demande s'il est allé les filmer, s'il a tout filmé, etc. Le réalisateur continue : « *Comment ça va être, là bas ? – Je ne sais pas, qu'est ce que t'en penses ? – Que dire… – C'est une prison, mon pote* » Le plan sur la conversation de part et d'autre de la barrière dure environ trois minutes et demie, pendant lesquelles le cinéaste filme et interviewe à la fois cet homme sans territoire, qui n'est pas à ses côtés : Mograbi est visiblement seul derrière sa caméra, devant la barrière, filmant avec une longue focale, donc à distance et sans pouvoir vraiment stabiliser l'image, ce qui rend le plan très inconfortable. La situation réelle de cet être déterritorialisé se traduit et se concrétise par l'entremise de cette allure instable et malaisante du cadrage, et par la présence de la frontière entre filmé et filmeur.

[354]La prison de Saharonim est un centre de détention israélien pour demandeurs d'asile africains situé dans le désert du Néguev. C'est le plus grand des quatre camps prévus, avec une capacité totale de 8 000 détenus. Ensemble avec la prison Ktzi'ot, la prison Sadot et le camp de tentes de Nachal Raviv, ils détiennent des demandeurs d'asile sud-soudanais, soudanais et érythréens qui ont traversé la frontière entre l'Égypte et Israël.



Fig. 185

Revenant ensuite dans l'espace intérieur, où se trouvent quelques réfugiés, le texte explicatif se poursuit : « *Trois mois après la marche, les manifestants sont libérés de Saharonim et renvoyés à Holot.* » Ils sont assis en rond ; un homme parle, en hébreu, de la situation politique dans son pays, l'Éthiopie, pour dire qu'on n'y a pas de liberté d'expression. C'est pourquoi il s'est enfui, dix ans auparavant. Sa femme a également été mise en prison, et il n'a pas vu sa famille depuis lors, etc. Ensemble, ils essaient de reconstituer la scène de l'arrestation de l'auteur de ce récit. Pour être compris de ceux qui ne parlent ni arabe ni hébreu, ils se parlent en anglais. Ainsi, tout au long du film, les deux metteurs en scène, Alon et Mograbi, tentent de les diriger, dans des scènes fondées sur leur récit personnel et sur le parcours de déterritorialisation qu'ils ont accompli.

À l'extérieur, les deux metteurs en scène retrouvent cette fois-ci des réfugiés assis autour de longues tablées, sous des parasols. Carton explicatif : « *Septembre 2014. La Cour Suprême israélienne déclare inconstitutionnelle la loi anti-infiltration et ordonne la fermeture de Holot sous 90 jours.* » On les voit s'approcher de ces réfugiés pour discuter de cette décision. L'un se demande pourquoi ne pas rester ici, vu que de toute façon ils sont en prison. Dans un autre groupe, sous une tente, l'un d'eux constate qu'ils sont libres, mais n'ont nulle part où aller ; qu'ils ont déjà passé neuf années « dehors », c'est-à-dire hors de Holot et de Saharonim, la prison – ce dehors où les Israéliens les détestent ; aussi, ces refugiés préfèrent-ils rester, et même

mourir tranquilles, à Holot. Ils racontent leur parcours de traversée, de frontière en frontière, pendant des années, etc. Ils ont l'air fatigué, rendus anxieux par cette nouvelle circonstance. Au cours de l'entretien, les deux metteurs en scène israéliens les appellent *haverim*, qui signifie « camarades », ou « amis » en hébreu[355]. À force de séjourner à droite et à gauche en Israël durant des années, ces réfugiés ont appris approximativement la langue, ce qui leur permet de communiquer avec les deux metteurs en scène, qui s'attachent constamment à connaître leur pensée et leurs opinions sur leur vie en Israël.

Au plan suivant, sur la même musique de chant, on revient à intérieur, avec ce carton : *« Décembre 2014. Afin de contourner la décision de la Cour Suprême, le Parlement israélien vote un nouvel amendement à la loi anti-infiltration. Holot ne ferme pas ; mais la période de détention est limitée à 20 mois. »* Quatre réfugiés jouent un hold-up dans une scène reconstituée pour la caméra (Fig. 186) ; puis, ils jouent ensemble, joyeusement, en faisant une chaîne, le jeu consistant à attraper l'un d'eux hors de la chaîne. Survient ensuite une autre répétition, avec ce carton : *« Février 2015. Six Israéliens rejoignent l'atelier de théâtre. »* Cette fois-ci, le chant rythmé accompagne l'arrivée de femmes israéliennes ; tous se trouvent maintenant dans un autre espace, qui semble être un bureau ; ils font connaissance en faisant une ronde, l'atmosphère devient chaleureuse.



Fig. 186

[355] C'est une expression que j'ai souvent entendue lors de mes séjours dans divers kibboutzim, et qui est typique de ces communautés agricoles.

Lors d'une scène où les réfugiés érythréens racontent leur expérience sous le régime dictatorial – la plupart de ceux qui sont ici ont survécu à la guerre et à la torture –, le documentaire montre le travail de reconstitution en détail. On voit ces réfugiés se transformer en entrant dans leur peau d'acteurs en même temps que dans la réalité qu'ils ont vécue. Leurs visages deviennent sérieux, engagés dans le jeu que dirigent méticuleusement les deux metteurs en scène, faisant se rencontrer la dramaturgie avec le réel. À chaque pas, on découvre que les metteurs en scène ne peuvent pas entrer dans ce réel, qu'ils sont exclus de l'expérience des réfugiés ; la dramaturgie s'appuie sur le récit fondé sur cette expérience : ce sont donc les réfugiés qui prennent parfois les choses en main pour décrire mieux leur vécu, leur rappelant qu'ils n'ont pas été dans ce pays tourmenté par la dictature. Le film montre que la mise en scène par les deux auteurs du film est limitée par l'impossibilité pour eux d'intérioriser certaines situations et par leur manque d'information vécue.

Retour à l'ancien réfectoire militaire, où des réfugiés et les femmes israéliennes font ensemble une ronde, des gestes imitant des animaux, etc. Un réfugié raconte comment il a fait l'aller et retour entre l'Égypte et Israël trois fois en cinq semaines ; tout le monde s'organise pour construire une scène à partir de son récit. Ils échangent leurs propres rôles ; les femmes se mettent à la place des réfugiés, et ces derniers à la place des Israéliens. Il s'agit évidemment, se mettant à la place de l'autre, de comprendre mieux sa position : pour les Israéliens, de s'identifier à la cause des Érythréens et des Soudanais dans ce camp de Holot. Avi Mograbi « *dès qu'on vient ici et qu'on parle avec les réfugiés, on comprend mille fois mieux.* » Il leur dit qu'ils devraient chercher à partir à l'étranger ; les autres répondent : « *tu pars, nous, on reste à Holot* ! »

L'avant-dernière scène s'ouvre sur un blanc ; en *off*, des voix d'hommes, de femmes, dialoguent et se mélangent en chuchotant. Petit à petit, un visage noir apparaît en très gros plan, c'est celui d'un réfugié appelé « Nouraldin ». Il raconte comment il est arrivé à Holot, comment il va renouveler son visa, qui est périmé, etc. Cette scène est construite comme un plan de fiction ; Mograbi et Alon s'expliquent dans un entretien : *« Fictionnaliser le récit permet de travailler avec les possibilités,*

les espoirs, les dilemmes concernant la réalité. Donc ce plan rempli de voix off en chuchotement peut fonctionner comme un cauchemar chez Nouraldin, comme s'il entendait des voix dans sa tête. Ce dispositif vise à trouver la vérité de l'action, et les véritables intentions dans l'action même. Ainsi, le dialogue entre le théâtre et le cinéma se réalise, les pièces de théâtre dans le film comportent des éléments d'un dialogue entre ces deux médiums. » C'est en fait la seule fois, dans ce film, que la déterritorialisation de ces réfugiés est ainsi visualisée afin d'offrir une expérience cinématographique au spectateur.

Le chant qu'on avait entendu au tout début du film revient, sur un autre plan de l'ensemble des participants dans cet espace de l'ancien réfectoire militaire ; ce sont eux qui chantent, avec leurs voix magnifiques, en faisant des grands gestes de tout leur corps. Très belle scène finale, où l'on peut imaginer leur état flottant, incertain, exprimé cependant d'une manière épurée, grâce à leur participation artistique. Un dernier texte apparaît : *« Fin 2015. La Cour Suprême réduit la période de détention à 12 mois. Les 1200 demandeurs d'asile détenus à Holot depuis plus de 12 mois sont relâchés. D'autres demandeurs d'asile sont envoyé à Holot à leur place. Depuis 2016, Holot atteint sa capacité maximum de 3360 détenus. Tous ceux que nous avons rencontrés à Holot sont désormais libres. La pièce "Le théâtre législatif de Holot", jouée par les membres de l'atelier, commence une tournée en Israël. »*

Ce documentaire original, touchant un autre problème d'immigration en Israël, est ainsi structuré par deux médiums, théâtre et cinéma, et par deux grands partis pris spatiaux – espaces intérieurs (principalement l'ancien réfectoire militaire) et espace extérieur de Holot. La causalité narrative du film, soucieuse de communiquer clairement, s'appuie sur les cartons explicatifs, sans lesquels le contexte politique n'aurait pu être bien défini. C'est aussi un élément structurel qui accentue le côté informatif du film. Une autre donnée de structure qui en réduit le côté purement cinématographique, ce sont les scènes, un peu trop souvent réitérées, de reconstitution théâtrale. Ce film focalise beaucoup, peut-être excessivement, sur les récits des réfugiés en vue d'effectuer cette reconstitution, comme « *exercice de la*

vue au sens physique concret[356] ». Certes, le cinéma est « une dramaturgie de la nature », selon le mot d'André Bazin, et ce documentaire, par la nature même de la prise de vue – sans suspense, sans intrigue et sans acteur – vise à reproduire la réalité pour renvoyer à l'étude de la réalité. Cet aspect *étude* est important ici : à force de réduire au maximum les effets cinématographiques, avec la théâtralisation des récits vécus, et encore davantage avec tous les textes explicatifs, il est impossible au spectateur de ne pas travailler à connaître la réalité des réfugiés de Holot. Ce souci permanent d'être instructif et fidèle à la réalité est omniprésent dans le film : l'expérience cinématographique semble devenue secondaire.

Quant à la méthode théâtrale employée ici c'est celle du « théâtre de l'opprimé », créé par Augusto Boal au Brésil pendant la dictature des années 60[357], et considéré aussi comme une arme théâtrale. Le metteur en scène Chen Alon se revendique expressément de cette approche où il s'agit de se réapproprier une situation particulière par un moyen artistique. Le fondement de cette forme dramatique est que l'opprimé a trois désirs : un désir artistique, un désir politique et un désir d'action, pour se battre et se libérer. Le processus thérapeutique, après les expériences traumatiques des protagonistes, invite aussi les spectateurs à participer, afin de créer des effets supplémentaires. Mograbi confie dans un entretien qu'il a été très dur de constituer un groupe stable au sein des réfugiés ; les deux metteurs en scène ont dû aller toutes les semaines à Holot durant un an et demi et multiplier les rencontres afin d'y parvenir. Cette implication des deux auteurs a finalement contribué à donner espoir et confiance, affirme-t-il : « *Chen et moi nous étions les seuls Blancs parmi eux ; notre présence hétérogène ne les mettait pas à l'aise ; lorsque ces Israéliens sont arrivés, cette occasion a clairement offert une possibilité de transformer et échanger les rôles opposés.* »

La musique aurait pu se confiner à jouer un rôle additionnel, mais on découvre au fil du temps qu'elle prend une place significative, et qu'en fin de compte, c'est elle l'élément le plus important dans ce documentaire : le compositeur Noam Enbar a

[356] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p. 30.

[357] Augusto Pinto Boal, *Le Théâtre de l'opprimé* (1971), La Découverte, 2006. Boal a été, dès 1981, un des grands représentants du théâtre thérapeutique.

dirigé cette chorale composée d'amateurs, qui ont réussi à donner un chant magnifique, très harmonieux, quoique le groupe ait inclus des gens quasi opposés entre eux en termes géopolitiques. Il s'agit d'un chant traditionnel hébreu. Mograbi explique : *« La mélodie a été supprimée et le texte dit a été déconstruit en quelques mots ainsi* : *"On est sur Terre pour une courte période donc essayons d'être bons les uns envers les autres." Chaque mot est lié à des instructions, chacun choisit sa propre tonalité – des instructions comme "Chant à pleins poumons", ou de* forte *à* pianissimo. *»* La scène finale a été réalisée dans une totale improvisation, en deux prises, chacune durant 16 minutes ; le réalisateur en a fait un court métrage indépendant du film, intitulé *Le train est parti*. De fait, on peut observer, dans cette scène où tous les protagonistes, y compris l'équipe de tournage, participent au chant en parcourant librement l'espace, que chacun a une mélodie et des mots à suivre, et qu'ils se succèdent dans une grande égalité. Personne n'est différent des autres ; ils sont tous sur la même longueur d'onde, au même diapason. Le chant les réunit dans l'égalité et la fraternité – d'où émane une beauté sonore étonnante. C'est le ravissement que ce documentaire partage avec la musique.

Ce documentaire sur la vie des réfugiés à la frontière israélo-égyptienne permet de comprendre une vie déterritorialisée qui n'est pourtant jamais visualisée, ni sur le mode imaginaire ni par un filmage créatif, sauf la dernière scène, en gros plan, sur le chant collectif. Dans un enregistrement fidèle de la réalité, leur vie déterritorialisée est verbalisée par ces réfugiés eux-mêmes, mise en scène dans une forme brute, sans plateau de jeu, sans aucun effet d'accessoires – ni éclairage, ni accompagnement d'instrument musical. Seuls des corps et des voix déterritorialisés sont présents, intensément, dans cet espace désaffecté et abandonné, mais vaste et lumineux. Un espace qui ne comporte par lui-même aucune dimension symbolique et reste en quelque sorte un pur support pour filmer des corps et enregistrer des récits et le chant collectif. Privée de visualisation, l'importance de leur expérience de déterritorialisation est invitée à s'associer à l'expérience théâtrale. On peut alors se demander où est l'expérience *cinématographique* effectuée par les réfugiés, et pour les spectateurs ? Ce qui est fondamental ici, c'est *« la durée objectivée, cadrée, rythmée, et pourtant flottante et pénétrante qui vient doubler, moduler, et plus ou*

moins absorber l'écoulement de notre propre durée vitale.[358] » Dans le film, cette expérience est longtemps absente, et survient seulement *in fine*, avec les deux dernières scènes – le gros plan avec chuchotement, et le chant collectif des protagonistes.

Néanmoins, le film fait de ces réfugiés de vrais *habitants* de Holot, grâce essentiellement à la volonté des deux metteurs en scène du film, qui ont beaucoup travaillé à rechercher les formes d'un désir de reterritorialisation chez les refugiés. Ce camp de réfugiés n'est certainement pas un espace *habitable*, mais l'ancien réfectoire militaire est la seule *présence spatiale* qu'on remarque dans ce film. Sans posséder une histoire remarquable, totalement anonyme, ni lieu de mémoire ni lieu de spectacle, il dégage néanmoins une certaine poésie – sans doute en raison de son état matériel d'abandon, qui correspond à l'état déterritorialisé des réfugiés, qu'illustrent de manière saisissante les gribouillages au crayon sur le mur. Pour une fois, c'est un espace enfermé dans une frontière, mais qui parle au spectateur d'une tendance à la libération : il fait constamment partie du jeu spatial, on ne remarque pas sa véritable présence. Le seul moment où le réalisateur a souligné son caractère géopoétique, afin d'offrir à cet espace une identité à part, c'est une scène de laquelle les êtres humains sont absents, mais où l'un des tapis au sol flotte légèrement sous le vent qui entre par la fenêtre, sur le chant magnifique des réfugiés, qui donne l'impression de le couvrir.

Le plus frappant est le croisement entre « territorialisés » et « déterritorialisés », les premiers ayant aussi une histoire complexe de reterritorialisation (le sionisme). Le film souligne ainsi le paradoxe de la situation. Comme l'exprime l'un des réfugiés après avoir joué le rôle d'un Israélien : « *Les habitants d'Israël ont peur que les réfugiés les chassent, mais d'autres Israéliens peuvent se mettre dans la peau des réfugiés, à cause de leur propre histoire.* » Deux médiums, théâtre et cinéma, se combinent pour décrire cette vie déterritorialisée, dans un territoire frontalier incertain, sous la houlette de deux auteurs directement concernés par ces questions en raison de leur identité ethnique. Pourtant ce qui l'emporte n'est ni la visualisation de la déterritorialisation, ni une approche

[358] Niney, *op. cit.*, p.36

phénoménologique, mais le souci permanent de rendre compte fidèlement d'une réalité limité, à laquelle le film adhère.

CONCLUSION DE CES DOCUMENTAIRES SUR LE TERRITOIRE ISRAÉLO-PALESTINIEN

J'ai longuement analysé, dans la première partie, des films de fiction traitant du conflit israélo-palestinien. La charge historique et dramatique de ce conflit territorial, qui dure depuis 1948, semble avoir largement invité à adopter la forme narrative conventionnelle en cinéma, pour figurer ses effets concrets sur le terrain. Les cinq documentaires que je viens de présenter ici sont, eux, de propos et de style très divers, traduisant chacun à sa façon la forte pression politique qui s'exerce sur ce territoire. À l'exception d'*Entre frontières*, la plupart font un excursus de forme explicative, avec une structure soit centrée sur des faits historiques (*The Gatekeepers*), soit vouée à un approfondissement de la réalité (*Mur, 5 caméras brisées*), et qui se donne dans tous les cas comme une réflexion, moins théorique que concrète.

Mur et *5 caméras brisées* se présentent dans une configuration moins complexe. Le premier en reste à un travail d'observateur, que l'auteur transmet par des plans dilatés qui laissent posément le phénomène conflictuel comme émaner de la réalité ; le second est habité par une brutalité visuelle, voulue par le réalisateur (et habitant) lui-même, et qui transmet efficacement et immédiatement la brutalité de la réalité géopolitique. Les deux sont attachés à une manifestation de déterritorialisation, liée à l'identité des filmeurs, associée étroitement à la notion de territoire. *The Gatekeepers* a cherché une forme plus complexe, mobilisant la notion de Réalité Intégrale, avec son traitement d'images d'archives photographiques et audiovisuelles, ses moments de reconstitution, enfin ses images, à la texture singulière, filmées depuis un satellite. Pourtant, ce documentaire est loin, en réalité, de manifester aussi clairement et aussi vivement une déterritorialisation ; ce n'est ni la qualité identitaire de l'auteur, ni le sujet territorial – géographique et politique –

qui sont mis en valeur, mais plutôt le traitement d'image : ce dernier prend une place majeure dans le film, en l'absence de toute présence notable des habitants. *Aïda, Palestine*, enfin, se fonde sur la présence audible des habitants, dont les gestes sont illustrés par leurs dessins, dans une conception économique de plans filmés sur papier transparent, sans aucune figure humaine ; paradoxalement, cette présence est éminemment sensible, et leur vie se ressent de manière plus intime par l'appel qui est fait à l'imagination.

La présence des habitants dans ces documentaires est discutable, et variable. J'ai indiqué comment ces films en rendent compte, en particulier au bénéfice de certains dispositifs d'espace. Dans *Mur,* ni protagonistes principaux, ni interviewés ostensibles et centrés au sein du film ; la caméra suit ses sujets sans façons, par bribes, en déplacement continuel ; cela n'empêche pas que leur présence se manifeste comme étant déterminée par les espaces où ils s'inscrivent. On trouve une démarche parallèle et inverse dans *5 caméras brisées*, où l'on peut suivre la vie des habitants de tout près ; la caméra (les caméras successives) donnant son titre au film ne cherche jamais à les ériger en victimes, mais toujours souligne qu'il veulent à tout prix rester territorialisés. L'espace, cette fois, est assujetti, il est constamment filmé comme un élément indissociable des habitants. *Entre frontières* montre encore une autre relation des uns à l'autre : ce sont des réfugiés africains, exilés et sans liberté de circulation, sans pouvoir d'exister ailleurs que dans un camp qui devient leur lieu d'habitation définitif. Mais hélas ce lieu ne leur appartient pas : c'est un territoire au statut incertain, qui n'a pas en soi la capacité de les accueillir de manière fixe, en dépit de leurs vœux ultimes. Pourtant, en l'absence de toute légitimité autre, Holot est devenu finalement un lieu idéal imaginaire, offrant une crédibilité intrinsèque à leurs yeux.

La causalité spatiale est essentielle dans les espaces filmés de ces cinq documentaires – comme d'ailleurs dans les films de fiction sur ce sujet. En revanche, le filmage, dans cette zone parmi les plus problématiques et conflictuelles au monde, détient un moindre potentiel géopoétique, ce qui renforce le côté « fonctionnel » de cette causalité. Si la présence des habitants est toujours bien sensible, celle de l'espace et des espaces est plutôt traitée comme un élément de fond. *Mur*, qui est

celui qui la souligne le plus, ne lui donne pas la même valeur géopoétique que celle qui apparaissait dans *De l'autre côté* de Chantal Akerman. Quant à *Entre frontières*, il aurait pu donner à l'espace une force plus grande que celle de ses espaces, filmés de manière neutre, presque conventionnelle. Le camp de Holot, vu par des habitants provisoires qui rêvent d'y demeurer, aurait pu être rendu de manière à mieux le particulariser, puisque, justement, cet espace possède typiquement une valeur incertaine d'habitation frontalière, à la fois interne et externe. Si l'on considère entre autres l'ancien réfectoire abandonné où chantent les réfugiés, répétant ainsi leur destin de déterritorialisés, un regard anthropomorphisant le verrait écouter ou absorber les récits qu'ils font de leur errance, et saisirait mieux le destin de ces êtres déterritorialisés comme un terrain potentiellement rhizomatique. Par lui-même, cet espace évoque une « rhizo-pensée », que le film ne valorise pas totalement.

Il est très possible que cette potentialité de la « rhizo-pensée » dans cet espace aurait pu offrir une causalité spatiale, et permettre de construire un monde diégétique au sein du cinéma documentaire. Toutefois l'intégrité naturelle du cinéma documentaire doit se conjoindre à une raison dérivée de la réalité, à un cadre de référence vraisemblable. Dans ce contexte, l'effet imaginaire greffé sur cette pensée n'existe que sur un mode réduit ; la description et la captation des éléments de réel sur un tel sujet – le territoire Israélo-Palestinien –, ont la priorité, comme dans les films de fiction sur ce thème. Lorsqu'un sujet porte autant de poids historique, la cohésion créée entre les protagonistes et les espaces qui les entourent fonctionne comme moyen de mise en forme de la réalité. Dès lors, tout ce qui est de l'ordre de l'imaginaire ne peut pas venir au rendez-vous de la création – bien que le cinéma documentaire possède aussi le pouvoir d'avoir une relation créative avec l'imaginaire, en deçà de l'espace frontalier, comme le prouve *Aïda Palestine*.

CHAPITRE 3

FILMS TRAITANT LE PHÉNOMÈNE DES RÉFUGIÉS AU MOYEN-ORIENT AU 21ÈME SIÈCLE.

Au début de ce millénaire, les guerres au Moyen-Orient ont provoqué un flux important d'immigration, arrivé massivement en Europe. Crise d'immigration, confrontation culturelle et religieuse : les zones frontalières éprouvent une transformation physique et symbolique, dans un contexte extrêmement complexe. D'innombrables reportages et documentaires sont produits, afin d'explorer ce phénomène de la mobilité humaine affectée par une situation de guerre. Je présente ici deux documentaires tournés de l'autre côté des barrières qui bloquent les migrants aux portes de l'Europe[359]. Privés de la maîtrise du temps, ils se transforment en habitants provisoires à la frontière. Ces deux documentaires cherchent à exprimer cet état du monde contemporain, en traitant de la causalité liée à l'espace, et dépendant des faits réels, de deux manières différentes.

Des spectres hantent l'Europe (Maria Kourkouta et Niki Giannari, 2016, 99mn)

Ce documentaire montre la vie quotidienne des migrants dans le camp d'Idomeni[360] (Fig. 187-188), attendant de traverser la frontière gréco-macédonienne. Ces réfugiés sont devenus des « habitants » à cette frontière ; comme ceux de la « jungle » de Calais, ils campent dans des conditions très dures, sans eau, sans nourriture, sans électricité, en attendant que la frontière ouvre de nouveau ; un jour, l'Europe décide de fermer ses frontières une bonne fois pour toutes. Les « habitants » d'Idomeni décident, à leur tour, de bloquer les rails qui traversent la frontière. Je

[359] Mis à part ces deux documentaires sur l'immigration, un documentaire retient mon attention par son traitement d'image : *La Mécanique des flux (2016)* de Nathalie Loubeyre, composé d'images filmées en infrarouge – dispositif utilisé dans d'autres documentaires, dont *The Gatekeeper* et *De l'autre côté*, que j'ai commentés plus haut.

[360] Petit village de Grèce, proche de la frontière avec la Macédoine.

propose de qualifier ce film de « documentaire exclusivement conceptuel » dans son travail figuratif : les deux tiers en sont principalement composés de plans rigoureusement filmés, focalisant sur la queue pour manger, pour boire du thé, pour consulter un médecin, etc. Des chaussures de migrants abîmées, entre autres, sont ostensiblement présentes. Ce qu'on peut ressentir à travers cette composition, à la fois conceptuelle et figurative, ce sont les vécus de ces migrants, figurés par l'état de ces chaussures (Fig. 189-190) : saleté, blessure, souffrance.

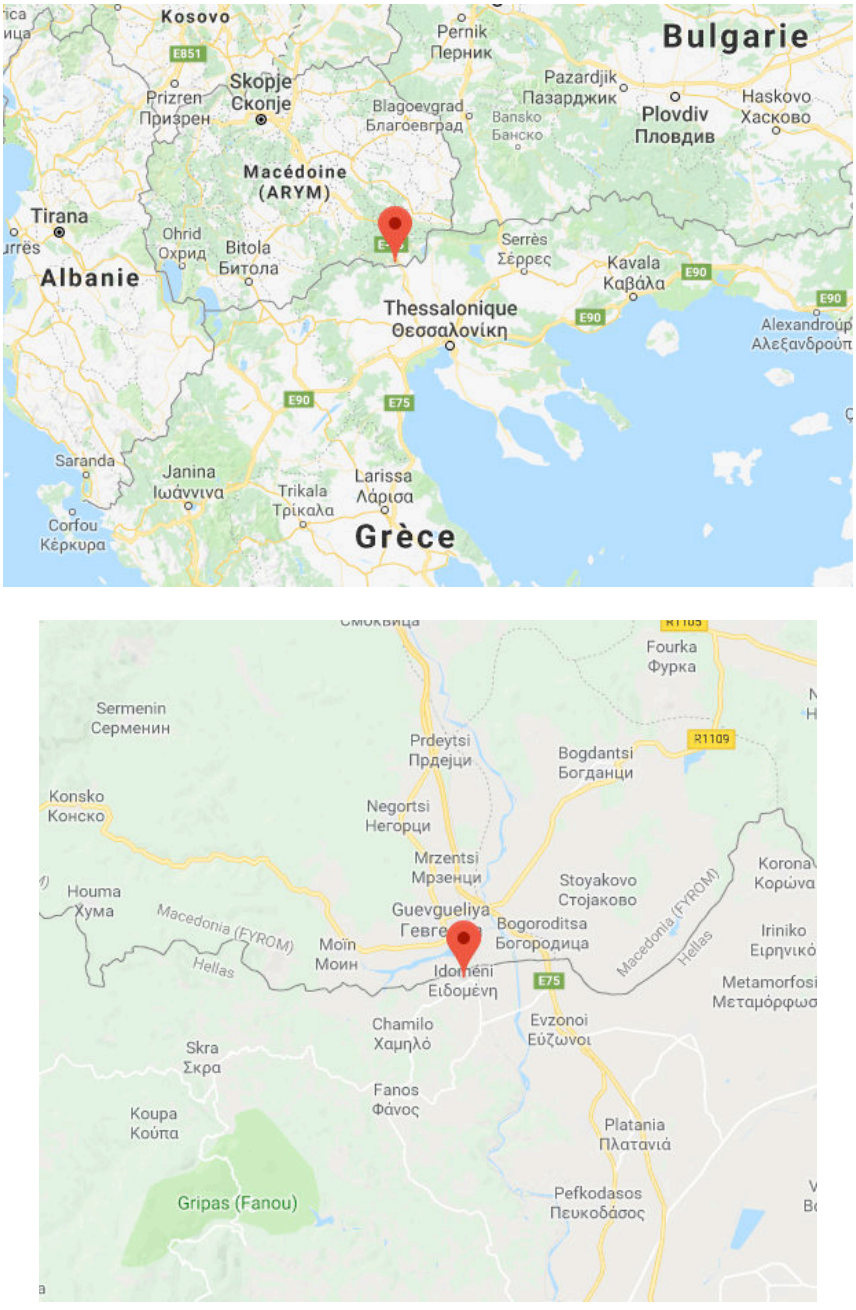


Fig. 187-188





Fig. 189-190

Ainsi chosifié, symbolisé par des objets en contact permanent avec le sol, et le territoire, le destin des migrants se donne comme objet d'observation calibré, en gros plans successifs. L'état humain représenté par l'état d'un objet est transparent, renforcé, parfois exagéré par la répétition de tels plans. Une bonne partie du film se déroule avec la caméra simplement posée parmi les migrants. Le titre du film me semble provocant, car il laisse entendre que les migrants sont des spectres[361] : *Il est*

[361] Je n'ignore pas que ce titre fait probablement allusion à la célèbre phrase de Marx, « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme », qui ouvre le *Manifeste du parti communiste* (1848). « … *Jacques*

possible d'entendre le titre choisi par Niki Giannari comme la cristallisation d'un témoignage visuel très précis et d'une position réflexive plus générale sur notre histoire contemporaine[362]. De fait, pendant la moitié du film, la caméra, devenue elle-même un peu spectre, les filme comme des fantômes[363], d'une manière cependant très concrète et précise : beaucoup de plans-séquences sur leur passage, sur leur marche, sur leurs pieds, répétitifs, dans une composition latérale du cadre, des images grises sous un ciel couvert de nuages parfaitement sinistres. Parfois, quelques plans-séquences semblent presque gratuits – conceptuels. On ne voit que rarement les visages des migrants qui demeurent dans ce camp, ils sont filmés souvent de dos, vêtus d'imperméables sombres. La situation est plastiquement visualisée, aucune image est floue, toutes sont très nettes et claires – un concept figuratif fait pour nous présenter de manière sensible le monde misérable des migrants à cette frontière.

Comparons cette structure filmique avec celle de *De l'autre côté* de Chantal Akerman, qui jouait avec grâce d'un régime conceptuel. Dans *Des spectres hantent l'Europe*, des figures humaines sont cadrées d'une manière très plastique et rigoureuse ; cependant, l'approche anthropologique des deux cinéastes est discutable par rapport à celle d'Akerman qui était sans ambiguïté, son regard étant clairement posé sur un espace qui enveloppe un état humain à la frontière Mexico-Américaine. L'authenticité du film d'Akerman est principalement fondée sur son regard personnel, étroitement associé à sa forme visuelle devant le réel présent – les protagonistes, l'espace frontalier. Dans *Des spectres hantent l'Europe*, le regard personnel des deux réalisatrices semble absent tout au long du film : il n'y a pas de protagonistes, il n'y a que des masses de gens, femmes, hommes, enfants, entassés, faisant la queue en permanence. Pas de marge pour introduire une présence spatiale ; le paysage rural de cette frontière est presque absent dans une bonne partie du film. Par conséquent aucune cohésion ne se crée entre les protagonistes principaux et les

Derrida a écrit un livre intitulé Spectre de Marx*, en repartant des questions éthiques et politiques induites par l'état d'apartheid comme par toutes les conjurations… »* Didi-Huberman et Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Éditions de Minuit, 2017, Paris, p.32.

[362] Id.,p.29.

[363] « *Les réfugiés d'Idomeni sont apparus à Niki Giannari comme des spectres parce qu'elle comprenait ceci que, lorsqu'un spectre nous apparaît, c'est notre propre généalogie qui est mise en lumière, en cause et en question. Un spectre serait donc notre 'étranger familial' »* : Id., p.32

espaces qui les entourent. Tous ces plans sont filmés latéralement – la latéralité de la figure qui traduit la trace de la démarcation. Contrairement au style d'Akerman, il n'y a pas d'esthétisation de l'espace par la composition des plans dans *Des Spectres hantent l'Europe* ; la caméra n'y prend pas non plus la place d'une observatrice, elle ne propose aucune idée particulière, aucun regard, elle ne représente que l'objectivité extrême. La caméra est à l'intérieur du camp, mais se tient à l'extérieur de la vie des migrants ; elle reste immobile devant eux, là où ils vont ignorer sa présence. C'est dire que le filmeur (ou la filmeuse) est également absent.

Un plan noir d'une ou deux secondes introduit une coupure. Ce documentaire comporte rarement des mouvements de caméra. Le seul moment où on la voit bouger, c'est lorsque les migrants se trouvent sur les rails. La caméra se tourne alors vers la droite, par où le train arrive. C'est aussi le seul moment où ce documentaire nous permet de nous apercevoir qu'il se passe quelque chose dans ce camp : jusqu'ici on ne voyait que les derrières des gens ou leurs pieds abîmés sur la boue, faisant la queue, sans cesse, en plan-séquence. Dans cette scène, le train est bloqué, et on voit les visages des migrants, qui réclament l'ouverture de la frontière pour aller en Allemagne (Fig. 191-192). Tout cela est filmé en cadrage latéral comme les autres plans, avec caméra fixe et plan long. La discussion entre les migrants et le policier grec laisse celui-ci hors champ, et il est intéressant qu'on ne voie pas davantage son visage que celui des migrants. L'un de ceux-ci s'en prend à la Grèce, qui n'ouvre pas la frontière ; le policier au contraire défend son pays, se met en colère contre les migrants et contre l'Europe. Même pendant cette discussion, les plans sur la marche et les pieds des migrants, déjà vus précédemment, reviennent de temps en temps, sans doute par crainte de dramatiser cette scène de discussion – alors même qu'elle offre le seul moment où le spectateur puisse percevoir les migrants comme des êtres humains vivants, comme nos semblables. Encore un plan séquence sur les pieds, les chaussures abîmées qui font la queue sur le sol boueux. Puis, un paysage de campagne, en plan général, suivi d'un plan noir.





Fig. 191-192

On croit le film fini, mais à ce moment-là une autre séquence, filmée en noir et blanc, visiblement en pellicule 16 mm, arrive ; on a alors, pendant dix minutes, un filmage très différent, qui traduit un regard. D'ailleurs, une voix *off*, sur cette dernière séquence, commente l'usage de la caméra dans la majeure partie du film : « *La caméra voyait les migrants sans les regarder. Elle est invisible* ». Cette voix *off* féminine récite une narration poétique. Le cadrage latéral qui a dominé jusqu'ici disparaît, et les présences qui avaient déjà été montrées dans les plans précédents

sont revenues, dans un filmage plus fluide. Il y a maintenant un regard, qui nous guide dans la vie quotidienne des migrants, dans ce lieu : le film montre l'espace occupé par eux, d'une manière plus ordinaire. Les migrants sont vivants, souriant devant la caméra comme s'ils connaissaient le filmeur (Fig. 193-194). On sent que la présence de la caméra dégage un sentiment de sympathie, car elle suit ces gens qui prennent conscience de sa présence. On les voit même rire et danser entre eux : ils ne sont plus des figures spectrales. Ce filmage évoque un film d'archive ; il fait remonter le temps présent au passé, avec l'aide du texte de la narration, qui parle de la fermeture des frontières pendant la Seconde Guerre mondiale, de la mort de Walter Benjamin, etc. Le documentaire finit sur cette phrase : « *Tout s'arrête, et ils passent* ».





Fig. 193-194

Le caractère formel de la dernière partie est très différent des autres parties du film, qui tend à déshumaniser les migrants. C'est une partie plus conventionnelle, moins conceptuelle, voire moins créative, mais on y sent plus de présence et de chaleur humaines. Les premières parties sont conçues sur une idée très claire (et un peu rigide) des cinéastes : latéralité du cadre, immobilité de la caméra sur le seul mouvement des chaussures des migrants, etc. Cette configuration des plans peut signifier que ces gens déterritorialisés par leur propre volonté ne veulent pas se reterritorialiser dans cette zone frontalière qui n'est pour eux qu'un passage ; contraints d'y rester ou habiter, ils refusent désespérément cette reterritorialisation provisoire et forcée. C'est ce que montre ce film avec ses plans répétitifs sur les chaussures abîmés, sales, et de temps en temps les visages sombres et fatigués. Le traitement de tel ou tel objet qu'on peut appréhender a pris des formes bien différentes, même à l'intérieur d'une démarche documentaire.

Quant à la dernière séquence, elle nous permet d'attester du rapport de ces cinéastes de terrain avec ces êtres déterritorialisés qui cherchent à s'adapter sur ce lieu. « *Ils ont affaire, eux, avec une multiplicité de frontières : avec les frontières géographiques qu'il leur faut franchir officiellement ou clandestinement, mais aussi avec l'infinie subtilité des liens qu'ils sont amenés à tisser, bon gré mal gré, avec de nouveaux partenaires*[364]. Donc ces deux cinéastes sont devenues leurs nouveaux partenaires, et la séquence elle laisse entrevoir une vie qui n'est pas si sombre malgré tout ; elle témoigne de la capacité humaine de vivre partout. L'implication intégrale des deux cinéastes s'est ainsi manifestée du début à la fin du film, qui véhicule une idée concrète de leur travail sur place. On peut se demander pourquoi ces cinéastes n'ont pas fait un documentaire entièrement consacré à cette volonté de vivre chez les migrants qui fuient la guerre. Certes, ce côté positif ne peut pas relever la réalité totale de cette situation, donc le premier concept du film – chosifier la situation et ses contenus par une caméra à la fois présente et absente, est tout aussi indéniablement réaliste, car il fait ressentir un sentiment profond de la misère humaine. On peut se demander si le souci de la création l'a emporté sur les sombres portraits des migrants dans ce documentaire, si ce pacte conceptuel a devancé le pacte réel. Cependant il est

[364] Marc Augé, *La communauté illusoire*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010, p.47-48

indéniable que ce pacte conceptuel, sans nier ni travestir la réalité, a été utile à renforcer la perception de cette tragédie humaine mais qui a une potentialité, comme disait Marc Augé, *de « bâtir » la démocratie de demain et de défendre le bien commun contre les dérives totalitaire de toutes origines*[365].

Human Flow (Ai Weiwei, 2017)

Le film commence sur la mer, sur un bleu vivant et ondulant ; un bateau plein de gens portant des gilets de sauvetage orange arrive de la droite. Filmés du ciel, on les voit comme des taches de couleur, arrivant au bord d'une plage de galets. Ces gens – Afghans, Irakiens, Syriens, la majorité en famille avec de jeunes enfants – ont fui la guerre pour arriver sur la plage grecque de Lesbos[366] (Fig. 195). On se retrouve ensuite parmi eux au camp d'Idomeni ; filmés très différemment de *Des spectres hantent l'Europe*, on les voit bloqués, en plan large, devant une barrière construite en 2015[367], qui donne une impression plus spectaculaire (Fig. 196-197). Ainsi qu'on a pu l'observer dans le premier film, le lieu est une ancienne gare où les gens ont entassé leurs tentes sur les rails, sous un temps peu clément. Le film n'insiste pas sur ce lieu, car il passe à d'autres frontières semblables, le but du réalisateur étant de présenter le maximum de situations analogues dans le monde entier. Bien évidemment, ce dont il s'agit, ce n'est pas un lieu frontalier, mais le contexte politique et guerrier qui oblige l'humanité à se trouver dans des situations injustes et violentes, souvent liées à un conflit géopolitique. Le film d'Ai Weiwei s'attache à le capter dans plusieurs espaces frontaliers du monde, et j'utilise le terme de « captation », car le film ne cherche pas vraiment à les représenter selon une idée cinématographique, ni sous quelque forme originale que ce soit, où l'on pourrait reconnaître une *représentation* cinématographique des espaces frontaliers.

---

[365] « *Ce sont eux les vrais aventuriers modernes, les héros du western planétaire dans lequel les Européens jouent trop souvent le rôle de la foule spectatrice, peureuse, inquiète qui assiste passivement à l'affrontement des vrais acteurs de l'Histoire.* » Augé, id., p.48

[366] Lesbos est une île grecque de la périphérie de la mer Égée. Du fait de sa position géographique, l'île se trouve en première ligne pour gérer l'arrivée de réfugiés transitant par la Turquie.

[367] Entre la Grèce et la Macédoine, une clôture de barbelés vient d'être achevée. Elle s'étend sur 12 kilomètres, fermant totalement le point le plus sensible. Dorénavant, les migrants doivent présenter leurs papiers à un poste frontière.

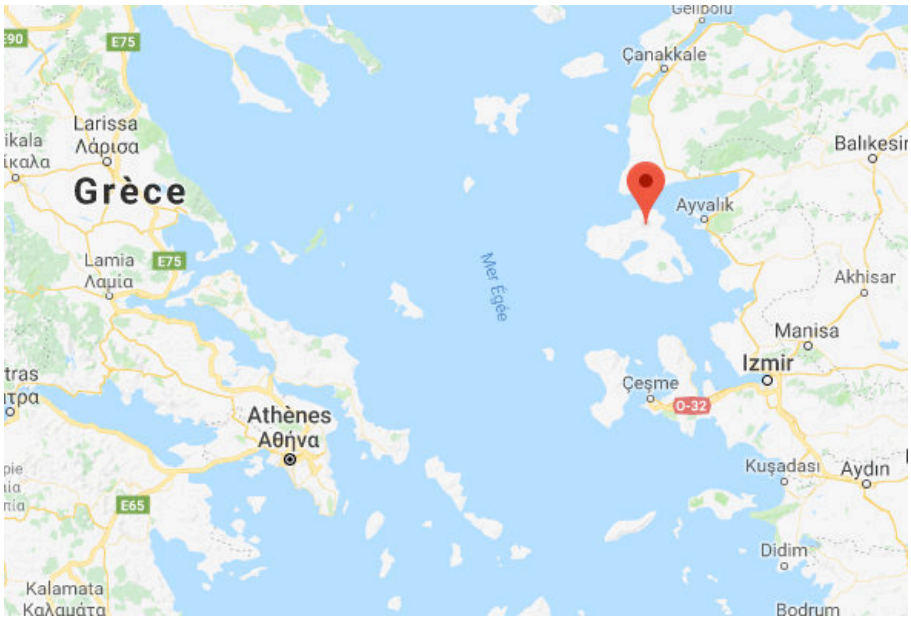


Fig. 195





Fig. 196-197

Ai Weiwei exploite là, si j'ose le formuler ainsi, tous les terrains conflictuels. C'est un projet très ambitieux, visant pour ce touche-à-tout à souligner les points sensibles du sujet. Après la frontière macédonienne, on revient sur la plage, puis on va en Syrie, au Liban, en Turquie, en Afrique, en Irak, à Gaza, au Mexique, en Birmanie, à Calais, enfin à Berlin. On voit nombre d'aspects de ce qui va mal dans le monde, avec un filmage impressionnant. Ces paysages filmés de loin, parfois vus du ciel par drone, jouent ici comme un schème informatique visuel (Fig. 198-199) : bien évidemment, il est intéressant de voir des camps de réfugiés sous cet angle extra-large, et un tel dispositif permet de percevoir l'ampleur de ces phénomènes du 21ème siècle. Pourtant cela n'invite pas – pas plus que les médias en général – les spectateurs à perdre le sentiment d'être de simples guetteurs[368]. Pour éviter cet aspect, le film a esthétisé certaines scènes, tantôt avec des photographies contemporaines, tantôt avec des images de décombres à Mossoul, des lieux brûlés au pétrole par l'« État Islamique », le désert africain envahi par un catastrophique vent de sable (Fig. 200), etc.



[368] Celui qui reste à la surface, car il ne croit pas au fond. Tandis que le *spectateur* est celui qui voit, et tente d'interpréter ou de lire ce qu'il voit.



Fig. 198-199



Fig. 200

Que propose ce film à ses spectateurs, avec toutes ces images ? Il est évident qu'il ne leur propose ni action ni engagement devant une cause humaine ; pourtant il ne reflète pas non plus une position d'observateur, car chaque plan dure juste assez pour donner des informations sommaires – pas assez, cependant, pour offrir au spectateur de quoi réfléchir. Ce sont des flux d'informations visuelles, au filmage relativement banal. Les plans dans lesquels les réfugiés racontent leur difficulté à se

nourrir et à se sentir comme des êtres humains ressemblent à des plans déjà vus dans les médias ; du coup ils semblent souvent superflus, tels ceux où Ai Weiwei fait des *selfies* avec eux, défile parmi ces gens malheureux avec son portable à la main, fait des barbecues, se fait raser le crâne en leur présence… Tous cela ne valorise pas vraiment son propos.

D'autres espaces sont captés à des frontières conflictuelles ; on voit des murs, les habitants qui y vivent ; Ai Weiwei les suit avec sa caméra. À un moment, il est avec son équipe à la frontière Mexique-États-Unis ; un homme arrivant à moto leur demande ce qu'ils font là. Ai Weiwei s'approche de lui doucement, lui explique qu'il fait un film, et que cela ne va pas durer. L'homme, probablement un policier local, se montre relativement poli, leur accorde trente minutes pour filmer la frontière et s'en va. Ai Weiwei retourne vers son équipe, en vérifiant que tout a été enregistré, et ajoute : « *ce type est tombé à pic pour qu'on le filme* ». La scène nous permet d'interpréter qu'enfin, une réalité a été filmée sur cette frontière, et que le réalisateur est content de l'avoir. Cela indique que la réalité, bien présente dans cette zone où on peut l'imaginer facilement, n'est pas facile à capturer. Ils ont aussi réussi à filmer une Mexicaine qui traverse clandestinement. Et on voit Ai Weiwei sympathiser avec une famille mexicaine qui vit là dans une maison bricolée. Mais toutes ces scènes n'entrent pas dans le cadre scénique du film ; ce sont des plans qui ne durent guère, comme autant d'anecdotes.

Ce film nous place en position de témoin du statut des réfugiés, qui s'est institutionnalisé et mondialisé ; devant cette expansion, la trajectoire tentaculaire de l'auteur a pris forme de manière spontanée et anecdotique. On sent la difficulté de réaliser un tel projet, qui porte le poids de l'humanité devant la crise géopolitique et religieuse du 21ème siècle. On peut d'ailleurs imaginer les difficiles conditions du tournage. Le réalisateur raconte : « *Les conditions de tournage étaient parfois très rudes et dangereuses mais c'était surtout sur un plan émotionnel que c'était très difficile à accepter. Chaque jour, on entendait toujours plus d'histoires. Mais ce qui m'a le plus impressionné, c'était la détermination des réfugiés. Ils ne se plaignent presque jamais, alors que personne ne se soucie de leur sort, que leur avenir est incertain, qu'ils n'ont aucune idée de ce qui les attend. À mes yeux, le traitement*

qu'on leur réserve est parfaitement inhumain. Mais les gens sont résolus à s'enfuir et ils gardent la conviction profonde que l'Occident peut leur apporter un moment de répit, ainsi qu'une éducation et un avenir meilleur pour leurs enfants. » Le scénariste et producteur Chinchin Yap ajoute : «*Il a été difficile d'aller dans certains camps que les autorités locales estimaient dangereux, mais on a fini par réussir à s'y rendre. Il fallait montrer aux gens les véritables conditions d'insécurité dans lesquelles vivent un grand nombre de réfugiés* ».

Dans une interview, Ai Weiwei a voulu parler de son film sous différents angles. Il a tout d'abord cherché à évoquer son parcours personnel, rappelant que, peu de temps après sa naissance, son père a été condamné à l'exil pour anticommunisme. Il confie : *« Du coup, ma famille a été envoyée dans une région très reculée. Bien entendu, mon père a été mis à mal parce qu'il était considéré comme ennemi de l'État. Pendant toute ma jeunesse, j'ai été témoin des pires traitements, des pires discriminations et des pires exactions infligées à un être humain »*. C'est donc l'expérience personnelle de l'artiste qui l'a motivé pour connaître la situation des réfugiés, et l'a fait se rendre à Lesbos pour la découvrir : « *C'était une expérience très intime que de voir débarquer des bateaux enfants, femmes et personnes âgées. Je voyais dans leur regard un vrai désarroi. C'est ce qui, plus encore, m'a poussé à en savoir davantage sur qui sont ces gens et pourquoi ils risquent leur vie en venant dans un pays dont ils ne connaissent pas les codes et où personne ne les comprend. J'avais énormément d'interrogations. C'est cette curiosité qui m'a incité à mettre en place une importante équipe de chercheurs pour étudier l'histoire des réfugiés et leur situation actuelle. En dehors de la guerre en Syrie, l'existence des migrants est née des guerres en Irak et en Afghanistan, du conflit israélo-palestinien, des différents conflits africains, de la persécution des groupes minoritaires au Myanmar et de la violence en Amérique centrale* ».

Ai Weiwei commencé de sa propre initiative, guidé par sa mémoire personnelle et douloureuse de sa famille, malmenée par la politique chinoise. Il s'est rendu sur tous les lieux dans le monde où arrivent des réfugiés, et s'est installé sur l'île de Lesbos, où sa première activité était plutôt artistique que documentaire : « *J'ai monté un petit atelier d'artiste sur cette île, et j'ai commencé à filmer avec une*

équipe modeste. Un film commença à voir le jour, une réaction sur le vif à ce qui se passait autour de moi ». Il y a habité un certain temps, puis c'est dans une ancienne brasserie de Berlin Est que l'artiste a finalement situé son projet, en y installant sont QG pour centraliser le travail sur les différents lieux frontaliers. La productrice Diane Weyermann a eu un aperçu du dispositif en visitant ce studio de près de 3000 m², aux allures de caverne. Elle explique : « *Ai Weiwei dispose d'une équipe de chercheurs dévoués, solides et intelligents qui a bien préparé le terrain à Berlin au sein de cet espace extraordinaire aux allures de monastère qu'il y a créé : le studio était équipé de toute une salle de commandes dont les murs étaient entièrement tapissés de photos, de cartes, de graphiques résumant à la fois l'histoire et la situation sur place dans chaque pays. Si l'envergure du film avait quelque chose d'intimidant, Ai Weiwei nous guidait très simplement grâce à sa passion. C'est un visionnaire autour de qui les gens aiment graviter ; tout le monde veut participer à ses projets* ».

Toutefois, le film ne manifeste ni un regard personnel de l'artiste, ni une vision poétique des espaces filmés. La durée du film est 2h 20mn, on se doute bien que le montage n'aura pas été facile ; il a fallu trouver des moments intenses. Par exemple, à la frontière irakienne, on a filmé des troupes kurdes combattant les membres de l'organisation « État Islamique », les villes sous les tirs, etc. Pour capter ce genre de moment il a fallu rester en *stand by* ; on peut donc imaginer qu'il y eut beaucoup de *rushes*. De fait, la quantité astronomique d'images est devenue un problème de taille. Les producteurs ont alors recommandé à Ai Weiwei un monteur scandinave renommé pour le dérushage des films documentaires, Niels Pagh Anderson. Le producteur Heino Deckert explique : « *Niels était prêt à tester beaucoup de choses afin de trouver le bon équilibre entre les différents éléments du film : les images documentaires, les interviews et le texte. Il a travaillé à la manière d'un sculpteur, qui taille progressivement dans la matière première jusqu'à aboutir à son essence* ». Il s'agira en effet au total de dérusher plus de mille heures d'images ; l'équipe de montage a éliminé par exemple les innombrables images des tâches quotidiennes dans un camp de réfugiés, aux décombres irréels, près de Mossoul. Le monteur explique : « *On travaillait avec différents types de contenus, il y a les images des camps et les interviews, et on se posait aussi la question de savoir si l'on devait voir*

Ai Weiwei à l'image, et à quel moment. C'est une histoire qu'on pourrait raconter en dix minutes, mais dans la vie des réfugiés, c'est une situation qui s'étend sur des mois et des années, si bien qu'on se demandait toujours comment faire en sorte que ce ne soit jamais répétitif ».

C'est pourquoi le film est pris dans une forme anecdotique, qui ne parvient ni à rendre vraiment hommage aux réfugiés, ni à laisser le point de vue personnel de l'artiste prendre le dessus, même dans le plus grand silence. Cela démontre la difficulté qu'il y a à trouver un fil conducteur narratif pour des histoires aussi complexes que celles-ci. On constate même un manque d'information précise sur les faits, sans doute dans le but de ne pas ressembler à un documentaire informatif. (On voit défiler des informations textuelles, tantôt en bas du plan, tantôt incluses dans le plan.) Ce genre de projet ambitieux ne peut qu'entraîner des complications pour construire une mise en forme artistique ou cinématographique. À partir de l'identité déterritorialisée du réalisateur, et en plus, son parcours qui communique une notion rhizomatique et comporte un exil anthropologique, ce film aurait pu avoir un impact géophénoménologique. C'est au contraire l'exemple-type d'un documentaire sans cette approche géophénoménologique, malgré les éléments potentiels que recèlent le projet de l'auteur et son histoire personnelle, l'objet filmé (des êtres déterritorialisés ou sur le point de l'être), et l'existence d'une problématique spatiale. Il y a bien un effet visuel sur les espaces concernés mais pas de matière proprement spatiale. Ce documentaire nous invite à réfléchir à la réelle complexité du sujet des réfugiés en matière cinématographique. *A minima* pourtant, ce film fait preuve d'une dimension transfrontalière dans sa production : pour une fois, un créateur non occidental a tenté de *visualiser* le statut des réfugiés du 21ème siècle dans le monde entier, et son déplacement actif et son engagement humanitaire dépassent les possibles raisons ethniques, raciales et religieuses. Ce documentaire est « *l'un des films qui captent des traces visuelles de certains moments du visible*[369] » et il a tenté d'organiser ces traces. Toute cette tentative demeure focalisée sur « *l'expérience de l'espace et l'expérience intérieure : le symptôme visuel* »[370] ; l'expérience serait donc symptôme

[369] Jacques Aumont, *Fictions filmiques. Comment (et pouquoi) le cinéma raconte des histoires*, Vrin, 2018, Paris, p.79.

[370] Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit*. p.190

– plus précisément, sa répercussion sur le spectateur. Je ne cherche pas à mettre en doute le fonctionnement de ce documentaire, mais les obstacles à ce fonctionnement en matière de cinéma. Dans *Human Flow*, nous sommes constamment exposés sur les renseignements visualisés des réfugiés dans le monde entier, l'artiste a voulu les montrer d'une manière fiable, mais ce documentaire ne se situe relativement pas dans *un rapport de condensation temporelle et de réduction métonymique à l'histoire qu'il le traite*[371].

La difficulté de créer un monde diégétique avec le sujet des réfugiés (migrants) en documentaire

On peut constater qu'un monde diégétique n'existe pas vraiment dans ces deux films, qui traitement directement du même phénomène. Est-t-il nécessaire ? J'ai posé plus haut la question à propos de la forme documentaire en général, en cherchant à analyser le rôle de la causalité spatiale. Or, même dans le cinéma de fiction, on réalise que ce phénomène n'a pas été toujours pris comme élément notable, pour en faire le principal sujet du récit filmique. Les innombrables reportages qui circulent sur les réseaux sociaux, où l'on voit des morts sur les plages et le quotidien des émigrés continuent à proliférer. Récemment, l'image d'un enfant syrien d'origine kurde, Aylan, sur la plage de Ali Hoca Burnu, près de Bodrum en Turquie, a choqué le monde entier. Ai Wei Wei, lui aussi, a déclaré que cette image l'avait tellement frappé, qu'il avait décidé de réaliser une performance, en couchant sur la plage de Lesbos, comme Aylan (Fig). Accusé d'opportunisme, l'artiste a réclamé son statut d'émigré : « *I'm like a high-end refugee* ». Mais sa présence dans son film *Human Flow* reste hétérogène par rapport aux immigrés, et l'implication de l'artiste reste hélas superficielle, ce qui, joint à sa célébrité, n'aide pas à approfondir le sens de son documentaire.

Actuellement, les naufrages continuent, des migrants sont retrouvés morts régulièrement, et des photos d'enfants tout aussi émouvantes que celle d'Aylan

[371] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, p.36

circulent. Cependant, jusqu'ici, aucune production cinématographique n'a réalisé ce qui pourrait être la suite de la forte charge émotionnelle d'une seule photographie comme celle-ci, qui a suscité une telle de mobilisation mondiale sur la situation critique des immigrés. Cette photographie représente à mes yeux une Réalité Intégrale, comme celle que j'ai revendiquée dans l'analyse de *The Gatekeeper*. Avec ce document et sa circulation, on peut imaginer la vie de ce petit enfant, la réalité atroce des immigrés, en nous imprégnant des vives émotions qui en émanent. Une seule image peut ainsi créer un monde imaginaire qui touche profondément au réel, ce qui pourrait être un élément important pour la création d'un monde diégétique. Dans *Des spectres hantent l'Europe*, il y a aussi des images fortes sur les enfants devant la caméra, etc. ; mais la représentation reste tellement plastique et conceptuelle que ces images ne se transposent pas dans un monde à part, qui puisse susciter le sentiment et l'imagination du réel.

Ce ne sont pas des artefacts qui peuvent provoquer la potentialité ontologique d'un monde, mais cela arrive souvent grâce à la cohésion de la causalité spatiale et des personnages venant du réel, comme nous l'avons vu dans d'autres films documentaires tels que *Le 17ème Parallèle* ou *5 caméras brisées*. La plage où a échoué le corps du petit Alyan explique et résume tout avec sa mort ; si un enfant ordinaire s'était trouvé ainsi, sur n'importe quelle plage ou dans n'importe quel espace, cela n'aurait pas transposé le monde réel en un autre monde, qui ne pourrait être diégétique qu'au cinéma. Lorsqu'une situation réelle se transforme en image impressionnante ou incroyable, on se sent dans un monde inventé pour susciter les sentiments. Car on pense, inversement, que les événements ordinaires que l'on perçoit sont faits de routine, et comportent peu d'histoires capables de réveiller notre sensibilité et notre imagination. Ainsi, la perception circonstancielle peut s'allier avec la cohésion de la causalité spatiale et des personnages dans un travail de création cinématographique. Néanmoins, à propos du phénomène des réfugiés du Moyen-Orient, une telle création reste en attente, du moins dans le cadre du cinéma documentaire, du fait que les lieux frontaliers concernés par le conflit, en Syrie, en Irak, sont encore exposés à un danger extrême.

Je souligne ce rôle de l'espace dans la relation inter-spatiale entre le réel et l'imaginaire : l'un des facteurs imaginaires peut aussi déstabiliser le récit cinématographique, car l'espace *« lui permet de suivre les développements du récit et de construire mentalement l'univers diégétique*[372] *»*. Pour accéder à un monde diégétique, il faut un matériau substantiel provenant des éléments réels, et la frontière telle qu'on peut l'observer dans ces deux documentaires (Idomeni), est le principal espace réel qui peut entrer dans cette relation inter-spatiale en cinéma. Pourtant ces deux documentaires ne cherchent pas à faire remplir ce rôle à l'espace, et ne comportent donc pas de monde diégétique. Lorsque des films de fiction ont réussi à en créer un sur le sujet des réfugiés, dans la plupart du cas c'était la Seconde Guerre mondiale[373] qui fonctionnait comme décor historique – spécialement les drames de la séparation de familles juives causée par la guerre, la difficulté à rester en vie dans un camp de concentration, etc. Les espaces s'y voient conférer un rôle en vue de la construction narrative et du souci de réalisme dans la mise en scène, qui nourrit le désir de fiction chez le spectateur : « *ainsi, l'espace, en tant que structure de composition primordiale du cinéma, participe puissamment à la dynamique des transformations qui structure tout récit, en prenant en charge la mise en relation dynamique du personnage et des lieux qu'il traverse*[374]*. »*

Un film de fiction offre un bon exemple à cet égard, dans une autre dimension territoriale et ethnique au sujet des réfugiés, c'est *L'Empire du Soleil* de Steven Spielberg (1987). Il se passe dans un territoire chinois pendant la Seconde Guerre mondiale, et raconte le sort d'un garçon anglais bourgeois, séparé de ses parents, se retrouvant, avec d'autres réfugiés occidentaux, dans un pays loin de leur culture. C'est un exemple caractéristique de monde diégétique engendré dans un tel contexte paradoxal : il s'agit de réfugiés occidentaux dans un pays asiatique, et le réalisateur prend donc grand soin des espaces, car il n'ignore pas leur rôle pour créer un monde diégétique – la ville de Shanghai précisément reconstituée, le désert que traversent ces réfugiés, leur camp, etc. Le film nous plonge efficacement dans l'univers de ce

[372] Voir page 86.

[373] Une convention relative au statut des réfugiés et des apatrides fut signée à Genève en 1951, suivie en 1967 par un protocole, ratifié par cent quarante-sept États, qui en élargissait sensiblement la définition. On y pouvait lire cette évidence toute simple (bien qu'elle eut été âprement débattue).

[374] Gaudin, *op. cit.*, p.27

garçon exposé à une réalité atroce, devant laquelle son point de vue imaginaire est exprimé par la mise en scène ; celle-ci manifeste un très grand souci de réalisme, et donc ne donne pas à la réalité un simple rôle informatif et conceptuel. La description de la réalité de ces réfugiés est touchante et concrète ; on note surtout le changement physique radical de ce beau garçon bourgeois, dont l'aspect abîmé devient lamentable ; son visage bien nourri devient de plus en plus squelettique, ses dents noircissent, son allure générale est fragilisée par sa maigreur.

Est-il nécessaire de comparer fiction et documentaire ? Je ne cherche pas à les opposer dans un cadre pragmatique, car un artefact peut aussi tout à fait rendre compte d'une réalité poignante : « *Non seulement le documentaire est inséparable de la fiction, mais il en est l'état le plus pur, puisqu'il n'a pas à se soucier de produire une réalité, mais d'en saisir une*[375] *»*. Mais si la réalité de l'objet, telle celle de ces réfugiés « actuels », a une si grande ampleur mondiale, le fonctionnement documentaire doit avoir une structure plus proprement filmique, pas forcément fictionnelle, pour la décrire et en faire surgir un monde diégétique. Ce monde diégétique est-il nécessaire dans la forme documentaire ? Je pense que dans le documentaire, ce monde ne se fabrique pas, il *surgit*. C'est ce que nous avons vu dans *17ème parallèle,* dans *5 caméras brisées,* dans *De l'autre côté*. Dans les deux premiers, un monde diégétique est créé par le filmage très impliqué du filmeur ; dans le dernier il provient du regard personnel et sensible de la cinéaste. De là, *les faiblesses structurelles du monde documentalisant*[376] se dissolvent, la conjonction du réel et de l'univers de l'auteur(e) confère une certaine existence à un monde proche d'une diégèse. Dans *Human Flow*, on sent l'engagement déterminé de l'artiste envers le réel, mais cet engagement est plutôt institutionnalisé. Malgré des plans courts dans lesquels on le voit partager la vie des réfugiés sur place, ce aspect reste anecdotique, et ne touche pas à un fondement réel qui pourrait faire toucher aux spectateurs la réalité des réfugiés. Ce film, donc, ne saisit pas *en cinéma* une réalité extérieure. Il rapporte, certainement, quelque chose, et d'une manière très concrète, sur le sujet qu'il traite. Pour ma part, j'y regrette l'absence totale de modalités narratives qui auraient pu amener un aspect poétique, et je regrette surtout une autre absence, celle

[375] Jacques Aumont, *Fictions filmiques*, *op. cit.,* p.81

[376] Expression de Roger Odin, dans son ouvrage *De la Fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.136.

du point de vue personnel de l'artiste déterritorialisé. En somme, ce documentaire a rempli sa fonction dans un cadre institutionnel, mais sa matière cinématographique laisse perplexe.

CHAPITRE 4.

L'ALTÉRITÉ DANS L'ACTE DE FILMER ET D'HABITER À LA FRONTIÈRE

1 • FILMER LA VIE DES HABITANTS FRONTALIERS AVEC MON IDENTITÉ DÉTERRITORIALISÉE

Ce dernier chapitre de la deuxième partie va poser les bases d'une conclusion de cette thèse, sur le thème de la plasticité de la pensée sur cette question géopolitique, afin de défendre la tentative décisive, dans l'intention créatrice, de saisir l'espace frontalier comme un idéal filmique. Après avoir analysé des films de fiction et des documentaires, parfois directement informés par des notions provenant des sciences humaines, selon une problématique géopoétique et géophénoménologique et en faisant droit à la spécificité spatiale en matière du cinéma, je vais maintenant développer cette idée et cette problématique dans un cadre plus empirique. Il s'agit concrètement de mes propres expériences en tant que cinéaste, auteure de deux films dans des zones frontières, en collaboration avec leurs habitants.

Lorsque j'ai commencé ce projet sur les habitants à la frontière, la nécessité de résider sur place un temps suffisamment long s'est imposée aussitôt. Mon travail a commencé en 2011, en Corée, où, c'est bien connu, la frontière est parfaitement hermétique. Il existe en revanche, dans une région bien particulière, tout près de la DMZ, plusieurs villages qui ont été créés le long de la frontière, comme une sorte de front de défense du Sud. Cette région est strictement contrôlée, et les civils ne peuvent y pénétrer librement s'ils ne sont pas résidents sur place. À chaque visite, il faut décliner au poste de contrôle militaire l'identité du visiteur et la raison de sa visite. On a là une assez parfaite illustration de l'idée de Michel Foucault, « Sécurité, Territoire, Population » : bien évidemment, c'est la sécurité qui garantit et assure la

circulation, mais la première prohibe, tandis que la deuxième « laisse faire ». On reconnaît les traits généraux de tout système sécuritaire.

Il était donc préférable pour moi de séjourner sur place, au lieu de faire des allers et retours qui m'auraient soumise sans cesse à ce contrôle. En outre, le fait de séjourner aidait évidemment à établir une confiance bien plus profonde entre les habitants et moi-même, et je n'ai pas hésité à me muer en anthropologue dans mon propre pays : il me semblait indispensable de rester pendant trois mois consécutifs à l'intérieur de cette zone, afin de ressentir intimement cet espace, et d'observer de plus près la vie de ses habitants. La suite a confirmé que c'était une heureuse décision, qui m'a permis d'établir une vraie relation avec eux, de faire des rencontres denses, et d'avoir au total une expérience très féconde. La durée de l'observation, cela a souvent été indiqué par les ethnologues et anthropologues, est essentielle à une véritable appréhension de la réalité sur le terrain et à la possibilité d'opérer une observation significative. Je peux témoigner que cela a été également bénéfique pour la position de la cinéaste que je suis – qui avait certes un souci d'observation et de description de la réalité, mais qui tenait aussi et surtout à mettre en avant une forte sensibilité au lieu et à son investissement par ses habitants permanents. Ce qui est en jeu ne me semble pas exactement être la préoccupation de « dire la vérité » – visée à peu près inaccessible, car la vérité échappe toujours –, mais de parvenir à connaître de l'intérieur une réalité donnée, sans la traiter superficiellement, sans la déformer ni l'« évaporer » par le traitement cinématographique. C'est un point d'éthique fondamental, et qui va presque de soi, par rapport au réel : si on cherche à donner une version plausible d'un morceau du réel dans une forme artistique (cinématographique ou autre), le regard qui le saisit doit s'appliquer à tous les aspects du sujet qui se présentent. Le sentiment d'altérité, d'extériorité, ou de complicité, ressenti envers les habitants engage indubitablement dans telle ou telle extension du travail créatif sur le terrain. Mais l'enjeu reste toujours que l'acte soit, autant que possible, non affecté par la situation présente.

Un tel acte anthropologique doit ainsi se marier à l'approche volontaire, voire volontariste, de l'auteur(e) qui cherche à « *approfondir le questionnement sur notre lien à l'espace naturel et à la Terre : telle pourrait être, finalement, la définition*

d'une géopoétique cinématographique[377] ». L'altérité par conséquent est essentielle à bien reconnaître et évaluer dans la collaboration, pour instaurer « *la place de l'anthropologue et sa relation avec la société observée. La permanence sur le terrain du processus d'ensemble de la cinématographie ouvre les portes à une forme d'observation participative sinon déjà participante.* [378] » Au service d'un argumentaire souvent transdisciplinaire, l'acte anthropologique est constitutif dans la circulation à l'intérieur du terrain. Dans mon cas, il ne s'agissait pas de la découverte de sociétés exotiques ; j'avais les moyens de « mettre en scène » le déroulement des événements dans l'espace frontalier, et de situer les histoires personnelles des habitants par rapport à leurs propres catégories d'appréhension du réel. Dans cette double pratique, du cinéma et de l'anthropologie, on peut toujours interroger les dispositifs de transferts respectifs, chez les cinéastes et chez les anthropologues. Dans le cas général, les premiers ne sont pas dans l'obligation morale de transférer des connaissances acquises après l'expérience sur le terrain, bien qu'il y en ait qui le fassent, sans mise en forme explicite. Les seconds en revanche y sont plus ou moins contraints, et doivent toujours se souvenir que leurs travaux vont devenir des données destinées à l'usage éducatif ou à un objet de recherche répertorié dans des institutions.

Le fait de filmer en habitant sur le terrain matérialise le paradoxe de l'anthropologie visuelle : le désir de découvrir une autre humanité par l'observation, d'un côté, le développement d'une vie dans le lieu, d'autre part, doivent coexister ; en outre, l'altérité doit être au rendez-vous, ainsi que la faculté créatrice, afin de définir la forme cinématographique qui pourra exprimer les dynamiques que ce lieu recèle et révèle. « *L'altérité est un instrument d'analyse qui explique l'étoilement interne à la discipline vers d'autres régions du savoir, elle est cette "attitude mentale propre au chercheur* [379] *" qui privilégie le déplacement, des modes de pensée et de raisonnement*[380]. » J'ajouterai que l'altérité est une attitude mentale propre à

[377] Antoine Gaudin, « Qu'est-ce qu'un cinéma 'géopoétique' », *CinémAction*, N°154, *L'écran poétique*, 2015.

[378] Piault*, op. cit., p. 46*

[379] Marc Augé, Jean-Paul Colleyn, *L'anthropologie,* op.cit., p.16

[380] Emmanuelle André, « *Cinéma, merveille anthropologique* » in Emmanuelle André, Luc Vancheri, Olivier Cheval (dir.) Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie, Écrans, Classiques Carnier, n° 7, 2017 – 1, p. 17.

l'auteur(e) qui cherche à concevoir une forme artistique ou cinématographique par ses propres expériences et son contact sur le terrain. Il s'agit bien de cette zone frontalière où le cinéma est conçu à partir des expériences de l'auteur(e), « *un nomadisme et un plasticité des concepts qui encourage, d'une part, à greffer sur le film d'autres modèles d'analyse issus de représentations variées du monde et de la société – paradigme indiciaire : ouvrir l'image de film à ses dehors – artistique, historique, technologique et scientifique – pour mieux la voir ; comprendre de quoi elle est faite, de quelle matière, comment elle agit sur la réalité, ce qu'elle est capable de produire en nous*[381]. »

Ma première expérience en tant que cinéaste – et anthropologue débutante – a commencé en avril 2012. L'altérité s'est imposée comme motif primordial de l'opération, par l'entremise de mon identité déterritorialisée. J'ai d'abord effectué des repérages sur le terrain pendant plusieurs mois, dans plusieurs villages, pour trouver un lieu qui incarne l'idéal du village frontalier et des protagonistes communicatifs parmi les habitants. Ma démarche était à la fois dans le registre du cinéma et de la recherche. Juste après la fin de la guerre, des villages ont été construits au Nord, pour la propagande communiste ; ils envoyaient des émissions par haut-parleur pour vanter le régime dictatorial de Kim Il-Sung. Pendant ce temps, au Sud, on a rouvert une bande de 5 à 20 km. La dimension des zones sauvages de la DMZ proprement dite est de 992 km2, de l'est (province de Kang-won) à l'ouest (province de Gyung-gi) : 248 km de long, 4 km de large. Jouxtant ces zones interdites d'accès, des villages ont retrouvé la vie grâce à des paysans qui, après avoir été évacués pendant la guerre, y sont retournés. On a pu ainsi rétablir 112 villages sur cette zone, où coexistent les traces de la guerre et la vie quotidienne. Aujourd'hui, on compte près de 40 000 habitants dans cette zone du Sud (10.939 du côté de Kang-won, 28.786 du côté de Gyung-gi). La plupart sont des agriculteurs, qui ont rendu la terre fertile après des années d'un dur labeur de déminage, engagé par le gouvernement du dictateur Park (1963-1979) – lequel a été inspiré par l'expérience des *Kibboutz* israéliens.

[381] Id., p.17

L'une de ces régions frontalières a attiré particulièrement mon attention : après avoir visité plusieurs villages frontaliers, je suis arrivée à Cheor-won en août 2011. Une personne du village m'a accueillie à la gare pour m'y conduire ; à peine franchi le poste de contrôle, je suis tombée sur d'immenses rizières, entourées de magnifiques montagnes, couvertes d'une végétation verte foncée sous le soleil estival (Fig). Entourée par ce paysage d'une grande densité et respirant la fertilité, je ne me sentais pas du tout aux abords d'une frontière fragile et dangereuse. Cette sensation d'espace, et la prospérité patente de la vie à la frontière, m'ont étonnée, et le paradoxe qui aussitôt se faisait jour, entre la tension et la paix, m'impressionnait fort. Le contact avec les habitants s'est établi tout de suite ; ils ont été séduits immédiatement par l'idée de faire une expérience culturelle avec moi, très différente de tout ce qu'ils avaient vécu. Je n'ai jamais ressenti la moindre méfiance de leur part, et cet accueil me paraît encore un petit miracle de la vie.

La localisation géographique de cette région est symbolique si on la rapporte à la problématique géopolitique. Elle se trouve au cœur de la péninsule coréenne, à vingt kilomètres de la frontière Nord-Sud, et a abrité la capitale du pays durant quelques années, au 10ème siècle. Elle a appartenu au Nord après la libération de l'occupation japonaise en 1945, puis a été divisée, comme le pays lui-même, après la guerre de 1950-1953. Traditionnellement connue pour ses étendues de rizières depuis toujours, la guerre l'avait ravagée. Le combat le plus virulent pendant la guerre s'y est déroulé ; le sommet du mont Bak-ma (« Cheval blanc ») est le symbole de l'un de ces combats, et il a été le lieu crucial et décisif qui traçait la frontière définitive de la région au moment de l'armistice. Le conquérir était symboliquement essentiel, et Sud et Nord l'ont repris à tour de rôle ; il changeait de mains parfois plusieurs fois dans une seule journée. Finalement, lorsque l'armistice fut signé, c'était le Sud, avec l'aide de l'ONU[382], qui le tenait : c'est donc le Nord qui a perdu cette région fertile.

Cependant, couverte de mines, elle fut abandonnée durant vingt ans. Vers la fin des années 1960, c'est la dictature Park qui a pris l'initiative de défricher ces terres afin de sortir le pays de la famine ; ce plan de sauvetage a pris pour modèle les

[382] Des soldats français s'y sont battus aussi.

kibboutzim israéliens[383]. Pour cela, on a fait appel à des gens pauvres, avides de posséder une terre à tout prix. On a choisi des hommes qui avaient fini leur service militaire, qui avaient déjà une famille à nourrir, et qui étaient suffisamment anti-communistes pour être prêts à combattre en cas d'invasion des Nord-coréens. Les habitants actuels des villages où j'ai été sont composés majoritairement de gens originaires de la région, qui n'ont pas oublié leur histoire liée à la guerre. Il y a aussi quelques habitants venant d'autres régions et « reterritorialisés », mais ces villages, fermés aux civils de l'extérieur, sont toujours sous contrôle militaire.

Ce décor imprégné d'histoire m'a doublement éblouie[384], par la force du paysage et celle du souvenir. Ces données que m'offrait le territoire m'ont aussitôt paru inspirantes en vue d'un idéal filmique. J'ai commencé par faire des photographies et par filmer le paysage, sans chercher immédiatement à filmer les habitants. Je les ai côtoyés un certain temps, partageant leurs repas, les suivant aux champs, etc. Puis, peu à peu, j'ai enregistré de temps en temps leurs témoignages, le récit de leur parcours, leurs sentiments envers leur reterritorialisation. En Corée du Sud, dans les années 1960, la principale raison de vouloir vivre à la frontière était économique et matérielle : posséder ses propres terrain ou maison est devenu un enjeu majeur de la vie sociale. Avant la guerre, la hiérarchie sociale était encore très présente, et les propriétaires terriens possédaient beaucoup de pouvoir. C'est avec cette image en tête que les volontaires qui ont été mobilisés dans la zone afin d'effectuer le déminage, et à qui en récompense le gouvernement avait promis terrains et maisons, ont été prêts à surmonter toutes les difficultés. Mais il n'y avait eu aucun écrit signé, aucun enregistrement officiel de cette promesse du gouvernement ; les volontaires les ont simplement crus sur parole. Vinrent les années 1970, et après la fin du pénible travail de déminage, les anciens propriétaires se sont manifestés, contestant la « promesse » du gouvernement. Les volontaires, devenus

[383] J'ai rencontré un témoin, proche du général Kim Hee-Duck qui a dirigé cette opération, qui m'a confirmé qu'au début des années 1960, des militaires sud-coréens de haut grade avaient visité Israël, entre autres des Kibboutz. Très impressionnés par le succès de ce système communautaire, ils ont décidé de le transposer dans ces villages frontaliers en Corée du Sud.

[384] « *Le rapport entre l'anthropologie et l'histoire : la première conçue comme l'étude des cultures (elles-mêmes assemblages fonctionnels de « traits » culturels), la seconde conçue comme l'étude de la circulation de ces "traits" (la diffusion) ou/et comme identification d'une situation sur l'échelle de l'évolution.* » Marc Augé, *Pour l'anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p.10.

entre-temps des habitants, se sont rendus compte de leur naïveté : ils étaient floués. Pourtant, ils ont en grand majorité décidé de rester, et de vivre en luttant contre les anciens propriétaires et le gouvernement. Leur volonté de vivre dans ce lieu m'a constamment impressionnée : quoique une minorité ait réussi à devenir propriétaire de sa terre, ce n'est pas le cas de la plupart – mais une infime partie d'entre les propriétaires a cédé.

C'est sur la base de ce déploiement d'une vie à la frontière, dans des conditions matérielles rudes, puis dans la lutte économique, que j'ai commencé à imaginer la construction de mon documentaire. Après le recueil d'images photographiques et les premières conversations à bâtons rompus, qui étaient ma première étape d'anthropologue, j'ai peu à peu recentré mon questionnement autour de la problématique de l'*habiter*. Dans une zone où l'habitat est bien installé, plus ou moins menacé, mais suffisamment matérialisé, comment peut-on caractériser cette vie à la frontière ? Est-elle artificielle ? Ou au contraire très naturelle ? Ou les deux ? Une telle réflexion est évidemment incarnée par les maisons de ces habitants ; c'est elles que j'ai prises comme symboles visibles de leur vie de frontaliers, en la posant comme habitation de rêve. Peut-on habiter à la frontière – à cette frontière, chargée d'une histoire forcément douloureuse – et cependant, penser qu'on est dans la maison de ses rêves ?

Dream House by the Border (Lyang Kim, 2013)

Le regard de la caméra est imprégné d'une espèce d'« empathie neutre » tout au long du film. Celui-ci commence, à titre de contraste, par rapidement rappeler l'absence de toute frontière dans l'espace urbain, à Paris où j'habite, comme dans l'espace européen (on passe en Allemagne, en Suisse, presque sans s'en rendre compte). On enchaîne aussitôt sur l'image de ma ville natale, Busan, recentrée sur la présence de mon père dans sa maison, exprimant son désespoir de sa situation de déraciné, et son ennui de devoir en parler devant moi et ma caméra. Cette introduction s'articule sans transition à une scène en caméra subjective, où je me trouve dans un village frontalier ; mon regard y pénètre et finit par focaliser sur une

maison abandonnée. Le corps du film est composé d'une série « structurelle » de témoignages d'habitants de la DMZ[385]. Ils sont tous présentés dans un cadrage rigoureusement frontal, et montés en parallèle avec une description de leur intérieur, filmée au contraire en caméra portée. Le tournage a été effectué sur cinq journées, tout à la fin de mon séjour où je les avais côtoyés quotidiennement pendant 3 mois. J'ai filmé chaque personnage de manière strictement individuelle, m'attachant à chaque fois à réaliser d'une seule coulée l'entretien et le filmage du lieu de vie, qui fait surgir la personnalité de chacun telle que la reflète (et la trahit) l'espace domestique. Pour boucler le tout, chaque entretien se conclut par une photographie, posée, en extérieur, de l'habitant devant son habitat en face de la caméra fixe (Fig. 201)



Fig. 201

Dix personnages sont présentés ainsi, dans une composition quasi invariable, dans des plans répétitifs qui donnent à l'ensemble du film une forme à la fois conceptuelle et rituelle. L'essentiel pour moi était de créer, dans la consécution, une relation visuelle entre les habitants et les habitations. Ce sont des espaces intérieurs, focalisés pour représenter la personnalité de chacun de ces habitants qui n'ont aucune intention de quitter leur lieu. La fixité de la caméra, sur pied, face à eux, dans l'espace intérieur de leur maison, pour toutes les scènes d'interview, traduit muettement cet attachement résolu. Les témoignages sont toujours recueillis dans un

[385] Stricto sensu, la DMZ est inhabitée, comme je l'ai expliqué plus haut. Mais dans le langage courant, on parle d'*habitants de la DMZ* pour ceux des villages de la zone frontalière sous contrôle militaire.

cadrage frontal : le personnage est au centre du cadre, à l'intérieur de sa maison, en plan fixe et dans la durée, pour communiquer au spectateur l'impression d'être invité, et lui permettre alors de visiter, un peu indiscrètement, les lieux de vie avec la caméra mobile. J'ai évidemment pensé à Ozu dans mon installation des sujets et de la caméra, mais de manière plus souple.

Au montage, j'ai inséré systématiquement des intervalles d'une seconde entre les fragments de chaque interview, afin de souligner la singularité de ce temps et de cet espace soumis à la prégnance de la frontière. Au début ou à la fin de chaque scène, contrairement à la caméra fixée au sol durant l'entretien, on la voit circuler en air, un peu comme celle des *Ailes du désir* de Wim Wenders, selon cette même conception que j'ai qualifiée plus haut de « déterritorialisée ». La mienne ne l'est que momentanément, et en outre, à l'intérieur de maisons reterritorialisées – elles ont toutes été bâties dans les années 1970. Le mouvement de caméra est toujours un panoramique survolant, à 360°, mais je l'ai ralenti au montage. Tantôt en présence immobile du protagoniste, tantôt en présence mobile de ce dernier, la caméra capte les matériaux présents – surtout photographies et objets de la maison –, et concrétise leur vie personnelle. En somme, ma caméra se substitue à mon regard subjectif, traduisant mon état déterritorialisé par rapport à eux, en attirant l'attention du spectateur (qui se met ainsi à ma place, déterritorialisée), en l'invitant à explorer cet espace et son propriétaire, et en le sollicitant à s'approprier les lieux[386].

Le spectateur, invité ainsi dans cet espace de vie à la frontière, va sentir que ce lieu n'est pas particulièrement différent d'autres habitations, mais qu'il a un rapport profond avec la guerre. L'espace intérieur des maisons est visualisé en corrélation intime avec les récits des habitants, qui racontent comment elles ont été construites sur un territoire singulier, marqué par une guerre effroyable. Après le travail ardu de déminage, effectué par les habitants eux-mêmes, et qui a coûté la vie à certains, elles

[386] J'ai réalisé ce film après un court métrage, *Libellule visita l'île* (2012), consacré aux habitations de l'île Yeon-Pyeong Do, à la frontière navale en Corée du Sud, bombardées par l'armée nord-coréenne en novembre 2010. Ce court métrage est construit de façon à éviter un simple compte-rendu par des récits des personnages ; on n'est porté que par la caméra, qui scrute toutes ces habitations détruites, sans présence soulignée des habitants.

reflètent à présent leur rêve de territorialisation à tout prix, en dépit des conflits géopolitique (entre Nord et Sud) et économique (contre les propriétaires) ; en même temps elles sont, matériellement et symboliquement, le lieu de vie de ces gens qui possèdent tous une histoire personnelle douloureuse. J'ai donc cherché à visualiser un double rapport, inhérent à l'espace frontalier : entre les habitants et leur territoire essentiellement problématique, et entre eux et moi, dont l'identité ne pouvait rester indifférente et dont l'histoire rencontre aussi la leur.

Un processus de géopoétisation a été recherché dans la construction d'ensemble, à travers la cohérence insistante des plans sur les protagonistes et sur leurs espaces intérieurs, et l'accompagnement rythmique d'une musique très discrète (guitare et contrebasse acoustiques). À mes yeux, la géophénoménologie règne dans ce film, entre autres grâce au traitement effectif de l'espace personnel, visualisé par le dispositif mobile de la caméra, dont la vitesse a été réduite en postproduction, et qui figure fondamentalement mon implication identitaire. En effet, je n'ai pas cherché à représenter le paysage global de la frontière, entre autres celui que j'ai aperçu dès ma première visite : un dense réseau de paysages fertiles, permettant d'oublier qu'on est près d'une frontière dangereuse. J'ai très tôt renoncé à rendre dans le film cette sensation spatiale que j'avais éprouvée, qui aurait exprimé mon étonnement devant la prospérité de la vie frontalière, en faisant voir le paradoxe qui soudain surgissait entre la tension et la paix. Cela aurait pu engendrer une sensation visuelle, et aurait pu donner au spectateur une impression directe de ma vision personnelle de la spatialité. Mais j'ai préféré éviter ce genre de plan, d'où pourrait émaner une sensation de l'espace, afin de privilégier constamment un cadre conceptuel. Ainsi, dans la mise en scène des récits des habitants, toute forme purement sensorielle était exclue. Au milieu du film figure une image en extérieur, avec une rizière au premier plan, une montagne qui trace la ligne frontière à l'arrière-plan, et entre les deux, une belle maison « à l'américaine ». À mes yeux, cette image démontre et résume ce rapport inhérent à un environnement paradoxalement ordinaire (Fig. 202). C'est la seule image que je me suis permise pour manifester mon étonnement.



Fig. 202

Mon identité déterritorialisée s'est donc exprimée par la mobilité de la caméra à l'intérieur des maisons puis, plus personnellement, à la toute fin du film, à travers une distanciation formelle. La dernière scène offre un plan dilaté, dans lequel les enfants du village jouent au football. J'ai été sur le terrain de sport d'une école élémentaire, où les enfants sont en mouvement continuel pour suivre le ballon. J'ai installé ma caméra sur trépied et les ai filmés en faisant un panoramique latéral dans le sens de la lecture, gauche-droite, et en suivant le mouvement du ballon. Les enfants se trouvent au premier plan dans le mouvement, les maisons juste derrière comme si elles les surveillaient ou les protégeaient, et les montagnes en fond de plan (Fig. 203). Lorsque le ballon est entré dans la cage, le plan s'arrête. Formellement, ce plan est associé aux autres panoramiques effectués sur les plans larges qui cadrent les habitations en perspective d'ensemble. Contrairement à la mobilité aérienne de la caméra qui panoramique à 360° à l'intérieur de chaque maison des interviewés, la caméra fixée au sol visualise ma position d'observatrice déterritorialisée. J'ai repris consciemment l'idée du mouvement panoramique latéral de la caméra chez Chantal Akerman, qui trace des lignes horizontales dans les espaces représentés pour désigner la prégnance de la frontière.



Fig. 203

Le film est ainsi fondé sur le précepte anthropologique d'appliquer le registre de l'étude à la pratique de l'environnement. Celui-ci est contradictoire : exceptionnel et en même temps ordinaire, comme le sont les récits des habitants, qui décrivent une mémoire personnelle ancrée à une histoire collective. Dans l'ensemble, j'ai voulu rendre ce jeu de l'individuel et du collectif dans la génération d'après-guerre, et montrer que le passé est encore présent à notre subconscient par son inscription dans l'espace. J'espère que mon film traduit l'incertitude de la vie dans cette zone sensible, qui cependant est aussi, comme tous les lieux de vie, un endroit où l'on peut se sentir privilégié et protégé. Malgré leur accueil et leur ouverture, j'étais bel et bien une étrangère pour les habitants ; me considérant moi-même comme déterritorialisée, j'ai cru cependant pouvoir communiquer leur histoire ancrée dans la guerre, aussi grâce à celle de mon père, Nord-Coréen ayant vécu la guerre et exilé au Sud – que j'ai alors mieux comprise. Tout cela a contribué à engager une relation plus directe avec mes « sujets » ; en l'absence d'une équipe lourde au tournage, je peux dire sans exagérer que mon film est l'œuvre collective des habitants et de moi-même. J'ai travaillé et filmé seule avec eux pendant trois mois, et pour les cinq jours de tournage final, un seul technicien du cinéma (opérateur de prise de vues) est venu de Séoul.

Ce premier film est inspiré par l'esprit collectif des habitants, conscients de la fragilité de leur territorialisation mais gardant une farouche volonté d'être re-

territorialisés. Il m'a amenée à me rendre compte de ma propre identité-frontière. Dans cet espace sensible, marqué par un conflit géopolitique larvé, contenant tant d'éléments historiques et cinématographiques, je reconnaissais un certain état du monde, auquel me relie une identité héritée de mon père. C'est avec le même engagement intrinsèque – altérité dans la déterritorialisation – que j'ai décidé d'aller découvrir un autre espace frontalier ayant ce même caractère, et où les habitants eux aussi ont à cœur de rester « territorialisés » à tout prix.

2 • UN TRAVAIL DE TERRAIN ANTHROPOLOGIQUE

Resident Forever (Lyang Kim, 2016)

Après mon expérience en Corée du Sud, j'ai cherché d'autres communautés vivant près d'une frontière marquée par la guerre. J'ai pensé aux anciennes frontières vietnamiennes ou cambodgiennes, mais finalement j'ai été attirée par une frontière caucasienne, celle de l'Arménie, qui m'a fait signe un peu par chance. J'ai rencontré une artiste française d'origine coréenne – elle a été adoptée –, qui m'a raconté son expérience artistique sur les paysages de ruines en Arménie. Aussitôt, la situation géopolitique de ce pays m'a passionnée. Après que j'ai eu localisé sur la carte ce pays si petit, entouré de pays aussi puissants que la Turquie, la Russie, l'Iran, cet enfermement géographique m'a saisie. La région caucasienne est connue comme une porte entre l'Asie et l'Europe, et j'ai aussi pensé immédiatement que c'était pour moi une occasion de symboliser ma double identité et ma double culture, asiatique d'origine et européenne par choix.

Sur la base de cet attrait irrésistible et intuitif pour ce pays, j'ai commencé à monter un projet à partir de novembre 2012. Il m'a fallu un premier temps de recherche, tout d'abord en récoltant des témoignages d'Arméniens à Paris et de Français qui ont vécu en Arménie. Peu après, mes contacts m'ont permis d'obtenir une invitation de la part de l'ONG *Art and Cultural Studies Laboratory* et de l'Université d'Erevan en Arménie, et j'ai obtenu une bourse du CNRS Images, qui m'a

enfin permis d'aller sur le terrain. Pendant le mois de septembre 2013, j'ai effectué des repérages, en me rendant sur plusieurs frontières (Fig. 204), où le charme bien connu et incontestable des paysages, et leur exceptionnelle beauté, m'ont accueillie. J'ai rencontré dès ce premier séjour beaucoup d'Arméniens – surtout des jeunes, très branchés sur Internet, curieux des pays extérieurs, au delà des pays voisins, Turquie et Azerbaïdjan, qu'ils considèrent comme leurs ennemis. Malgré la situation fermée du pays, ils sont très informés, y compris de la culture de pays asiatiques comme la Chine, le Japon et la Corée. Ils sont surtout visiblement doués pour les langues étrangères : j'ai trouvé facilement des francophones et des anglophones, et même quelques personnes fascinées par la culture populaire coréenne et parlant le coréen.



Fig. 204

Les lieux frontaliers que j'ai visités durant mon premier séjour de terrain en Arménie.

Les habitants des villages frontaliers que j'ai rencontrés m'ont toujours paru très ouverts ; je n'ai senti ni inquiétude ni méfiance envers moi, qui les visitais seule, sans parler leur langue, dans leurs villages au fin fond du pays, accessibles par des routes difficiles à travers plusieurs montagnes. Pour y aller, il m'a fallu trouver un moyen de transport, ma maigre bourse ne me permettant d'engager ni un chauffeur

avec voiture, ni une équipe de repérage. J'ai dû prendre d'abord un minibus qui faisait de petits parcours, puis emprunter les véhicules des paysans. À travers toutes ces rencontres, et les conversations échangées, j'ai réalisé très vite que l'idée d'être *résident de son propre pays* a beaucoup de signification en Arménie. Malgré les vicissitudes de l'Histoire, malgré le génocide, malgré la longue soumission à l'empire soviétique, les Arméniens, peuple frontière – on peut éminemment les qualifier ainsi –, n'ont jamais cessé d'être résidents de leur propre pays. La *diaspora*, largement renforcée par le génocide de 1915, existait depuis des siècles ; c'est au fond la situation géopolitique du pays, à toutes époques, qui a déclenché cet exode : l'Arménie, état d'Asie occidentale situé dans le Caucase, n'a que des voisins puissants qui ont souvent voulu l'envahir ou l'asservir.

L'histoire de l'Arménie, depuis le 16ème siècle, est celle de la division de son peuple : l'Arménie occidentale rattachée à l'empire ottoman, l'Arménie orientale sous la coupe de l'Iran, puis de l'empire russe au 20ème siècle. L'une a subi le génocide[387] pendant la première guerre mondiale. L'autre a fondé un État démocratique en 1917, après l'effondrement de l'empire russe, et a tenté d'obtenir le rétablissement de la Grande Arménie lors de la Conférence de la paix à Paris en 1919. Ce fut un échec ; comme la plupart des petites nations[388], l'Arménie a plié face à la collusion de la Turquie kémaliste et de la Russie bolchévique. Par la suite, le pays s'est vu amputer de certains territoires comme conséquence de traités entre grandes puissances : les Bolcheviks ont obtenu la région géorgienne (Batoum), en échange de la région frontalière arménienne du côté de la Géorgie (Kars et Ardahan), cédée à la Turquie. Le gouvernement soviétique fit alors des régions du Haut-Karabakh et du Nakhitchevan des régions autonomes, appartenant à la République Socialiste Soviétique d'Azerbaïdjan. Lors de mon séjour aux frontières arméniennes, j'ai pu constater que du côté turc, elles sont gérées encore par des militaires russes, du côté azéri et côté Nakhitchevan, elles sont sous le contrôle de l'armée arménienne, et du

[387] Il fut planifié et exécuté par le parti au pouvoir à l'époque, le Comité Union et Progrès (CUP), plus connu sous le nom de Jeunes-Turcs, dirigé par les frères Pacha. Il a coûté la vie à environ un million deux cent mille Arméniens d'Anatolie et d'Arménie Occidentale. L'estimation du nombre de victimes se fait souvent sur la période 1915-1923.

[388] La Corée a tenté de même de dénoncer l'impérialisme japonais sans succès ; le pays a succombé par la suite à la colonisation japonaise.

côté iranien, elle sont sous contrôle russe. J'ai eu d'autres occasions de vérifier que le peuple arménien vit sous la tension d'une occupation russe larvée[389], entre autres à Gyumri, la deuxième capitale, détruite par le séisme en 1988, ville toute proche de la frontière avec la Turquie, et où la culture populaire et les produits venants de la Russie sont partie du quotidien.

L'Arménie est actuellement un pays qui n'est ni en paix ni en guerre, après la crise du Haut-Karabakh en 1988[390]. Originaire d'un pays divisé, qui n'est non plus ni en paix ni en guerre, j'ai aussi rencontré l'histoire arménienne à partir de ce paradoxe qui a été pour moi matière cinématographique et anthropologique à la fois. Il se manifeste dans les récits des témoins qui habitent aux abords des frontières, mais aussi par ces paysages particuliers. Cependant, tous ces éléments historiques sont de l'ordre du savoir, et ne pouvaient nourrir par eux-mêmes mon travail de création, que j'ai focalisé sur mon désir d'y vivre suffisamment pour arriver à visualiser les expériences personnelles des habitants à travers l'histoire récente du pays – le terrible séisme de 1988, l'indépendance en 1991, enfin la guerre avec l'Azerbaïdjan (1991-1993).

Une autre question me travaillait : « comment oser parler de l'histoire de l'Arménie de manière différente de la Corée ? » Étrangement, je voyais des analogies entre les mœurs arméniennes et celles de mon pays d'origine. J'ai été confirmée dans ce sentiment par des Arméniens installés en Corée, et des Coréens qui ont vécu en Arménie. Tous ont relevé notamment, comme moi, que les Arméniens sont beaucoup plus sentimentaux que les Européens, et que les bonnes intentions sont importantes à leurs yeux pour construire une relation, comme en Corée. On pourrait parler d'une certaine simplicité envers la vie, qui se traduit par un réel optimisme : l'atmosphère

[389] Lors du tournage de mon film, un an après ma première visite, j'étais avec mon équipe arméno-coréenne à la frontière Sud, avec l'Iran, où se trouve un camp militaire russe, qui a terrifié ma coordinatrice arménienne.

[390] « *Pour comprendre cette histoire complexe et tourmentée, il faut remonter dans le temps. Province peuplée en majorité d'Arméniens, rattachée à l'Azerbaïdjan en 1921 par Staline, le Haut-Karabakh est le théâtre d'affrontements ethniques à partir de 1988. En 1991, à la chute de l'Union soviétique, il proclame son indépendance, entraînant un conflit armé régional. Un fragile cessez-le-feu est signé en 1994 après une débâcle militaire de l'Azerbaïdjan – plus de 30 000 morts de part et d'autre – et l'expulsion des Azéris. Dans l'affaire, le pays a perdu 13 % de son territoire. »* https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2018/04/26/la-guerre-sans-fin-du-haut-karabakh_5290825_4497186.html (consulté en mai 2018)

de tels endroits devrait être tendue, toutefois l'« optimisme arménien » m'a toujours frappée ; la dépression est rarement leur fait. Malgré l'histoire tumultueuse du pays, ils ont préservé leur optimisme, fiers de leur intelligence et en somme, fiers d'être Arméniens. Cette fierté m'a impressionnée, mais elle m'a paru coexister avec une sorte de blocage, lié à la situation fermée et conflictuelle des frontières – une espèce d'impuissance face à cette réalité et aussi la peur d'être traités en parias. Les Arméniens que j'ai rencontrés étaient très communicatifs, gardant toujours cependant une crainte voilée de l'expression libre, venue sans doute de leur situation sous le régime stalinien. Ayant eu un avant-goût du régime dictatorial dans mon propre pays, je sais ce que c'est que vivre sans la liberté d'expression. Une telle situation géopolitique, qui dure depuis des siècles, les a sans doute marqués dans leur culture et leur mentalité. C'est aussi l'une des choses qui m'intéressait, car mon pays natal présente le même phénomène.

L'aspect le plus similaire, c'est la valeur accordée à la famille, le respect envers les aînés et la responsabilité de ceux-ci. Dans les villages frontaliers, ces valeurs sont particulièrement sensibles, car plusieurs générations vivent encore sous le même toit ; c'est le fils qui hérite de la maison, les filles sont souvent exclues de l'héritage paternel – des données très proches des traditions asiatiques. Par conséquent, on peut caractériser la société arménienne comme patriarcale, et en outre, très mono-ethnique, le mariage mixte étant rare. Pourtant la jeune génération montre discrètement son envie de surmonter ces traditions (si proches de celles de mon pays d'origine). En plus, à travers mes expériences à la frontière des deux Corées, où on voit des militaires et entend des tirs, la situation en Arménie m'était familière ; tous ces éléments m'ont beaucoup aidée à construire une relation avec les habitants, à entrer dans leurs histoires personnelles et à exprimer leurs affinités.

3 • UN TRAVAIL CINÉMATOGRAPHIQUE SUR LE TERRAIN

Cependant, étant donné que les deux pays n'ont pas eu de relation historique, et que je ne pouvais pas parler de l'Arménie comme j'avais parlé de la Corée dans mon premier film, *y compris dans la construction du film*, il était difficile de

légitimer mon intention de faire un documentaire sur ce sujet, si sensible, des frontières arméniennes. Beaucoup de personnes se sont montrées étonnées qu'une Coréenne aille filmer en Arménie (cela n'a pas été pour rien dans la difficulté de trouver le – modeste – financement de la production). Au cinéma, la transnationalité est encore largement à sens unique, de l'Occident au sens large vers le reste du monde. J'essaie d'échapper à ces idées conventionnelles, et je souligne ici que je ne traite jamais d'un pays, mais *des frontières* : il y en a partout, ce n'est pas le propre d'un pays (même insulaire). Ces frontières sont toujours liées à l'histoire du pays, mais la matrice de mon projet est également transhistorique : c'est *l'attachement au lieu de vie*, thème auquel je suis restée fidèle, et qui est au fond celui d'un questionnement identitaire profondément ancré dans un rapport à l'espace. Pour résumer, c'est l'attachement spatial des habitants qui est l'élément majeur de mon travail. Toutefois, celui des Coréens à leur lieu natal n'est pas le même que celui des Arméniens, et réaliser un film – documentaire ou fictionnel, n'importe – sur un pays qui n'était pas le mien restait une gageure[391].

Avec toutes ces complications, je suis retournée en Arménie un après ces repérages, qui ont constitué un registre anthropologique et aussi cinématographique. Sur cette base d'information conséquente, j'ai planifié le tournage, en choisissant des protagonistes parmi les habitants que j'avais rencontrés auparavant, et qui vivent dans six lieux frontaliers, dominés par des paysages singuliers. Le projet était ambitieux, car il touchait les « quatre coins[392] » de la frontière arménienne. L'Arménie me semble souffrir réellement de ces frontières étanches ou conflictuelles ; il est exceptionnel de trouver un pays qui a un tel niveau de civilisation depuis 3000 ans, dont l'histoire a été une longue série de conflits, et qui s'est maintenu malgré ces problèmes. C'est cet ensemble de traits spécifiques qui parlait à ma propre sensibilité aux régions frontières, dont la forme et la structure peuvent varier.

[391] J'ai présenté ci-dessus des films, fictions et documentaires, réalisés sur cette base, mais cela est plutôt rare en cinéma, surtout si on le compare à l'art contemporain. Beaucoup d'artistes aujourd'hui partent dans des pays lointains ; j'ai rencontré pour ma part plusieurs artistes occidentaux qui sont venus à la frontière en Corée pour travailler là-dessus. (Là encore, on peut constater que le mouvement inverse est rarissime : pas de Coréens pour travailler sur la rémanence de la frontière allemande ou le séparatisme catalan).

[392] Il s'agit des frontières conflictuelles avec la Turquie, l'Azerbaïdjian, l'Iran, le Nakhichevan. Donc celle de la Géorgie n'est pas en question.

J'ai donc décidé de concevoir un film qui montrerait, à partir des paysages de la frontière, d'une beauté exceptionnelle, et à travers eux, la force intérieure et l'attachement à la vie des habitants malgré la situation difficile de leur pays. La *présence* des paysages était particulièrement importante, et j'ai voulu la traiter de telle manière que les portraits des habitants traduisent tous leur attachement à un lieu, alors même qu'ils vivent à la frontière (Fig. 205-206). Contrairement au phénomène très connu de la *diaspora* arménienne, mes protagonistes vivent là depuis plusieurs générations, quoiqu'il arrive, et n'envisagent nullement de partir à l'étranger. J'ai voulu que ce documentaire manifeste, et si possible incarne, ce désir de rester à tout prix dans un état *territorialisé*.




Fig. 205-206 : Le réservoir Johgaz qui fait la frontière entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan ; Marinée, une habitante du village frontalier de Berkaber.

Pour étayer mon regard de non-Arménienne, j'ai engagé une jeune femme, Maria, qui venait du village de Khachik, aux confins du Nakhitchevan. Elle est née en 1988, le jour du séisme historique à Gyumri, et a vécu toute son enfance avec la guerre du Haut-Karabakh. Je l'avais rencontrée pendant les repérages ; j'avais été logé chez elle, et avais remarqué qu'elle avait un rapport très fort avec son père, qui a vécu la guerre comme garde-frontière. Son enfance a été marquée par l'angoisse de le perdre. Elle m'était apparue comme un *alter ego*, à qui je pourrais communiquer mes sentiments et avec qui je pourrais discuter mon regard envers les habitants. Le film s'appuie à la fois sur le dispositif de la caméra, conçu par moi-même, et sur le monologue écrit par Maria, revu avec moi, et que récite sa voix *off* dans la plus grande partie du film. Sans être remplacé, mon point de vue est ainsi soutenu et *traduit* par sa présence et par sa voix. Ce qui m'intéresse est moins le point de vue de l'État, ou

même de la société, sur ces régions frontalières, que l'allure ordinaire et à la fois spécifique de la vie à la frontière. Je vise à créer un monde à part dans le film, qui est en effet, un monde de la frontière au cinéma. Dans ce film, la voix de Maria est aussi la mienne, et *vice versa*.

Lorsque j'ai interviewé ces habitants pendant les repérages, ils me disaient « ma chère fille » et « je te raconte ma douleur, apporte aussi la tienne ». C'est une expression affectueuse, traditionnelle et familière en arménien. Elle m'a touchée énormément : je n'ai pas vécu la guerre mais j'ai hérité, de l'expérience de mon père qui l'a vécue, la séparation de sa famille et la blessure profonde d'être déraciné. Dans le contexte arménien, c'est ma douleur qui communique avec la leur. Cette communication sentimentale m'a donné l'idée de métaphoriser les sentiments transmis par la guerre. C'est en ce sens que je me suis attachée à montrer les matériaux des habitations, entre autres les fenêtres qui ont été détruites pendant la guerre. Comme disait Gaston Bachelard, « *la fenêtre est l'œil et l'âme de la maison* ». Dans cette zone où on entend encore des tirs, ce sont les fenêtres qui gardent cette blessure, comme l'âme blessée de la maison (Fig. 207). Cette approche anthropomorphique est comparable à celle de *5 caméras brisées*.



Fig. 207 : Maria touche les fenêtres, fermées par des plastiques, chez ses grands-parents où elle a vécu avec sa famille après la guerre.

Voix Off de Maria : « *C'était la maison de mes grands-parents. À l'époque les fenêtres n'avaient pas cet aspect-là, je veux dire par là qu'il y avait ici de vraies fenêtres, pendant la guerre elles se sont toutes brisées avec un bruit assourdissant. Je me souviens très bien de ce moment, nous étions à l'intérieur. Nous avons remplacé les fenêtres par du plastique. C'est un acte triste qui nous rappelle à chaque fois la guerre.* »

J'ai vu des habitations abandonnées à la frontière ; elles traduisent le désespoir et la décision radicale de la partie du peuple qui a choisi la *diaspora* : pour trouver une vie meilleure loin de la guerre, ils sont partis à l'étranger. En général ces maisons sont spacieuses, les espaces intérieurs y sont vastes, et malgré l'état d'abandon où elles se trouvent, j'y ai toujours éprouvé la présence invisible du profond attachement de leurs habitants, de leurs sentiments amers et de leur profond regret au moment de devoir les quitter. La particularité de mon travail documentaire se fonde sur cette sensibilité spatiale, qui peut se traduire dans un cadre anthropomorphique, car je sens l'âme de l'espace et j'ai découvert qu'en Arménie, on le croit aussi. C'est pourquoi j'ai de nouveau usé de la caméra subjective et mobile que j'avais employée dans mon précédent film, mais de manière plus construite ici, sur le récit poétique de Maria dans une maison abandonnée (Fig. 208). Je suis retournée avec mon équipe à une magnifique maison que j'avais repérée l'année d'avant. L'équipe était étonnée de voir des photos abîmées par terre, au mur un tableau du couple qui avait habité la maison (Fig. 209), une armoire rouge dans un coin, sous la lumière douce de la fenêtre… Toutes ces traces semblaient un merveilleux travail de décorateur pour une mise en scène. La caméra y a circulé comme si l'âme de cette maison sans maître errait dans l'espace, portant son regard sur les objets orphelins et poussiéreux demeurés sur place.



Fig. 208



Fig. 209

Le film commence par un plan dans lequel la main de Maria caresse le bord poussiéreux d'une fenêtre, où on voit les morceaux de verre. On la voit franchir l'entrée de la maison abandonnée, et réapparaître dans une pièce désertée aux fenêtres cassées ; elle s'arrête devant l'une d'elles pour contempler l'extérieur. Le plan suivant raccorde sur son regard ; dans un espace extérieur, droite cadre, elle regarde vers la gauche, devant une montagne à l'arrière-plan. C'est l'introduction du film, où j'ai cherché à indiquer ainsi la communication entre les espaces intérieurs et extérieurs de la frontière. La même composition continue : Maria raconte en voix *off*

son amour pour son village, Khachik, qu'on voit en perspective, en plan large avec la montagne et quelques enfants qui jouent au foot. Le plan suivant se rapproche, et montre en panoramique de gauche à droite les villageois sur la place de la mairie. Retour au regard de Maria, qui semble observer ce qui se passe dehors, derrière une fenêtre bouchée de plastique. Puis on la reprend à l'intérieur, devant cette fenêtre, en train de caresser le plastique qui la recouvre. Ce jeu de dehors-dedans[393] continue tout au long du film : « *Il faut distinguer l'extériorité et le dehors, le dehors concerne la force : si la force est toujours en rapport avec d'autres forces, les forces renvoient nécessairement à un dehors irréductible, qui n'a même plus de forme, fait de distances indécomposables par lesquelles une force agit sur une autre ou est agie par une autre* »[394]

Dans une scène, la salle de cinéma joue un rôle important (Fig. 210) ; des enfants y regardent des burlesques muets français. Cet espace, abandonné depuis la guerre (1988-1994), se trouve à Tchinari, village situé sur le front Est de l'Arménie. On voit d'abord les habitants, enfants, jeunes, adultes, personnes âgées, faire la queue devant le bâtiment. Ils entrent ensuite dans la salle, où j'ai réalisé une installation permettant de projeter des films des années 1910-20, non pas sur l'écran, mais sur les murs de la salle, en faisant pivoter le projecteur à 360°. La caméra se centrait sur la réaction des enfants, étonnés de voir circuler l'image en mouvement, criant, riant joyeusement, vivant vraiment une vie de cinéma. La vie à la frontière arménienne-azérie n'est pas gaie, en raison de la tension permanente de la guerre. Pourtant au quotidien, les enfants n'ont pas l'air malheureux. C'est cet aspect ordinaire du bonheur que j'ai voulu faire surgir par ce dispositif simple, qui a permis de dégager vraiment un sentiment vivant : l'espace absorbe les habitants invités, et les entraîne dans le monde irréel des films muets projetés aux murs.

---

[393] « *Pour Michel Foucault, le dedans et le dehors ne s'opposent pas de manière absolue, ou plutôt toute opposition se nourrit d'une connivence secrète – ce qui sépare est aussi ce qui unit –, il faut dépasser les catégories figées, veiller sur les seuils ; comprendre que le dedans est toujours le dedans d'un dehors : les métaphores spatiales restent insuffisantes si on n'y ajoute le mouvement. En effet, il faut distinguer dans l'Histoire les formes ou les strates qui se déposent, des forces en devenir, qui agissent.* » : Janine Hortonéda, « Sécurité, territoire, population et Naissance de la biopolitique de Michel Foucault, Contrechamp », EMPAN n° 59, 2005/3, p. 61-70.

[394] G. Deleuze, *Foucault*, Éd. de Minuit, 1986, p. 92.



Fig. 210 : Le cinéma abandonné du village frontalier de Tchinari.

Cette salle de cinéma m'a permis de refléter l'état paradoxal du village sous la tension militaire. Tchinari n'était pas le seul village à avoir possédé un cinéma ; Maria a dirigé un ciné-club dans son village, où on trouve aussi un cinéma-théâtre abandonné. J'ai été très surprise de découvrir ces salles de cinéma, dans des villages où elles conservent une ancienne saveur d'humanité. C'est à l'époque stalinienne qu'on les a installées, selon les témoignages nostalgiques de la génération des sexagénaires : « *à l'époque, tout le monde avait le droit de travailler, d'être éduqué et cultivé, on travaillait dur et on était fier d'être bien discipliné ; au lieu de quoi, maintenant, on n'a ni travail, ni culture, et les jeunes sont perdus sans travail…* » Depuis la chute de l'Union soviétique, beaucoup d'usines sont fermées ; la guerre a détruit la relation commerciale avec les villages azéris, avec lesquels les habitants s'entendaient bien. Les champs sont abandonnés, car les soldats azéris y tirent sur les paysans arméniens qui les travaillent. La salle de cinéma est le symbole de cette nostalgie envers l'époque de l'Union soviétique, embellie par le souvenir.

Chacun des espaces représentés dans le film, chacun des paysages possède un caractère singulier, qu'il était important de laisser distinguer. Pour communiquer cette spécificité aux spectateurs, le filmage sur les paysages est systématiquement en

panoramique gauche-droite, contemplatif, sous la lumière douce de l'automne, tantôt avant le lever du soleil, tantôt entre chien et loup. Le filmage sur les espaces intérieurs est souvent fondé sur la caméra portée. Il est clair que j'ai aussi filmé, ostensiblement, des frontières invisibles dans le paysage (une montagne, un lac), et visibles par une installation matérielle (barbelés, poteaux). Comme dans mon premier film, mon but est de ne pas exhiber mon état déterritorialisé, pour mieux inviter les spectateurs dans ces espaces, intérieurs et extérieurs, en vue de partager des expériences spatiales où j'ai inséré et intégré les histoires personnelles des habitants et l'Histoire du pays.

Dans ses grandes lignes, le film a une structure labyrinthique, et ne relève d'aucun genre précis. J'ai voulu construire un film qui traite de la frontière géopolitique, en étant lui-même à cheval sur les genres : c'est un film frontière. Il a une structure que je trouve moi-même sophistiquée par rapport au documentaire standard, avec un récit délibérément emblématique, dont la construction peut dérouter. Au montage, j'ai placé au milieu du film une séquence « expérimentale », composée entre autres d'images de remploi, chargées de violence symbolique ; à partir de cette « catastrophe » médiane, le parcours du film change radicalement, et doit être retrouvé par le spectateur. Mon idée de départ était de faire de ce film un *road movie* contemplatif et poétique, qui montre les paysages magnifiques des quatre frontières arméniennes. Je pense qu'au fond il l'est resté, mais d'une manière plus métaphorique et d'ordre davantage mental. En fin de compte, mon documentaire suit une structure *rhizomatique*, à laquelle la question du génocide arménien a largement contribué. Ce dont il s'agit, c'est aussi l'expérience du temps et de l'espace par rapport à cette question, qui n'a cessé de me hanter durant la réalisation, en termes de cinéma comme en termes humains, historiques, anthropologiques. Fallait-il l'intégrer dans ma problématique de la vie à la frontière ? Si oui, comment allais-je traiter un tel évènement historique, qui ne peut se rendre simplement en cinéma ?

C'était l'un des principaux problèmes du point de vue strictement cinématographique. En plus, le génocide arménien a un immense impact pour le peuple arménien : comment oserai-je le mettre en œuvre cinématographiquement en étant une étrangère, une personne extérieure ? Le phénomène du génocide est

universel, et mon pays natal a aussi connu plusieurs massacres, menés de l'extérieur et de l'intérieur ; cela continue et se répète encore dans bien des endroits dans le monde. Par ailleurs, j'ai vu beaucoup de documentaires sur le génocide arménien, qui a été une violence extrême, et j'ai aussi entendu des témoignages des gens des deuxième et troisième générations, qui ont hérité de ce traumatisme. J'ai donc voulu concrétiser le lien entre l'événement historique (singulier : ce génocide et pas un autre) et les frontières de l'Arménie (elles aussi très particulières, par la situation enclavée du pays). La frontière avec la Turquie est la conséquence de ce génocide, car elle a été tracée aussitôt après. Inévitablement, c'est elle qui ouvre le film.

En dehors de Maria, l'autre protagoniste important est Sevada. Cet homme vit à Tchinari, village isolé, donc très exposé au conflit militaire. Il a vécu la guerre d'une manière brutale : il a reçu une balle dans la tête, a été gravement blessé, est resté handicapé depuis lors. Quand je l'ai rencontré pour la première fois, il a refusé de parler devant la caméra ; c'est sa mère qui a témoigné à sa place. J'ai compris plus tard qu'il était dans une intense colère, car il pense que la guerre a détruit sa vie. J'avais envie d'exprimer cette colère par une mise en scène « naturaliste », et il est devenu ainsi en quelque sorte le héros du film. Je l'ai longtemps filmé marchant, en l'absence de toute parole. La caméra le voit monter dans la montagne, fouiller dans un champ où il trouve une balle de fusil ; vers la fin du film, je l'ai mis en scène et lui ai fait mettre le feu à un tas de paille à l'intérieur d'une ferme abandonnée de son village (Fig. 211). Il est également présent dans la séquence « expérimentale » que j'ai introduite au milieu du film, et par sa présence et son jeu naturel impressionnant, j'ai voulu symboliser la violence historique que l'Arménie a vécue.



Fig. 211

La séquence médiane vise à produire une sensation forte, faisant ressentir la violence par des plans symboliques et des plans d'archives qui se heurtent. Outre les plans de l'époque du génocide, elle contient des plans issus de ma vision subjective et de mes observations empiriques. On trouve à Gyumri (un de mes lieux de filmage) un restaurant spécialisé dans les poissons grillés ; il est en plein air, à côté du camp militaire russe qui garde la frontière avec la Turquie. Très connu dans la région, ce restaurant propose une démonstration de cuisine, entre autres de la préparation du poisson : on donne un coup de marteau sur la tête, puis on ouvre le ventre immédiatement. Tous ces gestes m'ont marquée, et j'ai demandé à mon opérateur de les filmer. Introduite dans le film, montée avec des images noir et blanc d'archives sur le génocide arménien, et d'autres génocides dans l'histoire de l'humanité, la figure du poisson assassiné résonne. Le poisson est un symbole chrétien ancien, congru à un film sur un pays où la religion chrétienne n'a pas disparu. En outre, dans ce pays qui n'a aucun débouché direct sur aucune mer, on consomme beaucoup de poisson (surtout une sorte de truite, nommée *Salmo ischchan*)[395].

Un autre élément de violence a surgi au moment du tournage, de manière absolument imprévue et imprévisible. Un malheureux villageois, innocent, a été enlevé, torturé, et a fini d'une manière atroce, battu à mort, comme un chien. Cette scène violente a été filmée par ses assassins azéris, qui l'ont fait circuler sur Youtube pour faire peur aux villageois. Les jeunes du village nous l'ont montrée, et je l'ai finalement introduite au moment du montage de cette séquence, avec le visage de Sevada, et les poissons meurtris. Le premier souci a été pour moi : devais-je garder mon idée de départ, de faire un film contemplatif et poétique ? Devais-je garder cette extraordinaire émotion et la communiquer ? Finalement j'ai décidé d'inclure ce drame, et d'en faire un récit au milieu du film : il m'a paru que si le film ne parlait pas de la mort injuste de ce jeune homme, il ne serait pas honnête. Ce n'était pas une question éthique, mais plutôt comme un signe ; c'était aussi une décision difficile, et du coup le film a pris un aspect radical, qui diffuse, sans trop de brutalité je l'espère, une certaine violence sur qui s'est passé. Je pense que la violence comme expression d'une réalité historique est toujours à considérer.

[395] En plus du lac Sevan (assez vaste pour valoir comme un substitut de mer), l'Arménie dispose de nombreux lacs, réserves d'eau et centres de pisciculture, pour produire plusieurs milliers de tonnes de poisson chaque année.

Pour synthétiser, il s'agit de la forme transcendante d'une violence historique du passé, mise au présent par la représentation de l'espace (prise de vue) et la conjonction du temps (montage). L'originalité du film est liée à cette forme, qui invite à un sentiment du rhizomatique. Mais cela n'a pas allégé la question, car ce drame réel survenu en plein tournage ne pouvait pas ne pas entrer en résonance avec la pensée du génocide. La vidéo captée sur Internet montre le dernier instant de cet homme, en proie à une peur absolue : vais-je la mettre dans le film, et comment ? Je voyais le lourd passé de l'Arménie à travers son regard pétrifié par la peur. Je sentais, indirectement mais puissamment, la violence que ce garçon a vécue, et qui devenait celle du génocide. Il symbolise pour moi le passé qui continue : on l'a traité comme on a traité les Arméniens à l'époque du génocide. J'ai cherché à rétablir une atmosphère sensorielle par le retour sur les paysages sublimes, et aussi par la musique, bien rythmée, en espérant qu'elle allège la lourdeur de ce lien entre passé et présent – la forme rhizomatique du film qui transcende plusieurs espaces frontaliers. Restait une question : quelle étiquette anthropologique apposer sur cette extraction d'un événement ?

Après les projections publiques, j'ai constaté que les affects suscités par la séquence expérimentale résonnent très fort chez les spectateurs. C'était bien ainsi que j'avais voulu cette séquence, comme nœud affectif de la structure du film, jouant du pouvoir que les images peuvent receler. J'ajoute que pour construire la tension et faire résonner la violence historique dans le film, on a trouvé beaucoup d'éléments réels sur place, entre autres à travers la présence des animaux. Lorsque j'ai découvert par hasard le cadavre d'un chacal au bord du lac, j'ai eu la prémonition qu'une mort nous attendait quelque part : c'était juste avant d'apprendre la mort de cet homme. Il y a aussi un âne qui se roule dans la poussière, un chat enfermé qui crie, et bien sûr les poissons qu'on assomme. Un autre élément de violence intrinsèque qui domine ces espaces est la sonorité. Lors du tournage à Tchinari, j'entendais souvent des tirs. Les habitants y sont habitués, mais se gardaient de sortir de leur maison, et je ne voyais personne dans les rues du village. J'ai enregistré ces tirs comme un environnement sonore propre à la frontière, et filmé aussi la réaction des habitants. La sonorité des lieux étant tellement importante pour le film, j'ai demandé

systématiquement au preneur de son d'aller la capter dans des espaces précis. Il fallait transmettre ces sons entendus sur place, les cris des animaux (oiseaux, ânes, chacal, chat…) et aussi les bruits de la nature (le vent, le souffle d'air, etc.) qui nous ont accompagnés. J'avais l'impression que la nature donnait le diapason pendant le tournage. Au total, nombre d'éléments de rencontre ont été essentiels pour la création ; à partir de tels indices réels, j'ai pu renforcer le récit et la mise en scène – au risque de dérouter les spectateurs dans un voyage mental à la frontière du cinéma et du réel, affectée par la violence historique, déterminée par la géopolitique.

Par conséquent le film a un caractère un peu plus d'essai, et parfois de fiction, avec ces *indices réels* dans le film qui nous invitent à réfléchir – ou alors il suffit de suivre les images au lieu de chercher à comprendre. Vouloir comprendre littéralement le récit mène à se perdre, à se demander où on est, où va tel personnage, etc. C'est un film plus rhapsodique que logique, qui se pénètre mieux si on suit les images et qu'on se laisse guider par elles. Cependant cette expression visuelle n'a pas été sans me poser à moi-même la question du récit et de sa désarticulation. J'ai revendiqué la forme de *road movie* pour *Resident Forever*, mais à condition d'accepter que c'est un film de voyage, mais dans le temps (passé et présent) et dans des lieux frontaliers, mais marqués par la violence historique. Si l'on accepte cela, on peut avoir la sensation d'un voyage mental et géopolitique.

Le projet du film impliquait de prendre en compte un élément de mise en scène. Pour traiter un sujet aussi compliqué, il me semblait nécessaire d'installer des éléments fictionnels, des symboles et des métaphores en images. L'Arménie inspire facilement des symboles visuels, de par ses traditions culturelles. Paradjanov, par exemple : dans son cinéma, on voit souvent des représentations symboliques, entre autres des poissons. J'ai introduit dans la séquence « expérimentale » ce symbole chrétien très ancien pour suggérer que le génocide arménien était aussi un « nettoyage » religieux. De même, le feu qu'allume Sevada dans une ferme abandonnée figure sa colère, mais peut aussi référer à la passion du Christ. Ces symboles restent inaperçus si on ne fait pas le lien, anthropologique, du peuple

arménien avec la chrétienté[396]. Ces indices symboliques collaborent avec les indices réels pour permettre d'appréhender le sens essentiel du film. Cela est assez rarement le cas dans un documentaire, et l'aspect fictionnel de *Resident Forever* s'en trouve augmenté. C'est pourquoi j'ai cherché une équipe qui ait l'expérience de la fiction, car je savais dès après les repérages que ce film ne serait pas intégralement documentaire, et aurait un aspect essai ou fiction. Les scènes avec personnages (Maria, Sevada et d'autres) demandent une vraie construction des plans, mais je suis restée fidèle à l'urgence du réel. C'est donc tout de même *aussi* un film documentaire.

4 • LE PARADIS DES HABITANTS FRONTALIERS (AVEC MICHEL FOUCAULT)

Dans le premier chapitre, en analysant *La Soif du Mal* d'Orson Welles, j'ai rappelé la dernière réplique du héros : « *Toutes les villes frontalières font ressortir le pire dans un pays*. » On suppose aisément que la plupart des gens qui sont nés et vivent à la frontière trouveraient une telle idée normale. Mais ces habitants vivent-ils vraiment le pire de leur pays ? En réalité, les habitants que j'ai observés, avec qui j'ai vécu, éprouvaient les qualités de leur lieu de vie avec humilité, parfois avec fierté. J'insiste de nouveau sur cet aspect paradoxal du lieu et de ses habitants. Par exemple, contrairement à ce qu'on pense généralement, la zone démilitarisée entre Sud et Nord en Corée ne représente pas un lieu dangereux à leurs yeux, mais bel et bien un espoir, surtout d'un point de vue écologique et sécuritaire. Au reste, depuis 2000, ces villages commencent à attirer l'attention. Ce n'est plus un lieu caché, voire périlleux. C'est devenu un lieu « culte », voué à la nature, et à un tourisme doux. Certaines parties en ont été classées comme parcs naturels, en raison de la richesse de la faune et de la flore sauvages. Le développement et l'exploitation de ce lieu à la fois mémorable et écologique sont actuellement soutenus par le gouvernement coréen du Sud. Malgré la tension politique entre les deux gouvernements du pays, ces zones restent un lieu d'espoir qui inspire la réunification, la paix.

[396] De même que, comme je l'ai dit plus haut à propos du film de Cogitore *Ni le ciel ni la terre*, si on ne connaît pas la fable coranique des « gens de la caverne », il n'existe guère d'indices concrets dans la diégèse permettant d'appréhender l'aspect symbolique de la narration.

Choisis par un régime dictatorial, fiers d'avoir survécu, les habitants sont protégés par les postes de contrôle. Il est souvent remarqué que le taux de criminalité est presque nul dans ces villages interdits d'accès aux civils extérieurs. Chaque village prend la responsabilité de gérer ses membres[397] ; tout le monde se connaît, les maisons peuvent rester ouvertes et les outils agricoles dans les champs sans craindre le vol. Bref, ils ne vivent pas vraiment le pire du pays. On pourrait plutôt estimer qu'ils vivent dans une « bulle » d'où sont éliminés les choses, les gens, les comportements considérés comme accidentogènes ou autrement dangereux. Mais la délimitation de l'«accident dangereux» appartient au pouvoir. Dans le cas de l'Arménie, je n'ai pas vu trace d'un tel ordre organisé ; le sentiment d'être abandonné est bien intériorisé ; je sentais plutôt la fierté d'être un « éternel résident », territorialisé. C'est pourquoi j'ai appelé mon film *Resident Forever* (*Résident à jamais*). Venue d'un pays refait à neuf après la guerre, je n'avais jamais rencontré des gens qui vivent en collectivité depuis des siècles aux mêmes endroits, et en outre, des endroits dangereux, inadaptés à une vie simplement normale. Mes propres documentaires m'ont donc amenée à la perception d'une autre réalité de la frontière, celle d'un « paradis » pour ses habitants.

Pour développer cette hypothèse, je suivrai les indications de Michel Foucault quant à ce qu'il appelle le « *bio-pouvoir* »[398]. Selon lui, il s'agit de la prise en compte progressive, par le pouvoir, de la vie des hommes, sous leur aspect individuel – le corps, qu'il s'agit de discipliner – et sous leur aspect social – la population, qu'il s'agit de contrôler. Ce concept s'appuie sur la double notion de sécurité et de discipline. « *La distinction de ces deux notions se réalise, selon Foucault, à propos de la fonction de la norme, qui produit une normalisation, mais avec des procédures et des finalités différentes. Ce qui est prioritaire dans ces procédures de normalisation,*

[397] J'ai déjà mentionné plusieurs fois le fait que le modèle explicite de ces villages établis à la frontière à l'initiative d'un gouvernement totalitaire était, paradoxalement, celui du *kibboutz*. Une ressortissante nord-coréenne, actuellement professeure à Séoul, m'a affirmé après avoir vu *Dream House by the Border* que les villages de province nord-coréens ont adopté ce même concept, mais dans une variante sécuritaire, contrôlée par l'institution militaire. (Je rappelle que, dans l'esprit de ses créateurs, le *kibboutz* est une communauté agricole, tendanciellement autonome, et que son principe est incompatible avec la dictature).

[398] Cours au Collège de France de Michel Foucault, « Sécurité, territoire, population » (1977-78) et « Naissance de la biopolitique » (1978-79).

ce n'est pas la définition du normal et de l'anormal, mais celle de la norme. Le dressage de l'individu se réalise à partir de la norme d'un caractère "primitivement prescriptif" ; dans la société disciplinaire, la gestion du pouvoir est hégémonique, dans le sens où elle se fonde sur une norme unique et générale. Tandis que dans la société sécuritaire, comme nous savons, la gestion du pouvoir n'est pas hégémonique, mais différentielle, ce qui implique une toute autre fonction de la norme. Par conséquent dans le second, c'est le normal qui est premier et la norme qui s'en déduit, c'est-à-dire que la norme n'est pas extérieure à son champ d'application non seulement parce qu'elle le produit, mais aussi parce qu'elle s'y produit elle-même en le produisant[399]*. »*

Comme un tel espace, frontalier et conflictuel, a peu de contacts avec l'extérieur, l'intervention du système sécuritaire y est différente de ce qu'elle est sur un espace ouvert, « normal ». Elle prend la forme d'un quadrillage plus rigide qu'ailleurs, puisque ce qu'il faut contrôler est précisément ce qui est en train de se produire, ce qui advient, ce qui va s'actualiser, ce qui arrive (l'événement). Ce milieu frontalier est donc vu comme espace d'événements possibles, d'actions probables qui ne sont ni du même ordre, ni du même caractère qu'ailleurs. Il est compris comme ensemble de relations (à la fois internes et externes à leurs termes) et non comme « structure » ou « système », car il comporte plus d'aspects politiques que criminels. « *La sécurité va essayer d'aménager un milieu en fonction d'événements ou de séries d'événements ou d'éléments possibles, série qu'il va falloir régulariser dans un cadre multivalent et transformable. L'espace propre à la sécurité renvoie à une série d'événements possibles, il renvoie au temporel et à l'aléatoire, un temporel et un aléatoire qu'il va falloir inscrire dans un espace donné. L'espace dans lequel se déroulent des séries d'éléments aléatoires.* »[400] Si l'on considère ici les villages frontaliers coréens dont j'ai parlé comme des espaces artificiels – ce qui était d'ailleurs vrai à l'origine –, ils sont reconstruits sur des champs de mines, et pour cela sous contrôle permanent. Le système sécuritaire qui leur est imposé par l'État peut répondre aux procédures de normalisation du bio-pouvoir sur place. Si « *la notion de*

[399] Concepts de Foucault : Discipline et sécurité - Normation et normalisation - Le gouvernement par l'individualisation. Publié le mercredi 3 janvier 2007 : http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=3182 (consulté en mars 2014)

[400] M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*

pouvoir repose sur une figure fantasmatique de l'État s'élevant au-dessus du social, sans voir qu'un des phénomènes fondamentaux du xx^e siècle a été une prise de pouvoir sur l'homme en tant qu'être vivant, une sorte d'étatisation du biologique »[401] selon Foucault, alors nous sommes tous potentiellement dans le champ de ce bio-pouvoir. Ce que je veux souligner ici, c'est que l'espace frontalier conflictuel contribue plus clairement que tout autre à établir cet état, et que la vie des habitants dans cet espace en offre des preuves effectives.

« *Quel est donc ce moment si fragile dont nous ne pouvons détacher notre identité et qui l'emportera avec lui ?* »[402] : les dispositifs sécuritaires n'interviennent pas directement « *sur le jouer, mais plutôt sur les règles du jeu* », ajoute Foucault, c'est-à-dire que le pouvoir de ces dispositifs, au lieu d'agir par coercition directe, s'exerce par action à distance en utilisant le milieu ou l'environnement comme « *support* » et « *élément de sa circulation* ». Les dispositifs sécuritaires se définiront – à la différence de l'enfermement rigide des dispositifs disciplinaires, et c'est l'argument que je prendrai pour les voir à l'œuvre dans *Resident Forever* –, dans un « *cadre assez lâche* » (puisque précisément il s'agit de l'action sur des actions possibles, sur des événements, sur ce qui va arriver), en intervenant sur les règles du jeu pour que le joueur puisse jouer et où « *il y aura une intervention qui ne serait pas de type de l'assujettissement interne des individus, mais une intervention de type environnementale.* »[403]

En Corée, la zone où les villages sont reconstruits a été sauvagement détruite pendant la guerre entre les deux camps – communiste, représenté par l'U.R.S.S. et capitaliste, représenté par les U.S.A. Elle est devenue un monde à part, contrôlée indépendamment des autres régions ; les habitants y vivent dans une nature protégée des industries, des crimes, et des systèmes conventionnels qui dominent ailleurs. Dans une certaine absence de souveraineté, ces habitants actualisent une forme quasi hors-État ; en même temps, cette forme est incarnée de manière démonstrative par la

[401] M. Foucault, *Il faut défendre la société*, p. 213.

[402] M. Foucault, Dits et Écrits, I, p. 13.

[403] M. Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Gallimard, 2004, p. 265

présence militaire, et par conséquent la présence d'un système sécuritaire étatique est pleinement visible. Il existe bien une espèce de souveraineté (une quasi-préfecture de la région), mais c'est une zone contrôlée d'une manière peu « normale », pas vraiment gouvernée, et le pouvoir y est diffus. Les obstacles mis au libre accès dans ces villages contribuent à évoquer ce système du bio-pouvoir ; le récit à plusieurs voix de *Dream House by the Border* nous amène à réfléchir sur la relation entre le gouvernement dictatorial du passé et les habitants dans cette zone ; et un peu plus loin, entre les dispositifs sécuritaires dans un « *cadre assez lâche* » et eux. Finalement, on s'aperçoit dans ce film que ce sont les habitants eux-mêmes qui créent ce « bio-pouvoir » dans un temps continu, et donc, le devenir biopolitique, à travers les dispositifs sécuritaires imposés, qui continuent malgré l'évolution intérieure de la politique coréenne. Du fait que cette zone est gérée par un système d'enfermement symbolique lié à la situation géopolitique, et concrètement par un système de sécurité formel, via le contrôle militaire qui garantit et assure la circulation, elle n'est pas tout à fait « *l'espace propre à la sécurité qui renvoie à une série d'événements possibles.* »

Les habitants y sont installés depuis la fin des années 1960 ; ils ont construit eux-mêmes les routes, les maisons, les écoles : tous les éléments matériels pour constituer une société. « *Au cours de leur histoire, les hommes n'ont jamais cessé de se construire eux-mêmes, c'est-à-dire de déplacer continuellement leur subjectivité, de se constituer dans une série infinie et multiple de subjectivités différentes et qui n'auront jamais de fin et ne nous placeront jamais face à quelque chose qui serait l'homme. Les hommes sont perpétuellement dans un processus qui, en constituant des objets, le déplace en même temps, le déforme, le transforme et le transfigure comme sujet.*»[404] Ainsi, l'état sauvage a disparu, de par la forte détermination des habitants à devenir propriétaires de leur terrain et de leur maison. Pour constituer une société, il faut une volonté collective, mais connectée aux volontés individuelles. Ils ont donc construit une société à eux, à défendre par eux-mêmes, du simple fait d'avoir survécu, puisque en fin de compte ils se retrouvent non propriétaires

[404] M. Foucault, *Dits et Écrits, II,* Gallimard, 1994, p. 894.

(majoritairement, dans un régime d'affermage, car, comme je l'ai expliqué, les anciens propriétaires ont réussi à faire valoir juridiquement[405] leurs droits).

Telle est finalement la vérité pour ces habitants qui ont cru à une promesse malhonnête, ou au moins hasardeuse, du gouvernement[406]. Le désir de possession matérielle (la maison et le terrain) des habitants les a menés somme toute à un état démuni, où leur contre-pouvoir contribue paradoxalement à construire le « bio-pouvoir », à travers l'absence de garantie de sécurité et les contraintes disciplinaires imposées par le gouvernement dictatorial de l'époque. Ce que recherchent actuellement ces habitants : « *ils ont simplement la conviction, modeste et tenace, que la liberté réelle de chaque individu humain est la condition nécessaire du bien commun à tous*[407] *»,* comme cela avait été promis par ce gouvernement. Ils espèrent aussi une paix universelle sans domination, sans intervention directe de l'État sur eux. J'ai pu observer chez eux un esprit très indépendant, en même temps qu'une attitude très coopérative envers l'institution militaire – laquelle n'est pas l'État mais représente une force étatique, toujours potentiellement sensible sous un jour totalitaire, qui fait un contrôle précis de tout. « *Je pense tout de même qu'un État totalitaire au sens strict est un État dans lequel les partis politiques, les appareils d'État, les systèmes institutionnels, l'idéologie font corps en une espèce d'unité qui est contrôlée de haut en bas, sans fissures, sans lacunes et sans déviations possibles* »[408]. Jusqu'aux années 1990, les habitants ont été sous ce système de contrôle plus ou moins totalitaire en permanence, sans même pouvoir agrandir ou aménager librement leur maison. Les dispositifs sécuritaires qui ont commencé à se

[405] Et ici, bien sûr, il faudrait interroger le statut du *juridique*, c'est-à-dire de la forme normale du pouvoir, face à cette forme différente qu'est le « bio-pouvoir ».

[406] Le rapport d'un État à la population se fait essentiellement sous la forme de ce qu'on pourrait appeler le «pacte de sécurité». Autrefois, l'État pouvait dire : «Je vais vous donner un territoire» ou : «Je vous garantis que vous allez pouvoir vivre en paix dans vos frontières.» C'était le pacte territorial, et la garantie des frontières était la grande fonction de l'État. Aujourd'hui, le problème frontalier ne se pose plus avec autant d'acuité en général. Ce que l'État propose comme pacte à la population, c'est donc : «Vous serez garantis.» Garantis contre tout ce qui peut être incertitude, accident, dommage, risque. Mais les habitants territorialisés dans ces villages ont signé un pacte quasi diabolique, les privant de cette garantie en cas de dommages accidentels. La sécurité garantie par l'État n'était pas avantageuse pour eux.

[407] Marc Augé, *La communauté illusoire*, Éd. Payot & Rivages, 2010, p. 45. Et aussi : « *Le bien commun et l'idée de la communauté sont consubstantiels à l'idée d'humanité »* (p. 38).

[408] «Michel Foucault : la sécurité et l'État» (entretien avec R. Lefort), *Tribune socialiste*, 24-30 novembre 1977, pp. 3-4.

mettre en place tolèrent maintenant que cet espace fonctionne comme ayant été donné ; mais ils peuvent *« renvoyer à un aléatoire dans lequel se déroulent des séries d'éléments aléatoires »*, qui ne seraient pas encore au rendez-vous, tant que continue l'enfermement symbolique par la situation géopolitique. Les habitants, pour leur part, ne souhaitent majoritairement pas l'accès libre à la zone qu'ils occupent ; ils prennent ces dispositifs sécuritaires comme une protection : la relation entre les habitants et les militaires, qui a pris l'allure d'une relation d'État à État, perdure dans la zone.

Le comportement des habitants m'a frappée par son énergie : ils sont toujours en activité, je n'ai jamais vu personne traîner sans rien faire. Une atmosphère diligente domine. Une tension interne peut se traduire, du fait qu'ils vivent depuis longtemps sous contrôle. On la sent même dans une certaine droiture du corps, qui, loin d'être un défaut, me semble liée à une certaine honnêteté, voire innocence. C'est la durée du contrôle exercé qui l'a construite, et c'est une des raisons de mon cadrage rigoureux sur leur position à la fois déterminée et fière dans *Dream House by the Border*, afin de faire passer dans le film la temporalité vécue par eux (Fig. 212).



Fig. 212

Dans ces villages, tout le monde se connaît ; il est difficile de se quereller durablement dans ce monde fermé qui donne l'impression de ne pas l'être. Hormis

dans la jeune génération, la plupart des habitants n'envisagent pas de partir. C'est un drôle de paradis, menacé par la guerre. Étrangère et déterritorialisée, je me suis sentie plus libre qu'ailleurs de filmer et de photographier ; personne ne me regardait avec méfiance ni ne questionnait ce que je faisais. J'ai pu travailler à ma guise et sentir un petit bout de leur paradis.

Ainsi, le système sécuritaire agit indirectement sur l'individu et sur son corps, par le biais de son intervention sur l'environnement, puisque l'individu et son corps ne sont pas l'origine absolue de l'action[409]. L'action n'est pas réductible à l'individu, elle trouve sa source aussi dans l'espace, qui constitue un « *milieu* ». Si les habitants coréens se sentaient trahis par l'État, plus exactement par son incompétence à gérer les territoires touchés par la guerre, les habitants des villages arméniens ont le sentiment d'être abandonnés par l'État, ils ne sentent pas sécurisés face à un autre État ennemi. Ils se sont engagés volontairement pendant la guerre du Haut-Karabagh, afin de protéger leur territoire. Ceux de Tchinari se sentent spécialement vulnérables : leur village n'est pas un site stratégiquement important, ils restent donc sans défense militaire ; c'est pour cela que souvent, des villageois sont tués par les balles de snipers azéris en travaillant dans leurs champs. La mort du jeune homme kidnappé, que j'ai relatée, démontre la fragilité de leur situation : ils se sentent menacés de devoir abandonner leur territoire. Ce milieu, dans cet environnement et dans cette société, se voit affecté d'un déséquilibre métastable, d'une insécurité permanente qui déteint sur l'image du gouvernement – à proprement parler, un gouvernement de l'insécurité aux yeux des habitants.

Un point que je tente d'aborder est le système disciplinaire qui entoure les corps, les pénètre, les travaille, s'applique à leur surface. Je prendrai l'exemple des salles de cinéma des villages frontaliers en Arménie, figurées dans *Resident Forever*. Ces espaces matériels font venir la réminiscence d'une époque où le pouvoir était de

[409] Le pouvoir, selon la dernière définition de Foucault, est « *un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre. Donc les techniques de la société sécuritaire n'agissent pas directement sur l'individu et sur son corps, comme les disciplines, mais sur l'action de l'individu, et non seulement sur son action actuelle, mais aussi et surtout sur son action possible (virtuelle)* » CONCEPTS DE FOUCAULT : Discipline et sécurité - Normation et normalisation - Le gouvernement par l'individualisation. Publié le mercredi 3 janvier 2007 http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=3182

type totalitaire, très disciplinaire. Le danger issu du conflit territorial, auxquels ces villages sont exposés actuellement, c'est de traiter cette situation tendue et de lutter contre elle, en présence des habitants, mais sans leur assurer la sécurité. Si l'État n'est en position de maîtriser ni l'irresponsabilité, ni la répression qu'il impose à certains comportements en vue de la sécurité, il peut perdre sa souveraineté sur ces règles de sécurité indispensables. L'État est bien là, mais la gouvernance peut paraître absente dans ces villages isolés. Le danger est bien perçu, mais il crée l'image d'un pouvoir qui ne gouverne pas, car l'origine du danger reste ambiguë : pour la population arménienne en général, ce sont les militaires azéris et la guerre ; mais pour les habitants des villages, ce ne sont pas leurs voisins azéris – des civils comme eux, qu'ils ont côtoyés depuis des siècles – qui représentent le danger.

Quel champ de réflexion et d'action ce type de pouvoir ouvre-t-il aux forces du conflit territorial ? Ni nationalisme, ni totalitarisme : à Tchinari je n'ai trouvé que la nostalgie d'une époque où pouvait se mettre en œuvre une conception chrétienne de l'humanité – ce qui reste la mentalité profonde des Arméniens, surtout les sexagénaires. En même temps, c'est la génération de l'Union Soviétique, où le quadrillage disciplinaire était individualisé par le régime institutionnel et politique, « *indexé sur la loi avec comme corrélatif une technologie du comportement humain.* » Ce régime disciplinaire était « *à la fois légaliste et normatif et sa réglementation fonctionnait comme échangeur entre ces deux aspects. Elle visait la production de corps "dociles et utiles"* »[410]. Malgré leur situation marquée par le conflit, ces habitants, qui ont été disciplinés durant l'ère du contrôle (de l'Union Soviétique), gardent leurs vieux concepts, fût-ce nostalgiquement, et l'inquiétude n'est pas un facteur dominant. J'ai apprécié une douceur, un sens communicatif, une hospitalité sincère chez les habitants arméniens, profondément ancrés dans la mentalité chrétienne. À force d'observer toutes les salles de cinéma abandonnées, on peut sentir que ces villages, éloignés de tout, ont été pris dans un encadrement culturel (Fig. 213): « *Un point de civilisation – que le barbare méprise, dont le barbare a envie – par rapport auquel le barbare se trouve dans un rapport d'hostilité et de guerre permanente. Il n'y a pas de barbare sans une civilisation qu'il cherche à détruire et à s'approprier. Le barbare, c'est toujours l'homme qui piétine*

[410] M. Foucault, *Naissance de la biopolitique, op. cit.,* p.265

aux frontières des États, c'est celui qui vient buter contre les murailles des villes. Le barbare, à la différence du sauvage, ne repose pas sur un fond de nature auquel il appartient. Il ne surgit que sur un fond de civilisation contre lequel il vient se heurter. Il n'entre pas dans l'histoire en fondant une société, mais en pénétrant, en incendiant et en détruisant une civilisation. Je crois donc que le premier point, la différence entre barbare et sauvage, c'est ce rapport à une civilisation, donc à une histoire préalable. Il n'y a pas de barbare sans histoire préalable, qui est celle de la civilisation qu'il vient incendier. »[411]



Fig. 213

Ces salles de cinéma représentent une civilisation détruite par un acte de barbarie, la guerre. On peut observer cette même situation dans bien d'autres lieux, ainsi, plus récemment, en Syrie. Si on peut qualifier l'espace culturel créé par le régime disciplinaire ou totalitaire d'instrument pour dresser, programmer, garder sous surveillance n'importe quel groupe social par la régulation perpétuelle et permanente, alors logiquement, sa destruction par l'acte de barbarie amène la dissolution de cette régulation. Toutefois le modèle disciplinaire persiste, car il est orchestré dans le temps du contrôle, dont « *les techniques de sécurité ont une fonction différente car ce qu'on va essayer d'atteindre à travers le milieu, est le "lieu" où une série d'événements que les individus, populations et groupes produisent,*

[411] M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.,* p. 174.

interfère avec des événements de type quasi naturel qui se produisent autour d'eux[412]. » Ainsi, dans le cas de la vie à Tchinari, on peut observer *« un diagramme du pouvoir abandonnant en partie le modèle de souveraineté »* (car les habitants ont le sentiment d'être abandonnés par l'État) et cet état d'abandon « *s'entrelace avec un modèle disciplinaire »* (venant de l'Union Soviétique) – tous ces éléments constituant naturellement et progressivement « *bio-pouvoir, biopolitique des populations, prise en charge et gestion de la vie dans son caractère le plus nu par la politique. » « L'homme pendant des millénaires est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question »*[413]

Dès lors, la vie à la frontière surgit bien comme nouvel objet du pouvoir. « *L'homme est* zoon politikon*, comme le disait Aristote, ce qui veut dire que l'être animé, le vivant n'est là que comme ce qui ouvre la possibilité d'un* bios*, d'une vie humaine, qui n'est plus simple nature mais construction et institution du soi, en même temps. L'histoire du sujet est inséparable de l'être-ensemble des hommes en société*[414]*. »* La présence abondante, quoique non préméditée, des animaux dans *Resident Forever* peut être rapportée à cette idée. Elle évoque aussi, sciemment, l'univers cinématographique de Buñuel, qui a le plus côtoyé l'idée de l'animalité politique chez les hommes. Il existe un documentaire arménien qui la reflète aussi : *Border* (Harutyun Khachatryan, 2009) propose un récit singulier, à travers le regard d'une bufflonne sur la vie quotidienne de fermiers d'un village isolé du *no man's land*[415] constitué par la zone de conflit entre Arméniens et Azéris après la fin de la domination soviétique. Une bufflonne est sauvée d'un fossé où elle s'était enlisée, et conduite à une ferme voisine. Elle se retrouve parmi d'autres animaux réfugiés comme elle, et ils deviennent les témoins de la rage guerrière qui se manifeste dans ce village. Le personnage de l'animal est plus humain que les personnages humains ; à travers la perception du monde par l'animal, ce documentaire est une réflexion

[412] Jeanine Hortonéda, « Sécurité, territoire, population et Naissance de la biopolitique de Michel Foucault », *Contrechamp*, dans EMPAN, 2005/3(N°59), p. 61-70.

[413] M. Foucault, *Histoire de la sexualité, 1 : La volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p. 188.

[414] Jeanine Hortonéda, *op. cit.*

[415] Ce film a été tourné dans un village frontalier, Barekamaven, où j'ai séjourné lors du tournage de *Resident Forever*. Mais les scènes que j'y ai tournées ne sont pas dans le montage final.

poétique sur les conséquences de la guerre, après la chute de l'Union Soviétique. Au croisement de la fiction et du documentaire, une telle figuration en images des rapports humains, de la violence et de la guerre, est aussi un hymne à la liberté et à l'abolition des frontières ; c'est ce qu'expriment le corps et les mouvements de cette bufflonne, qui galope frénétiquement et franchit tous les espaces opposés par la guerre.

Pour comprendre pourquoi l'insécurité est la condition ontologique qui fait que ce bio-pouvoir transforme la vie à la frontière en instrument de survie, on peut se rapporter encore une fois aux réflexions de Foucault sur le rôle joué par la norme dans les sociétés disciplinaires et dans les sociétés sécuritaires : *« Foucault jette sur nos évidences un regard décapant, il nous aide à voir les failles et l'érosion de nos certitudes. Au cœur de notre actualité, comment ne pas être frappé par la croissance des peurs et des discours sécuritaires, par l'excès des techniques de relégation, de réclusion et d'enfermement sur les rêves de transparence et de circulation indéfinie dont se berce notre modernité ? Dans la dynamique de l'histoire et dans notre imaginaire, il y a une figure qui vient en contrepoint dès que l'on essaie de penser la constitution du corps social comme corps politique, la figure de l'autre ou de l'ailleurs. L'état supposé de l'homme hors société. Le danger vient toujours de l'autre, qu'il s'agisse d'un autre qui hante nos frontières, ou d'un autre intérieur. Dans les termes de l'enfermement ou du contrôle, dans la mise en place de contre-feux alors que les frontières sont déplacées*[416]*. »*

La question essentielle dans les espaces frontaliers est donc de savoir si les rapports de pouvoir sont identifiables ou non identifiables. Pour Foucault, *« le pouvoir est pensé comme un faisceau ouvert, plus ou moins coordonné, de relations. On a trop souvent tendance à parler du pouvoir comme d'une entité, alors qu'il n'y a dans les faits que des dispositifs de pouvoirs, des relations de force, qui sont d'ailleurs créateurs ou producteurs de réalité. Le biologique serait une strate de la réalité isolable, comme un support permanent des conduites sociales. En réalité, le tiret de bio-politique, que l'on peut mettre ou omettre, comme le fait Foucault, est ici*

[416] Jeanine Hortonéda, op. cit.

à prendre en compte en premier, il indique une construction originale et historique dans laquelle chacun des deux termes trouve une signification nouvelle. » À preuve, la filiation entre la notion de bio-histoire et celle de bio-politique dans les *Dits et Écrits II* : « *Il faut concevoir une humanité où ce ne sont pas des races qui se juxtaposent, mais des nuages de populations qui s'enchevêtrent et mêlent un patrimoine génétique qui a d'autant plus de valeur que son polymorphisme est plus accentué… c'est l'histoire qui dessine ces ensembles avant de les effacer ; il ne faut pas y chercher des faits biologiques bruts et définitifs qui, du fond de la "nature", s'imposeraient à l'histoire* »[417] Je reprends encore les formulations de la philosophe Jeanine Hortonéda : « *Dès l'instant où nous ne sommes plus dans une vision théologico-politique de l'histoire, mais dans une exploration pragmatique et patiente du quotidien et du présent, et que nous interrogeons sa genèse, nos perspectives changent. Par exemple, les rapports de pouvoirs ne peuvent être pensés sans prendre en compte les jeux de forces et donc la résistance. Paradoxalement, le dernier mot du pouvoir est que la résistance est première, comme le note ironiquement G. Deleuze !… Or la pensée du dehors dont se réclame Foucault est une pensée de la résistance. Dans cette hypothèse, on peut appliquer au travail de M. Foucault ce dont G. Deleuze créditait Nietzsche : "avoir fait de la pensée une machine de guerre, avoir fait de la pensée une puissance nomade." »*[418].

J'espère avoir rendu claire la relation que je propose entre l'approche de Michel Foucault et mes deux documentaires[419]. L'un (*Dream House by the Border*) évoque les dispositifs sécuritaires, l'autre (*Resident Forever*), la mémoire des sociétés disciplinaires. Tous deux exposent assez nettement une construction de bio-pouvoir. J'ajoute une dernière idée, venant de ma sensibilité empirique : le bio-pouvoir métabolise le devenir utopique qui subsiste dans l'espace frontalier comme territoire intime des habitants. Dans ces villages, arméniens et coréens, certains défauts de la réalité qu'on trouve partout – la méchanceté, le crime, … – n'ont pas leur place.

[417] M. Foucault, *Dits et Écrits II,* Gallimard, 1994, p. 95.

[418] J. Hortoneda, « Sécurité, territoire, population et Naissance de la biopolitique de Michel Foucault, Contrechamp », EMPAN, 2005/3(N°59), p. 61-70.

[419] À ce propos, je reprends la phrase de Dork Zabunyan : « *L'expérience filmique autorise-t-elle un déplacement du travail philosophique, annonçant éventuellement un fragment de l'œuvre à venir ?* » dans *Foucault va au cinéma*, Bayard, 2011, p. 18.

Pourquoi ? Qu'est-ce qui définirait ces défauts de la réalité comme ubiquitaires ? À ce propos, j'emprunte de nouveau les mots de Foucault : « *Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques* »[420]. En dehors même de la disparition de la criminalité, la simple tension sociale qu'on éprouve dans des grandes villes ne se retrouve pas dans ces villages ; la nervosité provenant de cette tension, de la compétition y est aussi absente ; des maux de la société moderne comme le consumérisme, les inégalités aggravées, le comportement psychopathe, la frustration sexuelle, etc. sont neutralisés. Les jeunes gèrent leur ennui et leurs envies comme ils peuvent, sans vraiment chercher à quitter leur lieu de vie (notamment en Arménie).

Ce n'est pas un monde parfait, et mes citations de Foucault le montrent bien ; pourtant j'ai senti, ici comme là, une atmosphère où une communauté d'individus vit en harmonie, dans une certaine humilité acceptée ; la proportion de conflits internes est bien inférieure à ce qu'elle est ailleurs, le conflit extérieur et sa présence imminente prenant le pas. C'est une réaction tout à fait naturelle de l'humanité face à un danger réel et concret : dans ce contexte quelque chose de sacré se dévoile, l'*« indexation du degré de sacralité sur le degré de fermeture »*[421] invisible se produit. *« "Sacré", en français, vient du latin "sancire" : délimiter, entourer, interdire. Dans la civilisation latine, les murs et les portes de la ville étaient réputés "res sanctae", choses sacrées*[422] *»*. Le tempérament destructeur diminue chez les êtres humains qui se serrent les coudes dans une réflexion commune et dans des intérêts communs de survie. Ceci engendre une dimension sacrée dans cet espace. Ces villages frontaliers représenteraient-ils véritablement une humanité idéale dans un monde utopique ? Certes non. Beaucoup peut inviter à envisager ce monde frontière aussi bien dans le sens d'un monde dystopique : ces villages, coréens et arméniens, gardent les uns comme les autres la trace d'un régime dictatorial et totalitaire, conséquence dans les deux cas de la Deuxième Guerre mondiale. Ce monde frontière, qui possède des zones « coupées du monde *normal* » peut être

[420] Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 23.

[421] Régis Debray, *Éloge des frontières*, Gallimard, 2010, p. 30.

[422] Id., p. 28-29.

facilement caractérisé comme dystopique : il comporte de nombreux éléments propices au développement d'un imaginaire fictionnel, et comportant une forte potentialité de dévier vers un cauchemar réel, vers une contre-utopie[423]. C'est un « paradis » pour eux, dans une atmosphère anormale, mais qui est d'une certaine façon, normale. La différence entre dystopie et utopie tient alors au regard que l'on porte, et, si l'on fait un film, à l'intention de l'auteur. J'ai conscience d'avoir porté sur eux un regard accentué, qui a souligné le caractère « paradisiaque » de ces lieux, sans me dissimuler qu'ils peuvent tout à fait représenter un monde invivable ou terrifiant pour certains.

[423] Les villages arméniens où j'ai tourné en 2014 sont retombés dans une situation de guerre en avril 2016, à cause du conflit militaire qui a éclaté entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan. L'accès à ces villages était bloqué, le bilan total a été de cent morts. Aucun des habitants qui figurent dans mon film n'est parmi les victimes.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Pour conclure cette partie consacrée à l'analyse de films documentaires, je reprends d'abord la question de l'habiter et du filmer à la frontière. Dans ce double engagement, l'altérité est essentielle pour évaluer la place de l'auteur(e) et sa relation avec la société à habiter et à filmer. Ensuite vient la collaboration avec les habitants, qui ne sont pas toujours des autochtones. Dans mes analyses, on pourra relever la position anthropologique des auteur(e)s, qui est absolument nécessaire et doit être volontaire et consciente, afin de circuler et de communiquer ouvertement sur le terrain.

Le 17ème parallèle offre un exemple parfait d'altérité du couple de cinéastes, comme habitants et comme filmeurs, devant suivre le déroulement des événements et leurs circonstances dramatiques dans un espace frontalier. Tandis que, dans la trilogie de Wiseman, son engagement et son implication sur le terrain engendrent, dans les œuvres une fois achevées, un effet de distanciation de style beckettien, à travers une forme linéaire ; c'est par conséquent le contexte et la situation d'ensemble qui dominent, son altérité se confond avec celle des habitants – aussi provisoires que lui, nullement autochtones – et il reste fidèle à la notion scientifique d'outil documentaire. Quant à *Mur*, la cinéaste n'y traite pas un lieu frontalier unique et un seul type d'habitants ; elle se déplace sur plusieurs lieux, et son implication ethnique est fort marquée dans sa rencontre avec les habitants. Cependant, c'est sa position déterritorialisée par rapport à eux et par rapport au terrain qui situe son film dans une neutralité poétique. Les auteurs de ces films documentaires sont des habitants provisoires, venus seulement pour filmer. *5 caméras brisées* est une exception, un exemple unique : l'exercice de l'altérité n'y est pas nécessaire, puisqu'il a été filmé et réalisé par un habitant enraciné dans ce territoire envahi par le conflit géopolitique.

En outre, cet habitant provisoire qu'est l'auteur doit manifester une sensibilité ou une affinité envers la *spatialité* du lieu concerné. C'est la condition pour que sa double activité – habiter et filmer – provoque l'investissement dans le film qui doit

être consenti par les habitants permanents. Cet investissement en effet est décisif, non seulement pour l'autorisation d'habiter et la permission de filmer, mais pour l'existence de la relation qui pourra engendrer un film. Dans ces documentaires, j'ai tenté de mettre en évidence ce double acte qui amène une véritable appréhension de la réalité sur le terrain, et la possibilité d'opérer une observation significative. Ce souci d'observation et de description de la réalité concerne en fin de compte le traitement du réel en cinéma. J'ai dit plus haut combien le cinéma documentaire a un rapport complexe avec la création cinématographique, laquelle en général s'apprécie non par sa valeur de certitude ou de vérité, mais par son utilisation du réel. Il est évident que la prise de conscience de la réalité de la frontière et de son histoire est très différente dans le documentaire et dans le cinéma de fiction, qui ne sont pas dans le même rapport à la création. Cependant, depuis toujours, le réel et l'histoire ont joué un rôle important pour la création, y compris celle des œuvres d'imagination. En cinéma, ils ont toujours été parmi les principaux composants de la mise en forme d'un monde diégétique. J'ajoute que la *spatialité* liée aux frontières est la principale causalité en matière de répartition des espaces dans le monde.

Il faut donc distinguer dans un film le retour d'images documentaires et celui de plans de fiction. La forme fictionnelle se construit dans une succession temporelle, par l'action du montage, qui actualise le récit dans lequel le monde diégétique est invité (et dont il est le support). Notre rapport à l'univers fictionnel se joue comme rencontre avec un monde imaginaire, mais influencé par notre monde réel : autrement dit, il y a toujours du document dans la fiction. « *Des circonstances historiques peuvent même amener cet aspect documentaire à ressortir involontairement et à nous faire sortir de la fiction*[424]. » Inversement, le film documentaire est souvent structuré selon une temporalité linéaire, afin de ne pas trop mettre en avant l'énonciation narrative. Cette structuration dépend à la fois des circonstances historiques, censées témoigner d'une époque (passée ou présente) ou d'un événement, dans un univers où on n'a pas forcément recours à un monde diégétique.

[424] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, p. 34-35.

L'existence d'un monde diégétique dans le cinéma documentaire est toujours discutable, car il n'y a ni la même allure ni les mêmes dimensions que dans le cinéma de fiction. Nous l'avons vu avec *The Gatekeepers*. Ce film nous offre un monde monté et structuré avec des images de synthèse, et des interviews portant sur des circonstances historiques très sensibles. Si un film documentaire comporte autant d'information géopolitique que celui-ci, il doit se centrer sur ces faits, qui risquent dès lors d'être soumis à une narration linéaire, car il est possible que cette linéarité soit plus apte à les mettre en évidence. Toutefois, elle génère ordinairement une forme un peu terne, qui attire moins l'attention des spectateurs. Dans *The Gatekeepers*, des dispositifs divers ont été mis en œuvre justement pour éviter cette linéarité, afin de communiquer les faits et leurs circonstances d'une manière plus attirante, moins inhibante pour le spectateur. Un petit nombre d'éléments cinématographiques proprement dits y fonctionnent, et ils sont au service de l'information visuelle, sans donner au spectateur le pouvoir de se soustraire – illusoirement – à la réalité, ou de s'y projeter. Cependant, un monde semblant réel est créé par la composition d'images venant de divers réseaux existants ; ce monde attire notre regard, pour nous plonger ensuite dans un univers géopolitique, que j'ai lu selon la notion de Réalité Intégrale de Baudrillard.

Si l'attrait irrésistible du cinéma vient de son pouvoir d'illusion, qui invite les spectateurs dans un voyage temporel et spatial pendant une durée considérable, le cinéma documentaire est loin de ce pouvoir. Il a un rapport étroit avec le réel, et sa forme est toujours dévolue à un emplacement plausible du réel, son effectivité est souvent hors du pouvoir de distraction. Pour avoir une certaine distraction, il faut aussi une forme effective provenant du réel : « *Le divertissement est ainsi une invitation à voyager loin, qui ne permet cependant pas au voyageur de s'oublier lui-même*[425]. » Un rapport entre la réalité vécue et la création ne peut pas s'établir sans qu'il reste une relation avec la réalité. Si le pouvoir du cinéma est de distraire les spectateurs, mais en rapport avec la réalité, c'est-à-dire, si le cinéma nous offre tout ce dont la réalité nous prive, mais d'une manière illusoire qui communique avec notre désir, alors le cinéma se prend comme une sorte de réalité parallèle, « *invitant à la*

[425] Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, PUF, 2001, p. 67.

dégustation d'un état des choses à la fois proche et différent de celui qu'on a à déguster par ailleurs, dans la réalité quotidienne[426]. »

Appréhender un film documentaire invite les spectateurs à adopter une position plus réflexive et plus engagée. L'invitation qui leur est faite est de laisser de côté leurs soucis, pour s'intéresser à un certain état des choses représenté en cinéma – à la fois proche et différent de leurs soucis, comme de ceux des auteurs. Cela suscite une autre forme d'altérité chez les spectateurs, qui doivent identifier à la fois une réalité reconnaissable et son passage sous forme cinématographique. Et cela implique donc une participation, forcée ou volontaire, du spectateur à la puissance proprement filmique de cet effet, qui conjoint l'imaginaire et l'analogique. L'équilibre entre les deux est essentiel ; si on reste trop proche de la réalité, le spectateur peut être réticent ; entre le lieu de la réalité cinématographique et celui de la réalité elle-même doit se trouver un lieu abstrait, qui détermine une hétérogénéité vitale. Clément Rosset : « *La réalité cinématographique se situe en un lieu indécis, aux confins de l'imaginaire et du réel, tel que personne ne saurait le tenir, ni pour absolument présent ni pour absolument absent*[427]. » Le rapport entre un tel pouvoir de distraction et la production créative doit être l'essentielle préoccupation de « *l'auteur qui signe l'œuvre, agence ses composants, lui confère un style –, c'est la "fonction-auteur" qui rabat la pratique de l'art sur un sujet identifié à la première personne, et par ce rabattement empêche de prendre la mesure de fonctions créatrices où la conquête de l'impersonnel est indissociable d'une intensification de l'expérience*[428]. »

Les cinéastes-auteurs dont je me réclame ici ont tous un rapport avec une identité déterritorialisée, ou avec un état déterritorialisé. C'est pourquoi, dans les films documentaires que j'ai analysés, j'ai mis en avant la notion de rhizome pour qualifier ce rapport entre l'auteur et la réalité. Le cinéma documentaire ne peut pas s'ajuster entièrement à un pouvoir de distraction, et son privilège vient d'un pouvoir qui évoque la réalité mieux que la fiction : « *Cette ressemblance du cinéma et de la réalité se manifeste principalement dans l'identité de leurs coordonnées spatio-*

[426] Rosset, *Propos sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 70.

[427] Id., p.79

[428] Dork Zabunyan*, Foucault va au cinéma, op. cit.,* p.12

temporelles : cinéma et réalité sont grosso modo *tributaires du même temps et du même espace*[429]. » Si le temps est plus plastique au cinéma que dans la réalité, ce pouvoir réversible du cinéma sur la temporalité dont il fait sa matière est inspiré par des mémoires et des expériences humaines, liées aux circonstances temporelles et historiques de la réalité. Mais la réalité de la frontière est tout autant (et davantage) spatiale. La maîtrise du cinéma sur son espace est du même ordre : le cinéma donne à l'espace représenté une certaine plasticité, mais son rapport à l'espace réel n'est pas le même que son rapport au temps réel.

La caméra est l'outil principal de l'enregistrement du réel ; elle joue avec les lieux tels qu'on peut les observer dans la réalité. Mais l'œil humain ne fonctionne pas tout à fait comme cet outil, optique et technique, qui permet de modifier le cadrage, le point, la profondeur de champ, et surtout, qui peut avoir un mouvement propre et spécifique. La perception cinématographique de l'espace se réalise par la fragmentation en plans, par l'action de la caméra, ce qui souligne sa différence avec la perception physiologique, laquelle consiste en vues, sélectives et partielles elles aussi, mais aux parcours en apparence plus erratiques, et pas encore organisées selon une intentionnalité définie. C'est un des points que j'ai tenté de clarifier avec mes analyses de films documentaires à la frontière – cet espace éminemment réel, que les spectateurs sont invités à parcourir virtuellement. *Mur* nous accueille dans ces espaces *via* un filmage direct, qui traduit le regard observateur de la cinéaste déterritorialisée. *The Gatekeepers* dévoile les espaces frontaliers par plusieurs traitements d'image, parfois comparables à ceux des jeux vidéo (les images majoritaires pour la jeune génération du numérique). Le cinéma documentaire peut créer une réalité « parallèle », en accentuant la similitude entre perception quotidienne et découpage cinématographique, et leur influence réciproque. Le choix d'images réelles pour construire une forme documentaire peut viser à exploiter cette similitude : c'est ce que je qualifierai de procédure idéale, qui transmet efficacement une vision du monde, et à travers cette forme, offre un sens au monde.

Le cinéma documentaire, ainsi, a souvent pour visée de dévoiler son rapport avec une réalité, afin de proposer voire d'imposer un sens au monde. Le spectateur y

[429] Rosset, *op. cit.*, p. 73-74.

est mis devant une apparence de réalité, qui le fait passer de la scène réelle à la scène figurée filmiquement. La communication et l'échange entre ces deux niveaux sont indispensables, et même littéralement essentiels, pour conférer aux formes documentaires leur double crédibilité : elles donnent une représentation indicielle de la réalité, mais en même temps doivent convaincre par leur organisation propre. Il faut donc toujours, dans le genre documentaire, veiller à ce passage « *d'un simple instrument d'enregistrement méthodique aux effets spécifiques agissant délibérément sur la perception, l'attention, la sensibilité et la compréhension du spectateur*[430]. » Dans cette opération nécessaire de passage d'une réalité à une autre, où se trouve, dans le cinéma documentaire, la possibilité de construction d'un monde diégétique ? En existe-il vraiment un ? Est-il véritablement nécessaire ? Quel rapport peut-il avoir avec ma question, celle de l'habitation d'un espace géopolitique particulier ? Bref : qu'est ce qui permet de créer un tel monde dans un film qui rend compte en cinéma d'une frontière donnée ? Corollaire : si on habite (momentanément) dans un territoire géopolitique donné, en vue d'y produire une création cinématographique qui comporte la production d'un monde diégétique, le fait d'habiter ce territoire peut-il déjà représenter lui-même une donnée d'ordre diégétique ?

Dans cette seconde partie, j'ai présenté des films documentaires réalisés par des cinéastes qui sont partis habiter provisoirement près de frontières conflictuelles, ou au moins, en tension. Or ces films manifestent des points de ressemblance inattendus, comme si ces deux facteurs (le provisoire et le conflictuel) devenaient des motifs pour faire un film sur un espace et une histoire qui n'appartiennent par aux auteurs. Comment procèdent-ils, ces cinéastes « transfrontaliers », dans un tel contexte environnemental ? Mon expérience propre en Arménie a été fondée essentiellement sur une intuition d'ordre créatoriel[431] : travailler *avec* les habitants était la clef décisive. Bien évidemment, cette expérience entre dans un cadre anthropologique, comme pour tout film réalisé ainsi. Mais cela, à mes yeux, va plus loin : pour travailler dans un pays étranger, il faut aller au devant d'une certaine rencontre, qu'on peut peut-être qualifier de métaphysique – il faut l'espérer et

[430] Jean-Paul Colleyn, « *Fiction et fictions en anthropologie* » *L'Homme*, juillet-septembre 2005.

[431] Pour reprendre un autre mot du vocabulaire de la Filmologie d'Étienne Souriau.

travailler à son advenue. Elle arrive souvent par l'urgence du réel et le souci de représenter la réalité dans le film – une urgence du réel qui n'épargne pas les films de fiction, même « grand public ». Ainsi, dans des films *mainstream* comme *Le Convoi de la peur* de William Friedkin (*The Sorcerer*, 1977) ou *L'Emprise des ténèbres* de Wes Craven (*The Serpent and the Rainbow*, 1988), on ne peut pas ignorer le substrat historique et politique du pays où le tournage s'est déroulé. Je prends l'exemple de réalisateurs du système hollywoodien, et de films jugés plutôt « maudits ». C'est le risque des films tournés dans certains pays où la situation sociale et politique est chaotique. Les indices de réel sont bien présents dans ces fictions, et intimement liés aux expériences de l'équipe. Dans *Le Convoi de la peur,* les personnages (Roy Scheider et Bruno Cremer) se trouvent avec des ouvriers dans une raffinerie de pétrole, au fin fond de l'Amérique du Sud. On peut observer l'état épouvantable de ce petit village construit pour les ouvriers, un bidonville invivable et sordide sous la chaleur accablante, tellement convaincant qu'on se demande si ce décor est réel. Dans un entretien avec le réalisateur, il déclare : « *j'ai toujours vu la réalisation d'un film comme une aventure et un apprentissage. Et les gens qui m'ont accompagné partageaient ce point de vue* ». Dans *L'Emprise des ténèbres,* le film part carrément du regard d'un personnage d'anthropologue ; il a été réellement tourné à Haïti pendant la guerre civile, avec Tontons Macoutes et miliciens paramilitaires, et inspiré d'une histoire vraie (écrite par Wade Davis). Le réalisateur a indiqué que « *la plupart des personnes qui jouent des sorciers vaudou sont celles que Davis a croisées pendant son enquête* ». Un tournage dans de tels lieux crée des difficultés spécifiques, et l'équipe de cinéma devient composée d'explorateurs, voire d'aventuriers, profondément touchés par la situation « extra-réelle », et souvent par la découverte d'une humanité inattendue.

Pour revenir aux films documentaires examinés dans cette partie, le problème est donc celui des espaces concernés, dans un territoire géopolitique donné, devant lesquels les expériences de l'équipe amènent la production d'un monde diégétique *sui generis*, qui peut créer le sentiment d'une espèce d'extrême réalité, qui reste cinématographique et bien sûr n'est pas le réel lui-même. Au reste, le fait d'habiter provisoirement ce territoire peut représenter par lui-même une donnée d'ordre diégétique, les figures des habitants réels se voyant cadrées dans un temps et une

spatialité filmiques. Figures prises dans un temps historique, figures représentées au sein d'un espace frontalier, ce portrait humain nous pousse à découvrir leurs vies, et leur dépendance aux problèmes géopolitiques. Tous les personnages et tous les cinéastes de ces films documentaires ont ainsi en commun d'appartenir à une humanité particulière. *Entre frontières* montre bien la fascination des deux auteurs devant les réfugiés, car leur vie en elle-même procède d'une espèce de provocation ; ils nous contraignent à nous demander ce que c'est qu'habiter, et donc ce que c'est que *vivre*, dans pareilles conditions. Devant ce réel questionnant, certains cinéastes « migrants » éprouvent le désir irrésistible de montrer la singularité de cette vie, tel Ai Wei Wei – à défaut de toujours en comprendre tous les ressorts. Le cinéaste transfrontalier n'est pas simplement un migrant, qui capterait, dans la vie devant lui, les éléments visuels et conceptuels bons à nourrir son œuvre *(Aïda, Palestine* et *Des Spectres Hantent l'Europe).* Ces films documentaires se situent, délibérément, sur le même plan que ceux qu'ils filment : dans un entre-deux permanent, que j'appellerai *un monde diégétique en provenance du réel.*

CONCLUSION

LA FRONTIÈRE NATURELLE ET LA FRONTIÈRE ARTIFICIELLE COMME LIEU DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Je me souviens d'un film intitulé *La grande évasion* (*The Great Escape*, 1963, réalisé par John Sturges), qui a accompagné mon enfance, la télévision coréenne le diffusant chaque année à la date commémorative de la guerre, le 25 juin. Une impression qui m'avait marquée, dans ma sensibilité de jeune enfant, était l'enfermement des prisonniers de guerre. Le scénario est centré sur la volonté incroyable de ces prisonniers, pour la plupart américains, qui planifient une évasion collective, d'un camp situé en Allemagne. Le suspense est continûment nourri, dans des scènes où, en grand secret, ils doivent creuser à tout prix un tunnel sous le sol, qui les conduira à l'extérieur – jusqu'à la fin du film, avec sa fameuse scène de poursuite, où l'acteur Steve McQueen conduit sa moto, et qui ouvre sur un paysage magnifique, mais couvert de lourdes barrières (Fig. 214). Ce paysage est censé être la frontière de la Suisse et de la Haute-Bavière, selon la description du roman duquel le film a été tiré. Avec les soldats allemands à ses trousses, l'évadé tente de gagner sa liberté au prix de sauts spectaculaires, à moto, au dessus de ces barrières, installées pour le film et qui n'ont jamais existé dans la réalité.



Fig. 214

Les lieux du film sont vus selon un grand partage entre l'intérieur et l'extérieur du camp, puis selon l'autre partage qu'institue cette frontière en pleine nature. Situé près de Sagan à la frontière germano-polonaise, surnommé Stalag Luft III, ce camp a servi comme décor principal du film, tandis que l'intérieur du camp a été reconstitué dans les studios de la Bavaria à Munich. La scène de la frontière, elle, matérialisée par une énorme présence de barrières en bois, en pleine nature, a été réalisée près de Füssen (Fig), la ville la plus haute de Bavière, à la frontière allemande avec l'Autriche. Le film adapte un roman écrit par une personne qui a véritablement vécu cette aventure[432], et cette séquence aurait donc dû reprendre le décor réel, celui d'une autre frontière entre Haute-Bavière et Suisse, sur le lac de Constance (Fig. 216-217) Le film l'a transformée, et transposée à Füssen, où, dans un paysage fermé par une magnifique chaîne de montagnes à l'arrière-plan, le héros saute les barrières avec sa moto. Cette scène parfaitement fictionnelle, et sa mise en scène, sont venues, on le sait, de l'acteur. Accentuant résolument l'action du héros et le contexte fictionnel de son sort incertain, il n'y a ni aspect poétique ni réflexion de fond sur une forme imaginaire : le paysage exquis de cette région montagneuse participe à augmenter le caractère spectaculaire, avec l'immense installation des barrières. Elles ont l'air toutes neuves, leur côté artificiel est patent, mais cet artefact nourrit l'effet dramatique des événements, à la fois fictionnels et historiques.

[432] Paul Brickill fut ainsi l'un des trois qui parvinrent à rejoindre la frontière suisse après l'évasion de trois cent officiers d'un stalag allemand, en 1943.

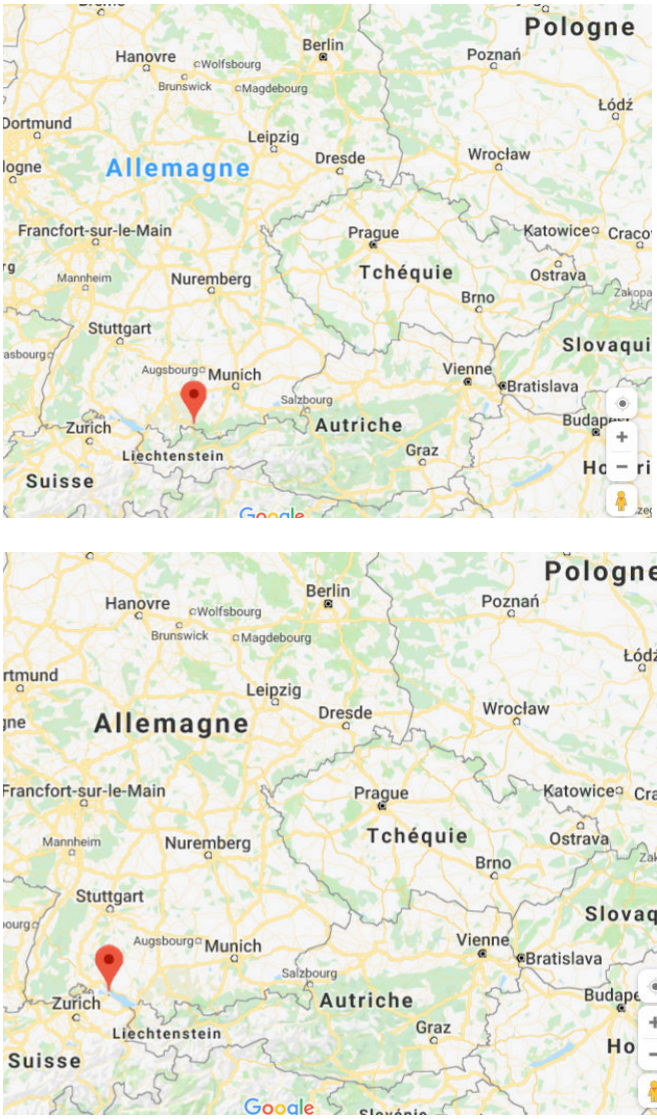


Fig. 216-217

Après que le héros a échoué, il se glisse sous des barbelés avec sa moto. Son corps sanglant, entremêlé des fils aigus du barbelé, est une réalité visuelle qui, surgissant dans cette construction artificielle, nous happe (Fig. 218-219). Le voir prendre son élan avec sa moto pour sauter au-dessus des barbelés nous semble totalement irréel, un pur morceau de spectacle, mais dès qu'il a échoué et qu'il est tombé, obligé de libérer son corps saignant, coincé par les fils aigus, sous la menace d'un militaire allemand, la réalité de la frontière devient tellement présente qu'on est pris, submergé dans cet univers diégétique.





Fig. 218-219

L'effet ici est paradoxal : nous sommes pris par la réalité de l'artefact, mais en l'absence de toute conception proprement cinématographique de l'espace. Le décor (la lourde installation des barrières) et le paysage naturel sont les éléments fondamentaux de cette construction artificielle, que l'intervention de l'acteur a renforcée. Toutefois, une signification spatiale persiste : c'est elle qui fait de la perception du paysage un véritable *suspense spatial*. Ce pur fonctionnement de l'espace frontalier dans le cinéma de fiction est longuement traité dans la première partie du présent mémoire, où j'ai décrit ce fonctionnement comme une série de causes et d'effets qui incarnent le temps et l'histoire du récit en matière cinématographique. C'est l'objet de mes analyses de films de fiction qui ont pris l'espace frontalier comme moteur et substrat de leur récit, à la fois comme objet incontestable historiquement et politiquement, et comme vecteur de suspense et de tension, dans une *géographie de l'angoisse* qui implique le spectateur. *Sicario* est un film représentatif à cet égard, nous l'avons vu, avec la connexion à un milieu criminel existant, tandis que *The Gatekeepers* traite le conflit territorial

israélo-palestinien en recourant à une matière audio-visuelle variée, en vue de créer une *Réalité Intégrale* où l'on peut apercevoir la tension géopolitique dans le traitement du réel lui-même. Cependant, ce qu'on peut observer dans *La Grande évasion*, c'est la rencontre concrète entre frontière naturelle (le paysage) et frontière artificielle (les barrières construites) ; cela nous invite à réfléchir sur l'espace et la valeur vivante (créative) qu'il porte, par son intégration d'une *réalité irréelle*.

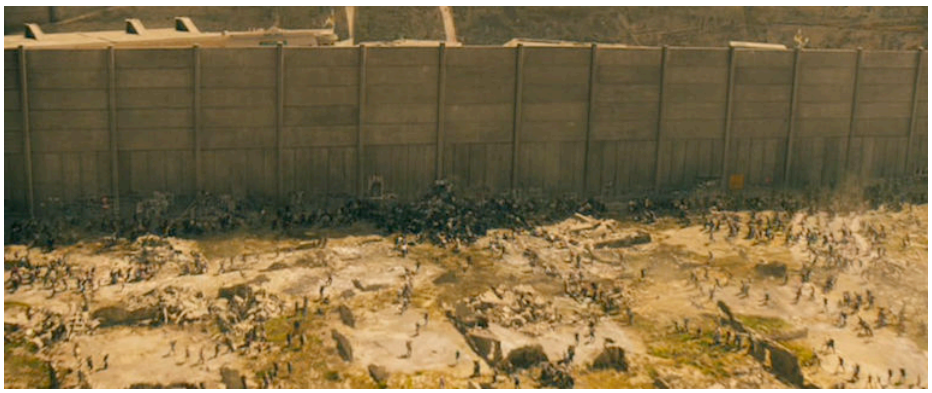
Pierre Boilley a fort bien noté qu'*« il n'y a pas de frontières naturelles dans le monde, toute frontière est un choix humain. Toutes les frontières sont absurdes mais elles peuvent être légitimes ou illégitimes suivant qu'elles sont acceptées ou non par les peuples. Ceux ci sont rarement consultés (seules 2% des frontières dans le monde sont issues d'un référendum). Les frontières sont des objets historiques, "du temps inscrit dans les espaces" »*[433]. Pour ma part, toutefois, j'estime que la frontière est un phénomène vital, instinctif, et en dernier ressort, créatif, chez les humains et plus largement dans tout le monde vivant : même pour les animaux et les végétaux, il est vital d'indiquer leur présence et de la marquer. Les indices et les marques sont variables selon les espèces, du cri des oiseaux à l'excrément des félins, qui délimitent ainsi leur territoire et ses frontières. L'instinct vital fondamental – se protéger, se nourrir, se reproduire – amène ainsi à créer une frontière naturelle. L'humanité est restée et reste encore proche de cet instinct, avec des frontières installées par le truchement de fleuves ou de montagnes – comme nous l'avons vu dans plusieurs films : *La grande illusion, Au hasard Balthazar, La rivière Duman, Frozen River, 17ème Parallèle, Resident Forever*.

Tandis que la frontière naturelle s'offre d'elle-même dans ce rôle créatif, le spectateur est dans le rôle du témoin devant le franchissement de frontières artificielles, qui provoque souvent une sensation hors du commun : d'un côté, la vie et la routine, d'autre part, un aspect irréel surgissant d'une réalité existante. Cela a constamment contribué, dans les films de fiction, à

[433] Intervention au colloque « Les frontières en Afrique, absurdité ou enracinement ? », 12 décembre 2003, Académie de Créteil.

inventer un élément diégétique fort (surtout dans les films pour grand public). Par exemple, dans *World War Z*[434] (un film du genre « de morts-vivants »), un gigantesque mur apparaît, qui est censé se trouver entre le territoire israélien et le territoire palestinien (Fig. 220-224). Il existe réellement un mur entre ces deux territoires, qu'on peut voir dans la réalité (ou dans des documentaires) ; il est ici transformé en décor spectaculaire, d'ailleurs politiquement incorrect, car par le biais de cette frontière artificielle le film donne une vue, métaphorique mais limpide, de la politique sécuritaire d'Israël. La politique de fermeture hermétique de l'état d'Israël, avec ses déterminations ethniques et religieuses, est une réalité indéniable, qui a pour conséquence de créer une zone de rupture allant injustement contre les droits humains.





[434] *Blockbuster* de 2013, réalisé par Marc Forster, adapté d'un roman de Max Brooks sur des êtres humains contaminés par un virus qui les transforme en morts-vivants. Ce film n'échappe pas au cliché récurrent (et accablant) des films hollywoodiens : un héros états-unien, grâce à son intelligence, ses connaissances, sa débrouillardise et son obstination, sauve à lui seul le monde entier.

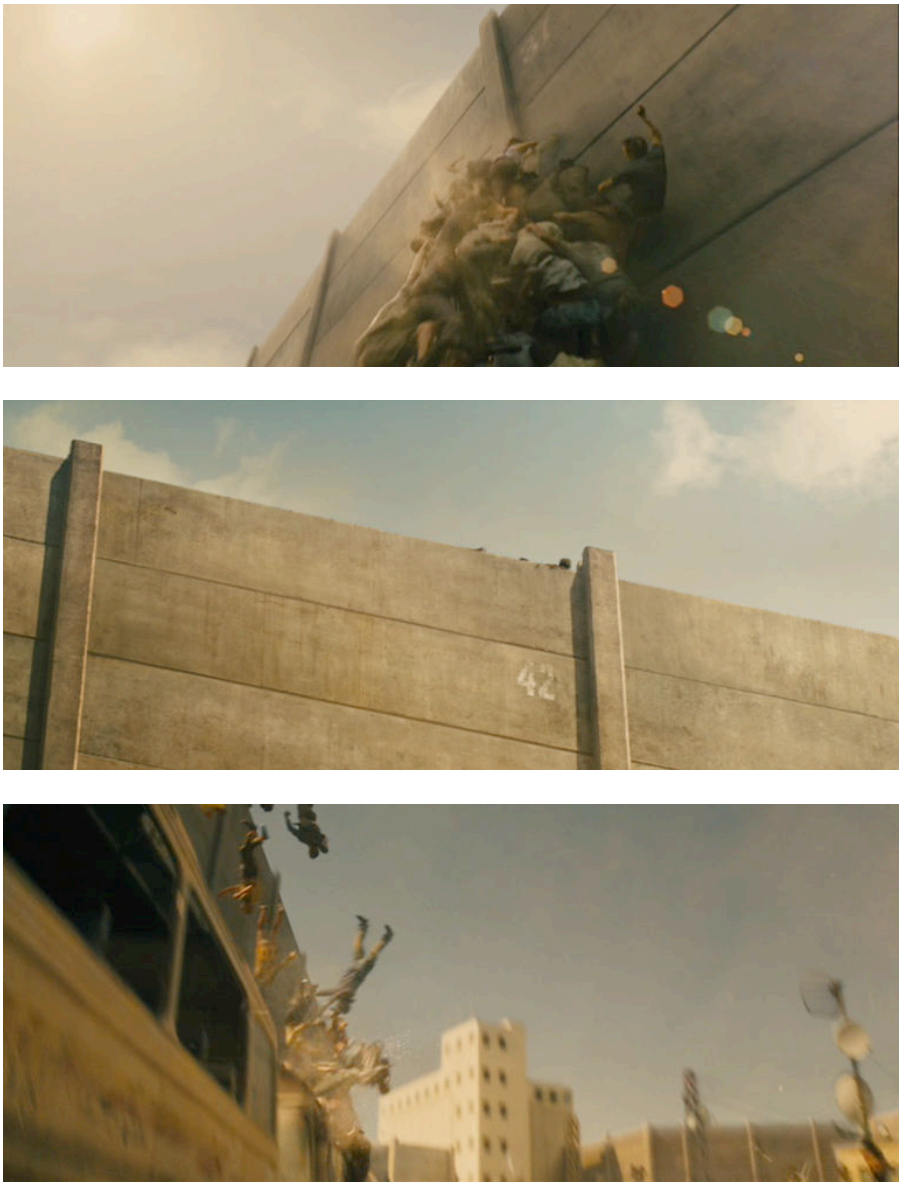


Fig. 219-223

World War Z met l'accent sur cette question politico-éthique délicate, dans une scène impressionnante (et polémique). La fiction du film relate l'apparition puis la diffusion d'un virus hautement contagieux, par morsure d'un mort-vivant, qui en douze secondes transforme les êtres humains à leur tour en morts-vivants, selon la logique habituelle du genre. Le monde entier est envahi par ce phénomène, sauf… la Corée du Nord et l'état d'Israël, en raison justement de leur politique hermétique : nous sommes dans une perception préformée par les images courantes de ces deux États, et c'est sur la base de cette perception préexistante chez les spectateurs que le film touche

un problème géopolitique. Le héros, interprété par Brad Pitt, va en Corée ; il y découvre que le régime nord-coréen a réalisé une opération radicale : les habitants ont dû se faire arracher toutes leurs dents, afin d'éviter la contamination par la morsure. Il part ensuite pour Jérusalem, et découvre que, dès le début de cette mystérieuse épidémie, l'État d'Israël a renforcé les murs contre les Palestiniens ou Arabes contaminés – ici décrits, donc, comme des morts vivants d'où émane une haine redoutable envers l'humanité.

Le film abandonne finalement cette piste, par trop politiquement incorrecte, pour montrer de manière plus consensuelle que ce genre de politique de fermeture hermétique n'offrira jamais de solution décisive. Dans la séquence où le héros visite le mur en question, on voit des intégristes religieux qui manifestent, juste en contrebas, avec des Palestiniens sauvés qui chantent – mais ces plans, montés très court, sont conçus pour provoquer une impression désordonnée et un sentiment d'angoisse, et ne laissent pas le loisir d'observer précisément la situation ni le contexte de cette improbable réunion – tandis que de l'autre côté du mur, les morts-vivants tentent de l'escalader à tout prix. La scène se focalise sur la pulsion irrépressible de chanter des Palestiniens, soulignant sur la bande son la vigueur de leurs voix, qui malheureusement réveillent et stimulent les morts-vivants, ceux-ci ayant la propriété d'être renforcés par l'effet du son. Une masse semblant infinie de ces monstres finit par atteindre la hauteur du mur et par le franchir, se jetant de l'autre côté pour contaminer les humains ; des vagues de corps n'en finissent pas de tomber, à une vitesse effrayante. Bien entendu, le héros américain se bat. Pour sauver sa peau, il parcourt des ruelles, censées appartenir à un quartier du vieux Jérusalem, avec une troupe israélienne. Dans un plan on perçoit brièvement le Mont du Temple, depuis le Mur des Lamentations jusqu'au Dôme du Rocher. Théâtre, dans le réel, d'une bataille biblique pour la maîtrise de ces lieux symboliques, les plus conflictuels depuis la deuxième guerre mondiale, ici ils se transforment en chaos total, avec les monstres infiltrés qui contaminent tout le monde, et une atmosphère difficilement reconnaissable où l'on peut seulement identifier le jaillissement de ce véritable ennemi (fictionnel).

Cette construction diégétique et narrative est efficace et impressionnante, mais également gênante, si on la réfère à notre conception préexistante de la situation géopolitique au Moyen-Orient. Jérusalem, ville qui souffre d'un violent conflit territorial, ethnique et religieux depuis longtemps, se remplit d'une masse de monstres inhumains : voilà qui provoque une sensation puissante, mais laisse perplexe. Tout d'un coup, les maux de cette ville sont visualisés d'une manière contemporaine ; il ne peut échapper en effet que cette masse de monstres en quoi les êtres humains se sont transformés est créée par les moyens du numérique. Aussi diffusent-ils, de manière grotesque, une impression évidemment symbolisée, mais à la signification floue : on peut y voir une allusion à l'arrivée des Djihadistes au Moyen Orient, ou aussi bien à la guerre en Syrie, etc. Ce film pensé comme un blockbuster touche ainsi à l'état du monde du 21ème siècle, et le Z de son titre peut se lire aussi bien comme référant à Zombi ou à Zone géopolitique[435]. Le film, qui montre crûment la politique ségrégationniste israélienne, a pu aussi bien être critiqué comme pro-israélien, la fin du film, où une scène montre des corps entassés de morts-vivants qui prennent feu, ayant parfois été lue comme une évocation de la Shoah[436]. Mon opinion est que les producteurs du film ont parfaitement perçu l'intérêt de pareille référence, si vague et artificielle soit-elle dans le scénario, pour obtenir des réactions critiques servant leur publicité. Le prix à payer est évidemment la surcharge de signification consignée visuellement, et sa confusion.

Si, dans *World War Z*, la représentation d'une frontière artificielle spectaculaire est fondée sur son potentiel polémique et publicitaire, le film en même temps a également utilisé un lieu décrit comme caché, enfoui dans la nature, Cardiff au Pays de Galles (Fig. 224). Une frontière naturelle s'est donc également introduite dans le film, comme un lieu de contrôle du phénomène

[435] Le tournage n'a pas été effectué à Jérusalem, l'équipe ayant finalement choisi Malte pour cette séquence provocante et polémique.

[436] Bien entendu, les corps de morts-vivants représentés dans le film ne sauraient être assimilés véritablement avec ceux des victimes de la Shoah, mais cela ne peut empêcher non plus de référer la vision de cette scène finale aux millions de morts des camps nazis.

maléfique : c'est là que le héros trouve la solution. Ce lieu est filmé en pleine nature fleurie – les montagnes, les forêts qui accueillent le héros, blessé après le crash de son avion, et la soldate israélienne qui a été sauvée par lui. Ils arrivent dans le village, où toute activité humaine ordinaire semble suspendue. À l'opposé de l'atmosphère de Jérusalem et de sa frontière artificielle, calme et tranquillité dominent ce lieu, qui dégage toutefois une légère inquiétude. Au cinéma, la présence spatiale est un élément essentiel du déroulement de l'ensemble, et la description d'un lieu par le scénario doit être dès le départ très claire si l'on veut permettre à la mise en scène de produire ce genre d'inquiétude. Dans *World War Z*, on peut clairement observer les deux rôles bien séparés des deux caractères (artificiel et naturel) de la frontière : c'est presque un film didactique sur la frontière, pour le grand public.



Fig. 224

La conception des frontières artificielles et naturelles tient ainsi une place substantielle dans l'expression cinématographique. Dès lors, comment une telle conception spatiale peut-elle être susceptible de nourrir une réflexion de fond sur une forme imaginaire, comment donner à l'espace une activité cinématographique ? Avant de poursuivre, je cite cette proposition sur le rôle de l'art et de l'artiste : « *… Alors que l'on considère souvent les artistes comme des visionnaires, des sismographes et que nombre d'œuvres invoquent sous des formes multiples l'état du monde contemporain nous nous interrogeons : est-il envisageable par l'analyse du travail et des*

pratiques d'artistes contemporains de décrypter les grandes tendances géopolitiques à venir ? L'artiste peut-il jouer un rôle de baromètre dans nos sociétés ? Quel lien peut-il exister entre ces deux disciplines proches sur certains points et qui cependant semblent s'ignorer ? »[437] Certes, la position des cinéastes dans le cadre d'une définition de l'art n'est pas simple à définir. Néanmoins, dans ce travail, je me suis permis de les placer au rang d'auteurs ou de créateurs, chez qui j'ai pu analyser les formes imaginaires de leurs œuvres.

Il est possible d'estimer (c'est à tout le moins discutable) que les réalisateurs de films comme *La Grande Évasion* ou *World War Z* n'entrent pas dans cette position créatrice. C'est pour cette raison que je ne les ai pas inclus parmi mes principaux objets analytiques, mais les invite dans cette conclusion, pour une réflexion sur l'espace frontalier : naturel ou artificiel, en matière de cinéma, et pourquoi ? Les séquences évoquées ici, de ces films de la grande production hollywoodienne visant à un succès public, ne communiquent pas vraiment une forme imaginaire, mais plutôt une forme réaliste, où l'espace frontalier, naturel et artificiel, existe et fonctionne grâce à l'information préexistante chez les spectateurs. *La Grande évasion* est sorti en 1963, à l'époque où la guerre froide était installée, après la Deuxième Guerre mondiale, dont le monde entier pouvait encore mesurer les conséquences. Les frontières naturelle et artificielle ont été une présence tangible pour la plupart, et être témoin d'une scène où un acteur de cinéma célèbre exécute une formidable performance avec sa moto pour franchir des barrières imposantes a procuré une expérience inoubliable au public. Cette scène n'a d'ailleurs pas perdu sa notoriété et continue de toucher les spectateurs d'aujourd'hui, comme le montre l'enthousiasme affiché sur nombre de sites de cinéphiles.

[437] J. Fourier (CNRS - UMR PACTE, Grenoble, France), « L'art aux limites nationales. Petite lecture géopolitique et géo-symbolique des productions artistiques des frontières », texte présenté dans le cadre du Congrès International « Observer les frontières, voir le monde » organisé par *Mirmanda* les 19-21 mars 2010 à Bellver de Cerdanya.

Quant à *World War Z*, il sortit en 2013, dans l'atmosphère paranoïaque dont la guerre en Syrie, les attentats des extrémistes et la naissance de l'organisation « État Islamique » remplissaient les journaux quotidiens. Comment le cinéma peut-il représenter un tel état du monde, où un risque colossal est omniprésent depuis le 11 septembre 2001 ? Aucun film n'ose aborder frontalement ces maux du 21ème siècle, mais il est certain que c'est un sujet brûlant, susceptible d'attirer des spectateurs qui attendent de le voir traité au cinéma. Dans ce contexte social et politique, la production de *World War Z* a rencontré beaucoup de problèmes, entre un budget qui explosait, un tournage retardé et prolongé, et une relation conflictuelle entre l'acteur (également producteur) et le réalisateur. Tout cela a fait repousser la sortie du film, du coup presque voué à l'échec. La sortie internationale a pu finalement avoir lieu grâce à l'effet de *teaser* produit par cette fameuse scène du mur, inouïe et inédite au cinéma. Elle a suscité des réactions immédiates dans les réseaux sociaux, et a assuré au film un succès mondial qu'aucun film de mort-vivant n'a jamais pu avoir – en ayant su mettre en valeur la charge métaphorique de la fable des morts-vivants comme une puissante allégorie de notre temps.

Ces deux exemples révèlent une réflexion de fond sur une forme réaliste de la conception spatiale de la frontière, mais pour ce qui est l'expression cinématographique, ils restent discutables. Le premier est une mise en scène d'artefact – l'installation des barrières et la performance de l'acteur comme celle d'un spectacle, d'une attraction. Le deuxième est construit sur des plans tournés dans un lieu factice (Malte), avec un montage alterné sur des monuments réels et symboliques – Mont du Temple, Mur des Lamentations, Dôme du Rocher – du vrai lieu (Jérusalem), qui engendrent tout de même la sensation attendue. Si on ne se renseigne pas pour connaître le vrai lieu de tournage, on peut croire que cela se passe dans le vieux Jérusalem, où l'ancrage conflictuel et historique est notoire. L'un et l'autre fonctionnent sur la base d'une réception non imaginaire par les spectateurs. Renforcés par la maniabilité du dispositif filmique, ils plongent profondément et définitivement les spectateurs dans un univers diégétique, ce qui valorise

encore les effets désirés, à partir des espaces frontaliers conflictuels pris comme matériau cinématographique idéal.

LA FRONTIÈRE EST-ELLE UN LIEU IDÉAL POUR LE CINÉMA ?

Je reviens à mon expérience de ces deux caractères, artificiel et naturel, de la frontière. Lorsque j'ai séjourné à quatre des frontières de l'Arménie – avec la Turquie, l'Iran, l'Azerbaïdjan, et le Nakhitchevan (donc sauf la frontière avec la Géorgie), j'ai pu constater que c'est du côté de l'Azerbaïdjan que la frontière naturelle est le plus marquée, avec ses paysages si singuliers. J'ai donc cherché expressément à conférer un rôle intrinsèque à la présence du lac et des montagnes au sein du film, en vue de créer une spatialité proprement cinématographique. Elle me paraissait absolument essentielle, et j'ai voulu qu'elle soit là comme une entité qui traduit tout l'attachement des habitants à un lieu qui est une frontière naturelle. Il est vrai qu'étant venue d'un pays péninsulaire, qui possède une frontière artificiellement hermétique et une situation géographique isolée, ma première expérience directe de frontières naturelles m'avait procuré une certaine perplexité. C'était il y a un peu plus longtemps, lorsque je suis venue en France. Installée d'abord à Lille, ville frontalière européenne, j'ai pu observer la libre circulation des gens entre la France et la Belgique, ce qui me paraissait une chose inouïe. Puis, allée au col du Saint-Bernard, près de l'Italie, j'ai pu franchir à pied une frontière naturelle en montagne : j'avais un pied du côté français et un autre du côté italien, cette expérience m'a fait battre le cœur. Mon expérience en Arménie était moins complexe, devant une frontière naturelle qui possède une atmosphère presque céleste et mystique, et me semblait transcender la réalité géopolitique.

L'Europe a longtemps possédé des frontières naturelles. À l'époque moderne, encore, et jusqu'au traité de Schengen, il fallait passer un contrôle

douanier pour passer d'un pays à un autre. La scène d'ouverture de *Désengagement*, d'Amos Gitai, expose bien ce genre de situation[438], et dans une scène de *The Grand Budapest Hotel* (2013), de Wes Anderson, une stricte régulation de la circulation se fait jour, jouant un rôle fatal, juste avant la Deuxième Guerre mondiale. Le film se passe dans une ville européenne frontalière fictive, et les deux protagonistes ont pris le train pour aller dans le pays voisin. Ils se retrouvent seuls dans un compartiment privé, d'où l'on voit, à travers la fenêtre, le paysage enneigé où se trouve un détachement militaire, indiquant que l'époque est sous la menace de la guerre. Nous sommes manifestement à une frontière naturelle qui commence à se fermer (Fig. 225-226). Le contrôle est effectué par des militaires, qui brutalisent un passager, nommé Zéro, qui est indien et n'a pas le visa requis. L'affaire est arrangée grâce à l'apparition d'un officier qui connaît l'autre passager. Vers la fin du film, une situation similaire se produit de nouveau, mais cette fois-ci plus redoutable, en l'absence d'un personnage bienveillant comme cet officier ; elle cause la mort du mentor, le héros du film, qui résiste aux militaires en proférant des injures envers eux. La frontière n'est pas le sujet du film, sa présence est très discrète, elle ne nourrit ni l'intrigue ni le drame, mais tout d'un coup elle devient un motif spatial et dramatique qui fait disparaître le héros « pour rien ».

[438] Voir ci-dessus, p. 154.



Fig. 226-227

Le plus gros du tournage du film a été réalisé dans une ville frontalière, fictive mais réelle, Görlitz, à cheval sur l'ex-RDA et la Pologne (Fig. 228), pour des raisons économiques et aussi des raisons propres au réalisateur, qui appréciait l'atmosphère architecturale de cette ville où est préservé le style du

19ème siècle (celui de l'intrigue). Le Görlitzer Warenhaus, ancien bâtiment abandonné depuis la guerre, mais sauvegardé dans son volume élégant, est devenu le Grand Hôtel Budapest du film. Comme l'indique le titre, ce bâtiment est le décor central du film, et son rôle n'est pas simplement d'abriter le récit. La composition des espaces intérieurs est majestueusement construite, de telle sorte que ce lieu respire, et en quelque sorte il aspire les protagonistes du film[439]. Les espaces extérieurs sont excessivement réduits, au bénéfice de la forme originale de fable que prend le récit : le format carré (4/3) est dominant tout au long du film, à l'exception du prologue et de l'épilogue, qui représentent le point de vue contemporain, l'intrigue centrale du film se déroulant en flash-back, et adoptant donc ce format de l'époque. Cela n'empêche pas de décrire des espaces intérieurs, mais cela enferme les paysages frontières : par le redoublement du cadrage, les images de ces espaces extérieurs sont aplaties, cloîtrées et sans profondeur. Ce qui accentue à symboliser que tous les personnages sont finalement enfermés dans la situation historique et géopolitique.



Fig. 228

Dès lors, une dernière question se pose. De manière générale, il existe en cinéma un monde de la frontière, dont la manifestation la plus courante est

[439] Quelques parties du bâtiment et des lieux ont été reconstituées au Babelsberg Studio à Potsdam.

les clivages ethniques et culturels. Je ne parle pas ici uniquement de la représentation d'un espace frontalier, qui sert à donner un ancrage et une tonalité spatiaux en résonance avec la géopolitique. J'ai en vue l'idée plus large qu'il existe des films qu'il n'est pas évident d'appréhender sans connaître leur contexte historique et géopolitique. Dans le cas des deux grosses productions hollywoodiennes dont je viens de parler, on peut se laisser capter par les puissants effets de représentation provenant de la conception d'un espace frontalier. Mon travail dans ce mémoire a porté majoritairement sur des films ayant fait le choix d'agencements fondés sur la question de la frontière au triple sens spatial, figuré et symbolique, afin d'encadrer la complexité effective de l'espace frontalier où *habite* le cinéma.

J'ai employé délibérément les deux versants, le cinéma de fiction et le documentaire, et il s'est avéré – sans surprise – que la forme documentaire est plus apte à poser explicitement la question de l'habitation *du cinéma* à la frontière. Les auteurs-réalisateurs (Ivens et Loridan, Wiseman, Emad, moi-même…) trouvent un moyen d'*habiter* sur le lieu d'un futur tournage, et c'est cette qualité de résident (provisoire, invité ou accepté) qui autorise l'activité cinématographique. Pour que ce lieu soit/ait un idéal filmique, il faudrait transcender « *le point de vue ethnographique, et la croyance positive aux données utilitaires, chronologiques, géographiques*[440] ». Nous avons vu avec *The Wild Bunch* l'exemple d'une fiction qui s'accorde au moins partiellement à cette exigence. J'ai notamment souligné, dans ce film, un point de vue ethnographique qui dépasse la portée formelle et critique du documentaire. Juste avant ce film, Sam Peckinpah avait réalisé *Major Dundee* (1964), dont le motif principal est la poursuite en territoire mexicain, donc illégale en principe, par une équipe composite et disparate, d'un chef apache qui a massacré des villageois et enlevé des enfants de colons états-uniens. Le contexte historique est celui de la fin de la guerre de Sécession, et le héros, le *major* (commandant) Dundee, a dû composer son équipe à partir de trois groupes hétérogènes et plus ou moins inamicaux : des soldats de l'Union, des

[440] Didi-Huberman, *Devant l'image,* p.185

soldats confédérés prisonniers, et quelques délinquants (voire criminels), pour lesquels ce sera occasion de rachat.

Ils traversent le Rio Grande, frontière naturelle s'il en est, et arrivent dans un village mexicain. Contrairement à *The Wild Bunch*, le point de vue ethnographique est presque absent mais la présence des paysages mexicains est dominante. Selon les récits des témoins, le réalisateur a été tellement séduit par ces paysages et par la beauté mexicaine qu'il y disparaissait souvent ; cela a retardé le tournage, amenant le scénario du film à dériver, pour finir dans un état passablement décousu, où un certain lyrisme de la violence et de la mélancolie l'emporte sur le souci premier de l'action. Le réalisateur, peut-on imaginer, a vécu une espèce d'exil intérieur dans ce territoire qui n'est pas sien. Le parcours du héros, interprété par Charlton Heston (que nous avons rencontré plus haut dans son rôle de Mexicain de *Touch of Evil*), est alors à voir comme un reflet du réalisateur. Il perd peu à peu sa détermination à venger les siens des crimes de l'Apache ; finalement, poursuivi par les militaires français et par le chef apache, il fait demi-tour, pour « rentrer chez lui » (*home*). La dernière scène se joue sur le Rio Grande, où une ultime bataille éclate, entre son troupe hétérogène et les militaires français. Sa petite troupe doit se battre pour « rentrer à la maison » (*home*), et le cliché hollywoodien l'emporte en fin de compte : il faut bien qu'ils gagnent cette bataille – au prix de nombreuses pertes – et les survivants finissent en effet par « rentrer ». Je ne parviens pas à ajuster le profil de Sam Peckinpah, auteur de grosses productions hollywoodiennes, à la notion de déterritorialisation, en dépit de la sensation d'exil intérieur que communiquent ses films. Je le vois mieux habillé d'un esprit anarchiste : l'enfant terrible du système hollywoodien.

Ce que je cherchais à suggérer ici, pour le dire de manière plus frontalement thétique, c'est que la notion de *déterritorialisation* et celle de *géophénoménologie* sont intimement liées à l'identité de l'auteur(e). C'est la mise en jeu de cette identité dans la perspective que j'ai indiquée qui nourrit l'intention créatrice, et permet la tentative décisive pour instituer l'espace

frontalier en *matière cinématographique*. Mon objet est donc cette idée de *déplacement transfrontalier*, qui a accompagné et manifesté une véritable pensée nomade en cinéma (comme je viens de le pointer chez Peckinpah), et ce, depuis son invention même. Les exemples célèbres et patents de Flaherty ou Rouch disent bien ce qu'a pu être cette figure de l'auteur et réalisateur transfrontalier. Ces pionniers, qui ont exploré en cinéma des terres étrangères, ont eu quelques successeurs notables dans les générations suivantes, de Chris Marker à Cuba, en Corée ou au Japon (ou en Sibérie) – qu'on peut encore rattacher à l'anthropologie – à des auteurs comme Barbet Schroeder ou Chantal Akerman. Schroeder est né à Téhéran, a vécu son enfance en Colombie ; son premier film, *More* (1968) a été tourné à Ibiza. Il est de nationalité suisse mais tourne rarement en Europe ; il est au contraire l'un des rares cinéastes qui habite constamment, pour produire son cinéma, dans des pays très divers (Nouvelle-Guinée, Colombie, États-Unis, Birmanie…). Ses films manifestent tous un regard différent, adapté chaque fois au récit. Il est sans doute l'un des plus éclatants exemples de cinéaste capable de traverser les frontières – des frontières elles-mêmes très diverses – avec un regard toujours ouvert, accommodant et souple.

Toutefois, ce dont il s'agit, ce n'est pas uniquement la volonté des cinéastes dans ce déplacement transfrontalier. Ce qui est en jeu, c'est plus largement la démarche consistant à effectuer *en cinéma* une recherche identitaire en se confrontant à un espace frontalier : la frontière comme lieu par essence identitaire, puisque, en termes géophénoménologiques, elle est le lieu où règne un état déterritorialisé. J'ai voulu suivre cette recherche de la *création* chez des auteurs aussi différents qu'Amos Gitai, Chantal Akerman, Wajdi Mouawad, Simone Bitton, Rafi Pitts, Jun Lul ou moi-même[441] : des cinéastes tous habités par un exil intérieur. Le nomade cinématographique traverse différents territoires, différentes ethnies, cultures, mentalités ; il offre un terrain imaginaire apte à créer un univers plus ouvert et en même temps profondément personnel. Au reste, cette idée du cinéaste « nomade », liée à

[441] Il va de soi que je ne cherche pas à me situer dans une quelconque hiérarchie des cinéastes. Mon grand regret est de n'avoir pas pu traiter ici davantage de films inconnus au sujet de la frontière…

l'état déterritorialisé des auteur(e)s cité(e)s, est évidemment inspirée aussi par la pensée de Deleuze, et, par son intermédiaire, à rattacher aux grands nomades littéraires de la fin du 19ème et du 20ème siècles, d'Arthur Rimbaud à Stefan Zweig ou, dans un autre champ de la création, d'Aby Warburg à Carl Einstein et Walter Benjamin (parmi tant d'autres).

J'ai aussi pensé, dans ce parcours, à l'esprit « *géo-anarchique*[442] », idée de base de la géopoétique de Kenneth White : « *C'est lors d'un voyage, en 1978, le long de la rive nord du Saint-Laurent, en route pour le Labrador, que le mot "géopoétique" a surgi dans ma conscience, pour désigner à la fois un espace qui s'ouvrait de manière de plus en plus évidente dans mon propre travail, et un nouvel espace général qui pouvait s'ouvrir dans notre culture.*[443] » Il est notoirement très difficile, en dehors de circuits marginaux, de parvenir à réaliser un aspect géopoétique en cinéma, pour la raison capitale que ce « 7ème art » a dû et doit sans cesse lutter pour sa liberté créatorielle malgré les contraintes de la production (lutter contre sa nature d'industrie, comme l'avait déjà noté Malraux jadis[444]). La multiplication des images en mouvement par les nouvelles techniques numériques, et leur diffusion proliférante dans les réseaux dits « sociaux » ont encore fragilisé ce rapport de la création cinématographique à ses valeurs fondamentales. Néanmoins, les potentialités narratives de l'espace frontalier continuent à séduire les auteur(e)s de cinéma, au point de déborder cet espace lui-même, en en transposant les pouvoirs dans des formes variées. Tout se passe comme si ce lieu était celui d'une création idéale pour la cinématographie. Il faut donc déterminer les puissances, imaginaires et réelles, que porte cette zone, pour révéler l'étendue de ce pouvoir à l'écran.

---

[442] L'expression est de Kenneth White : « *C'est de ce terrain géo-anarchique que vont naître les notions de "culture planétaire" et de "poétique du monde" qui forment, me semble-t-il, l'"horizon" du nomade intellectuel.* » (White, *Le Plateau de l'Albatros : introduction à la géopoétique*, Grasset, 1994, p. 334)

[443] *Id., ibid*.

[444] Je pense à la célèbre dernière phrase de son « Esquisse d'une psychologie du cinéma » de 1941 : « *Par ailleurs, le cinéma est une industrie.* »

Il a fallu cet espace pour le cinéma. Et, pour qui se soucie du traitement du réel dans ce domaine, il faut en passer par l'exercice de l'altérité : habiter et filmer, avec le sentiment de vivre un exil intérieur dans un déplacement identitaire. « *À quoi sert la frontière, en définitive ? À faire corps. L'enceinte exalte le rampant et nous coiffe d'invisible. Tout site enclos est "un appareil à monter" »*[445]. Mais au lieu de « monter » un mur, des barrières, des remparts, on y monte un film. Cela encadre l'activité d'exploration des frontières d'un pays inconnu, avec l'ambition de les exploiter en cinéma. J'ai relevé plusieurs fois, dans ce qui précède, une telle activité, accompagnant un désir de migration à la frontière, chez certain(e)s cinéastes qui ont une passion personnelle envers cet espace. Pourquoi ? « *La grande expérience humaine de notre époque est celle de la migration et de l'exil. Avec la migration, les notions d'itinéraire, de rencontre, de projet, et de frontière n'ont plus rien de métaphorique*[446]. » Comment définir l'altérité des ces « certains cinéastes » qui ont besoin d'une pareille expérience pour bâtir une œuvre ? D'où vient cette altérité ? La rencontre, qui vient de « *l'expérience de la frontière subtile, l'excitation causée par l'intuition d'un franchissement possible, et la satisfaction, une fois franchie la frontière, de comprendre qu'elle ne se franchit qu'une fois et qu'au retour ce n'est plus tout à fait la même frontière, comme n'est pas tout à fait le même celui qui l'a franchie une première fois. Une fois reconnue l'existence des frontières subtiles qui transcendent tous les héritages et toute les traditions, on peut entreprendre de penser contre les philosophies du destin. La notion de frontière permet de penser à partir d'un individu et contre tous les déterminismes qui ne pèsent si fortement sur lui que par qu'il s'st laissé persuader de leur pouvoir*[447]. »

« *Le film a-t-il la capacité de représenter une frontière mentale comme un lieu de rencontre ?*[448] » Les concepts de déterritorialisation et d'exil anthropologique dessinent de nouvelles configurations identitaires, qui

[445] Régis Debray, *Éloge des frontières*, Gallimard, 2010, p. 61.

[446] Marc Augé, *La Communauté illusoire*, Éditions Payot & Rivages, 2010, p. 46.

[447] Id., p. 36-37

[448] Kristian Feigelson, *Voyages et exils au cinéma* (collectif), Éd Presses Septentrion, Lille, 2016, p. 273

expriment ou reflètent la vision du monde chez ces cinéastes migrant(e)s, et sont déterminées par la transnationalité inscrite autant dans leurs propres intentions naturelle qu'au cœur du mouvement mondial de la création. Des constructions identitaires s'élaborent ainsi chez eux, à l'interface de la fonctionnalité créatorielle que comportent les espaces frontaliers, en tant que motifs majeurs de l'altérité. « *Tout récit filmique ne raconterait-il pas, au fond, l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace ?*[449] » C'est ainsi l'association étroite de la spatialité et de l'altérité qui permet de rapporter une partie constitutive de l'identité personnelle à l'essence de la création. La construction visuelle des identités grâce au thème de la frontière est encore renforcée par l'état déterritorialisé ; tout ou partie du récit filmique est alors nourri de la résurgence, sous forme fictionnelle ou documentaire, de ce thème. Plus profondément, l'inspiration trouve matière à penser et à créer au cœur même de la frontière : la perception de l'espace s'appréhende en une expérience vivante, qui reconditionne l'existence même de cet espace. On n'en finira jamais de devoir repenser cette création à la frontière – cet espace incessamment inspirant. Des disciplines comme la limologie ou l'égologie seraient au rendez-vous, avec l'anthropologie contemporaine, dans une réflexion prospective sur ce sujet « *d'une absurdité très nécessaire, et insubmersible, qui a nom "frontière"*[450] », qui porte le poids de l'histoire et incarne en leur cœur les confrontations géopolitiques et leur incidence sur la question humaine première : habiter.

[449] Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 27

[450] Debray, *Éloge des frontières,* p. 21

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Comme on l'aura vu à la lecture de ce mémoire, il ne s'agissait pas ici d'offrir une théorie, ni du phénomène de la frontière, ni même de l'habitation frontalière, mais de réfléchir sur les possibilités *filmiques* de ce phénomène. Le substrat premier de la réflexion a été pris dans les films analysés eux-mêmes. Les références à tel ou tel texte sont donc à prendre plutôt comme des outils *ad hoc* que comme la constitution d'une bibliographie rationnelle de ce domaine – entreprise qui excèderait largement le propos de la présente thèse.

Je présente donc ici simplement la liste des ouvrages et articles utilisés dans le cours de mon travail – qu'ils soient expressément cités ou non dans le mémoire. Selon une convention courante, lorsque le lieu d'édition est Paris, il n'est pas indiqué.

Ouvrages

ABÉLÈS, Marc, *Anthropologie de l'Etat*, Armand Colin, 1990.

AGEL, Henri, *L'Espace cinématographique*, Delarge, 1978.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, 1994.

Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Éd. du Seuil, 1992

La communauté illusoire, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010

et COLLEYN, Jean-Paul, *L'anthropologie*, Presses Universitaires de France, 2004.

et ECO, Umberto, DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Expérience des images*, Bry-sur-Marne, INA éditions, 2011.

AUMONT, Jacques, *Limites de la fiction*, Bayard, 2014.

Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires, Vrin, 2018.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957.

BÄCHLER, Odile, *L'Espace filmique : sur la piste des diligences*, L'Harmattan, 2001.

BALAZS, Béla, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), trad. fr., Payot, 1979.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Galilée, 2004.

BERNARDI, Sandro, *Antonioni : personnage et paysage*, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

BOAL, Augusto Pinto, *Le Théâtre de l'opprimé* (1971), La Découverte, 2006.

CATARIVAS, David, *Vivre au kibboutz*, Stock, 1983.

CAUSSE, François, *Sam Peckinpah, la violence du crépuscule*, Dreamland, 2001

CHOMSKY, Noam, *Israël and the Palestinians* : *The Fateful Triangle*, South End Press, 1999.

DANEY, Serge, *Ciné-journal 1981-86*, Cahiers du cinéma, 1986.

DARMON, Maurice, *Frederick Wiseman, chroniques américaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013

DEBRAY, Régis, *Éloge de la frontière*, Gallimard, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ? (1987),* Deux Régimes de fous, Éd. de Minuit, 2003

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Éd. de Minuit, 1972
Mille Plateaux, Éd. de Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Éd. de Minuit, 2000.
et Niki Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Éd. de Minuit, 2017

DOSSE, François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari : Biographie croisée*, La Découverte, 2009

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, 1 : La volonté de savoir*, Gallimard, 1976
Dits et Écrits, I, Gallimard, 1994
Il faut défendre la société, Gallimard, 1997.
Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-78), Gallimard/Seuil, 2004
Naissance de la biopolitique, Gallimard, 2004

FEIGELSON, Kristian, *Voyages et exils au cinéma* (collectif), Éd Presses Septentrion, Lille, 2016

FOUCHER, Michel, *L'obsession des frontières*, Librairie Académique Perrin, 2007.

GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, 2015.

GUDEFIN, Géraldine, *Quel avenir pour les kibboutzim d'Israël ?*, L'Harmattan, 2007.

ISHAGHPOUR, Youssef, *Orson Welles Cinéaste. Une caméra visible*, vol. III *Les films de la période nomade*, Ed. de la Différence, 2001.

JAMESON, Fredric, *Fiction géopolitique : cinéma, capitalisme, postmodernité*, trad. fr., Capricci, 2011.

JAMMES, Armande, *Paysage et Frontière*, mémoire de fin d'études à l'École Nationale Supérieure de la Nature et du Paysage, 2005-2006.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Flamarrion, 1974.

JOUSSE, Thierry et PAQUOT, Thierry, dir., *La Ville au cinéma : Encyclopédie*, Cahiers du cinéma, 2005.

LEUTRAT, Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Western(s)*, Klincksieck, 2007.

LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au delà de l'essence*, LGF, « Livre de poche », 1990.

MARDELLAT, Victor, *La Tragédie israélo-palestinienne. Une lecture du conflit israélo-palestinien à travers la tragédie antique*, Suresnes, Éditions du Net, 2014.

MAUDUY, Jacques & HENRIET, Gérard, *Géographies du western : une nation en marche*, Nathan, 1989.

MAURY, Corinne, *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

et RAGEL, Philippe, dir., *Filmer les frontières*, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, U.G.E., « 10/18 », 1975.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma où l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1956.

MÜLLER, Bernard et al., dir., *Le terrain comme mise en scène*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009.

NOVOSELOFF, Alexandra et NEISSE, Frank, *Des murs entre les hommes*, La Documentation française, 2007.

ODIN, Roger, *De la Fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, nouvelle édition, 2000.

PIAULT, Marc-Henri, *Anthropologie et Cinéma*, Nathan, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Éd. du Seuil, 2001

REVAULT, Fabrice, *« La Horde sauvage » de Sam Peckinpah*, Crisnée, Yellow Now, 2007.

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, 1976, 1984.

Propos sur le cinéma, PUF, 2001

SIMMEL, Georg, « Philosophie du paysage », *Tragédie de la culture*, trad. fr., Rivages, 1993.

VERTOV, Dziga, *Articles, Journaux, Projets*, trad. fr., U.G.E., « 10/18 », 1972.

WATZLAWICK, Paul, *La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Seuil, 1979.

WEDDLE, David, *If they move...Kill'em ! The Life and Times of Sam Peckinpah*, Grove Press, 1994.

WEINSTOCK, Nathan, *Terre promise, trop promise - genèse du conflit israélo-palestinien*, *1882-1948*, Odile Jacob, 2011.

WHITE, Kenneth*, Le Plateau de l'Albatros : introduction à la géopoétique,* Grasset, 1994.

ZABUNYAN, Dork, *Foucault va au cinéma*, Bayard, 2011.

Articles et chapitres d'ouvrages

ALIANA, Serge, « Déterritorialisation, exil anthropologique et anthropologie de l'exil : (re)penser les frontières identitaires dans le monde postcolonial », *Éthiopiques* n° 94-95. *Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art. Frontières et autres textes*, 2015

ANDRÉ, Emmanuelle, « *Cinéma, merveille anthropologique* », Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie, *Écran*, Classiques Garnier, n°7, 2017-1, p. 11-15.

BAZIN, André, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ? 1. Ontologie et langage*, Éd. du Cerf, 1958

BELLOUR, Raymond, « Remarques sur l'espace cinématographique », *L'analyse du film*, Albatros, 1979.

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, « Space and narrative in the films of Ozu », *Screen*, vol. 17/2, 1976, 41-73.

BRAUCOURT, Guy, « Conversation avec Sam Peckinpah », *Cinéma 69* nº 141, février 1969.

CALVEL, Paul, « Espace et territoire », dans *Géographie, économie, société*, 2008/2 (Vol. 10).

CHAUVIN, Serge, « La horde sauvage » et « Apportez moi la tête d'Alfredo Garcia », *Les Inrockuptibles*, janvier 2001.

COLLEYN, Jean-Paul, « Fiction et fictions en anthropologie », *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, juillet-septembre 2005, EHESS .

DUCLOS, Louis-Jean, « La question des frontières orientales d'Israël. Réflexion sur la démultiplication fonctionnelle des frontières », *Revue française de science politique*, volume 33, 1983.

FRANCASTEL, Pierre, « L'objet filmique et l'objet plastique : espaces et illusions », *Études de sociologie de l'art*, Denoël-Gonthier, 1983

FRODON, Jean-Michel, « Équation des frontières et des femmes », in A. Gitaï, J.-M Frodon, M.-J. Sanselme, *Amos Gitaï, Genèses*, Gallimard, 2009.

FOURNY, Marie-Christine, « De la frontière naturelle à la nature comme lien transfrontalier. Du rôle et de la place de l'environnement et du milieu dans les coopérations transfrontalières », in Bouquet C. & Vélasco-Graciet, H., dir., *Tropisme des frontières, approche pluridisciplinaire*, tome 1, L'Harmattan, 2006.

GAUDIN, Antoine, « Qu'est-ce qu'un cinéma 'géopoétique' ? », *CinémAction*, N°154, *L'écran poétique*, 2015.

GÉLÉZEAU, Valérie, « Le mur coréen et les mots pour dire la Corée. De la frontière spatiale à la méta-nation », colloque *Aspects et tendances de la culture coréenne contemporaine*, Université de Nantes, 2014.

HEATH, Stephen, « Narrative Space », *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

HEIDEGGER, Martin, « L'Origine de l'œuvre d'art » (1935), trad. fr., *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. Tel, 1987

« Bâtir Habiter Penser », trad. fr., *Essais et conférences,* Gallimard, 1954.

HORTONÉDA, Jeanine, « Sécurité, territoire, population et Naissance de la biopolitique de Michel Foucault, Contrechamp », EMPAN n° 59, 2005/3, p. 61-70.

LEFORT, R., «Michel Foucault : la sécurité et l'État», *Tribune socialiste*, 24-30 novembre 1977.

MERCIER, Guy, *«* Le concept de propriété dans la géographie politique de Friedrich Ratzel (1844-1904) *», Annales de géographie*, n°555, 1990, p.598-599.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1945), *Sens et non sens*, Nagel, 1966.

METZ, Christian, « À propos de l'impression de réalité au cinéma » (1965), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968.

MONVOISIN, Frédéric, « Déterritorialisation », in C. Maury & Ph. Ragel, *Filmer les frontières*, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

NEWMAN, David, « On Borders and Power: A Theoretical Framework », *Journal of Borderlands Studies*, Vol. 18, n° 1 (2003), p. 1325.

WEISS, David, « Cormac McCarthy, Violence, and Borders: The Map as Code for What Is Not Contained », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 8, No. 1 (Fall 2010)

Articles et autres textes consultés en ligne

ALIA, Haddad, « An American Take on Mythic Mexico and its Revolution in *The Wild Bunch* », *Americana : E-Journal of American Studies in Hungary*, (7) 2, 2011. http://acta.bibl.u-szeged.hu/56558/2/americana_007_002_006/haddad.html

DE BAECQUE, Antoine, *Incendies* de Wajdi Mouawad, www.theatre-contemporain.net

PIETTE, Albert, « Anthropologie existentiale et phénoménographie, observer l'homme en tant qu'il existe », *Anthropologie et Sociétés*, 40 (3), 2016 https://doi.org/10.7202/1038635ar

TÜSCHER, Anne, « Échappée visuelle : l'horizon pour connaître, l'horizontal pour agir », reserchegate.net, p.78

Les entretiens donnés sans autre référence sont repris du site *AlloCine*.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION **4**

INTRODUCTION **12**

PARTIE 1 : **20**

LA FRONTIÈRE DANS LE CINÉMA DE FICTION **21**

CHAPITRE 1 :

LE CINÉMA COMME ART- FRONTIÈRE **20**

1 • LA FRONTIÈRE COMME DISPOSITIF SPATIAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE 26

2 • GÉO-POÉTISER DES ESPACES-FRONTIÈRE EN CINÉMA 31

- *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937) 32
- *Stalker* (Andréi Tarkovski, 1979) 37
- *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962) 45

3 • L'ASPECT DE LA DÉTERRITORIALISATION EN CINÉMA 50

CHAPITRE 2. L'ESPACE FRONTALIER COMME JUSTIFICATION NARRATIVE ET DRAMATIQUE **52**

1 • LE RAPPORT ENTRE LE RÉCIT ET LA LOCALISATION DRAMATURGIQUE 52

- *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966) 54

2 • LES PRINCIPALES LOCALISATIONS DE L'ESPACE FRONTALIER 59

a. Frontière urbaine et interne de l'Allemagne au cinéma 60

- *Les Ailes du désir* (Wim Wenders, 1987) 60

b. Frontière interne et externe de la Corée au cinéma 69

- *JSA* (Park Chan-Woon, 2001) 71
- *La rivière Duman* (Jan Lul, 2009) 82

3 • LA GÉO-PHÉNOMÉNOLOGIE AU CINÉMA 87

4 • UN AUTRE FRONTIÈRE INTERNE EN AMÉRIQUE DU NORD 90

- *Frozen River* (Courtney Hunt, 2008) 91

CHAPITRE 3.

LES FILMS SUR LA FRONTIÈRE ENTRE LES ÉTATS-UNIS ET LE MEXIQUE : CONFLIT GÉO-CRIMINEL OU GÉOÉCONOMIQUE **97**

1 • L'ESPACE FRONTALIER ET L'ÊTRE DÉTERRITORIALISÉ : UNE DESCRIPTION OBSCURE 97

- *Soif du mal* (Orson Welles, 1958) 85

2 • LA COHABITATION DE LA VIOLENCE HUMAINE ET DE L'ESPACE FRONTALIER 107

- *Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) 107
- *No country for old men* (Joel & Ethan Coen, 2007) 120
- *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015) 127

3 • LA FRONTIÈRE COMME LIEU IDENTITAIRE 144

- *Soy Nero* (Rafi Pitts, 2016) 144

4 • FILMS MEXICAINS SUR CETTE FRONTIÈRE 153

- *Norteado* (Rigoberto Perezcano, 2016) 154

- *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2009) 161

CHAPITRE 4 :

FILMS TRAITANT DE L'IDENTITÉ ETHNIQUE OU RELIGIEUSE CAUSÉE PAR UN CONFLIT TERRITORIAL..... 168

1 • LA TRILOGIE D'AMOS GITAÏ SUR LA FRONTIÈRE 168

- *Free Zone* (2004).....169
- *Terre Promise* (2004).....174
- *Désengagement* (2007) 177

a. La caméra comme métaphore de l'état déterritorialisé de l'auteur ..182

b. La féminité dans l'intrigue spatiale 183

2 • L'AFFRONTEMENT DES HABITANTES DANS LES FILMS D'ERAN RIKLIS..... 186

- *La fiancée syrienne* (2004) 186
- *Les citronniers* (2007) 193

3 • LES FILMS D'HENY ABU-ASSAD, SUR LE SORT DES HABITANTS À UNE FRONTIÈRE POREUSE 201

- *Paradise now* (2005) 201
- *Omar* (2013) 207

4 • LES ESPACES FRONTALIERS COMME MATIÈRE PREMIÈRE CINÉMATOGRAPHIQUE, EN TERRITOIRE ISRAÉLO-PALESTINIEN 211

CHAPITRE 5 :

LA FRONTIÈRE COMME LIEU FICTIF DANS LE *NON-DIT* DU RÉEL 216

- *Incendies* (Denis Villeneuve, 2005) 216

a. Des espaces qui symbolisent et témoignent 222

b. La frontière entre le ciel et la terre 227

- *Ni le ciel ni la terre* (Clément Cogitore, 2015) 227

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE..... 242

PARTIE 2

L'ESPACE FRONTALIER COMME MATIÈRE DU RÉEL EN CINÉMA. 248

CHAPITRE 1.

HABITER ET FILMER SUR PLACE..... 258

1 • ASSIMILATION DU FILMEUR AUX FILMÉS 258

- *Le 17ème Parallèle* (Joris Ivens et Marceline Loridan, 1968) 258

a. La caméra qui reterritorialise le filmeur 265

2 • LA TRILOGIE DE FREDERICK WISEMAN SUR LES NORD-AMÉRICAINS EXPATRIÉS AUX FRONTIÈRES..... 266

- *Canal Zone* (1977) 267
- *Sinaï Field Mission* (1978) 268
- *Manœuvre* (1978) 272

3 • LE MONDE DIÉGÉTIQUE DANS L'ACTE DE FILMER ET D'HABITER SUR PLACE..... 274

4 • LE REGARD CONTEMPORAIN SUR L'ESPACE FRONTALIER..... 277

- *De l'autre côté* (Chantal Akerman, 2002) 277

CHAPITRE 2.

LES DOCUMENTAIRES SUR LE CONFLIT ISRAÉLO-PALESTINIEN 288

1 • LA « RÉALITÉ INTÉGRALE » À CE SUJET 288

- *The Gatekeepers* (Dror Moreh, 1977) 288

2 • GÉOPHÉNOMÉNOLOGIE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE 307

- *Mur* (Simone Bitton, 2004) 307

a. La captation spatiale dans la forme documentaire 319

b. Les cinéastes dans l'identité rhizomatique 320

3 • QUAND L'HABITANT PREND LA CAMÉRA ET DEVIENT LE SUJET LUI-MÊME 323

- *5 caméras brisées* (Emad Burnat et Guy Davidi, 2004) 323

a. Le corps de la caméra et celui de l'habitant 326

b. L'action d'un enraciné pour visualiser sa cause 328

4 • UNE AUTRE APPROCHE DE LA FRONTIÈRE ISRAÉLO-PALESTINIENNE 330

- *Aïda, Palestine* (Till Roeskens, 2009) 330
- *Entre les frontières* (Avi Mograbi, 2016) 335

CONCLUSION DE CES DOCUMENTAIRES SUR LE TERRITOIRE ISRAÉLO-PALESTINIEN 346

CHAPITRE 3

FILMS TRAITANT LE PHÉNOMÈNE DES RÉFUGIÉS AU MOYEN-ORIENT AU 21ÈME SIÈCLE..... 349

- *Des spectres hantent l'Europe* (M. Kourkouta et N. Ginnari, 2016) ...349
- *Human Flow* (Ai Weiwei, 2017) 357

a. La difficulté de créer un monde diégétique avec le sujet des réfugiés (migrants) en documentaire 365

CHAPITRE 4.

L'ALTÉRITÉ DANS L'ACTE DE FILMER ET D'HABITER À LA FRONTIÈRE 370

1 • FILMER LA VIE DES HABITANTS FRONTALIERS AVEC MON IDENTITÉ DÉTERRITORIALISÉE 370

- *Dream house by the border* (2013) 376

2 • UN TRAVAIL DE TERRAIN ANTHROPOLOGIQUE 382

- *Resident Forever* (2016) 382

3 • UN TRAVAIL CINÉMATOGRAPHIQUE SUR LE TERRAIN 386

4 • LE PARADIS DES HABITANTS FRONTALIERS (AVEC MICHEL FOUCAULT) 399

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 414

CONCLUSION : FRONTIÈRE NATURELLE ET FRONTIÈRE ARTIFICIELLE COMME LIEU DE CRÉATION DU CINÉMA.....422

a. La frontière est-elle un lieu idéal pour le cinéma ? 432

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES 442