



Revue Science and Video

des écritures multimedia en sciences humaines

ISSN 1775-4143

Citer ce document

Elsa Gomis, « Représenter l'exil en Méditerranée aujourd'hui. Les images familiales pour articuler recherche théorique et création filmique », *Revue Science and Video*, n° 9, 2019 [En ligne].

URL : <https://scienceandvideo.mmssh.fr/9-3/>

Creative Commons **CC-BY-4.0**

Elsa Gomis

Film et études
migratoires, School of
Art, Media and American
Studies, University of
East Anglia, Angleterre.

Représenter l'exil en Méditerranée aujourd'hui. Les images familiales pour articuler recherche théorique et création filmique



[The People Behind the Scenes - Trailer on Vimeo](#)

Mes recherches traitent des représentations médiatiques et artistiques de la « crise » migratoire contemporaine en Méditerranée. L'analyse des images artistiques et médiatiques qui retracent les traversées de cette mer-frontière est au cœur de mes propositions théoriques et de ma création filmique. Entendues, au sens de l'anthropologie visuelle, comme autant de grilles de lecture des régimes migratoires à l'œuvre, ces images se caractérisent par la répétition d'une gamme étroite de motifs rattachant les exilés à l'univers de l'aide humanitaire. *The People Behind the Scenes*, le film que j'ai réalisé à Malte, reprend ces motifs et les connecte à des récits de migrations passées¹. La circulation de ces motifs au sein d'images aux registres variés jalonne

l'histoire et l'iconologie. Se faisant, elle crée un lien spatial et temporel entre les exils d'aujourd'hui et ceux d'hier, et par l'introduction d'archives personnelles, avec celui de ma propre famille.

Mes aïeux espagnols se sont installés en Algérie à l'époque où ce territoire était colonisé par la France et sont devenus « pieds-noirs ». Les contextes géopolitiques et sociaux des communautés aujourd'hui amenées à l'exil par la Méditerranée et celle des rapatriés de 1962, sont d'ordres totalement différents. Essayer de dessiner un sentiment commun de l'exil susceptible de rassembler les exilés d'hier et d'aujourd'hui est le défi de *The People Behind the Scenes*. Tendre vers cette connexion m'a conduite à faire l'expérience d'un déplacement méthodologique m'amenant à explorer l'articulation entre études migratoires et création filmique. Il s'est agi de dépasser la dimension théorique de la recherche et d'aller vers une réflexion en images sur les images. La notion de déplacement, propre à mon sujet d'étude, étant aussi inhérente à l'histoire de ma famille, la création documentaire m'a conduite à dépasser la critique théorique et à me confronter à la fabrication d'images. Alors que je ne l'avais pas prévu lors du tournage, le processus de création du film m'a conduite à connecter les exils d'aujourd'hui à mon exil familial. Le déplacement est donc de plusieurs ordres : physique par le séjour de recherche-crédation de cinq semaines en Méditerranée, épistémique dans la production de supports de réflexion à la fois écrits et visuels. Le déplacement est aussi intérieur puisque le film m'a amenée à davantage d'introspection. Au final, le cheminement de la création filmique m'a renvoyée à m'a propre histoire et a constitué, se faisant, le liant des volets théoriques et artistiques de ma recherche. Le déplacement provoqué par la création a éclairé l'analyse des motifs qui composent les images médiatiques et m'a amenée à introduire les images de l'exil de ma propre famille dans la recherche.

Les images du passé familial, leviers pour déjouer les images des exils d'aujourd'hui

Amorcée dans les années 2010, l'augmentation du nombre de personnes migrant vers l'Europe en passant par la Méditerranée a connu un pic en 2015, en raison de l'éclatement de la guerre civile en Syrie.

L'amplification de ce phénomène a été qualifiée de « crise » par de nombreux observateurs. Plasticienne et doctorante en art et médias, ma recherche a débuté par l'analyse des images produites pour témoigner de ce moment de l'actualité internationale. La collecte d'images médiatiques et artistiques m'a conduite à les regrouper au sein de typologies dans lesquelles les motifs visuels du bateau pneumatique, du gilet de sauvetage et de la couverture de survie sont omniprésents. La diffusion sans précédent², à compter du 2 septembre 2015, de la photographie de la photojournaliste Nilüfer Demir représentant le corps du petit Aylan Kurdi a également constitué une typologie à part entière, composée des prises de vues originelles et de ses innombrables recadrages. Enfin, les infographies de presse destinées à cartographier l'événement ont rejoint ce recensement des productions visuelles destinées à retracer des déplacements migratoires actuels en Méditerranée.

De la récurrence de ces quelques motifs découle une gamme restreinte de couleurs et de matériaux qui montre les exilés en provenance du Moyen-Orient et d'Afrique mains tendues ou en position assise à bord d'embarcations précaires. Esthétisées dans le choix de cadrage ou par les contrastes chromatiques, les images qui capturent ces drames sur fond d'azur méditerranéen sont sujettes à une réalité peut-être inévitablement photogénique. Plus certainement, elles véhiculent un sentiment de passivité, ou alors, lorsque les exilés sont présentés à travers des bateaux surpeuplés, ou encore par grandes flèches pointant vers l'Europe dans les infographies de presse, elles provoquent une sensation d'anxiété. Cantonnant les réfugiés au champ de l'humanitaire, ces images semblent paradoxalement priver les exilés de leur humanité en les réduisant à autant d'« objets » à secourir. Pour l'anthropologue Nicholas De Genova, ces images feraient partie d'un « Spectacle de la frontière ». L'expression désigne « un spectacle exécuté à la frontière, dans lequel la visibilité des migrants est rendue spectaculairement visible³ ». Ce que Nicholas De Genova définit comme la « scène » au sein de laquelle s'effectue le contrôle aux frontières a pour conséquence « la réification de "l'illégalité" des migrants en un geste emphatique et grandiose d'exclusion⁴ ».

L'anthropologue suppose ainsi que la redondance constante de ces images ne serait pas seulement la conséquence de cette situation sociale,

mais la condition même de sa durabilité. Conjugée à l'accélération digitale de la circulation des images, la répétition de ces quelques motifs renforce l'association mentale des exilés avec certaines situations dans lesquelles ils se trouvent dans la situation de devoir être assistés. L'historien d'art Denys Riout définit ce stéréotype de la façon suivante : « Dans le domaine de l'esthétique, le stéréotype, solidification de ce qui fut l'effet d'un flux créateur, n'est plus que la répétition vide, sans fin et sans qualité, des formules inventées ailleurs, dévaluées par leur duplication quasi mécanique⁵».

Un stéréotype, dont l'étymologie grecque signifie « solide », serait une concrétion difficile à enlever. Au moment où la fibre optique permet la reproduction mécanique d'œuvres d'art à la vitesse de l'éclair, la répétition et la circulation intense d'une palette restreinte de motifs pour personnifier les exilés qui migrent vers l'Europe empêchent la rencontre avec l'ailleurs qu'ils incarnent. Pour penser ces circulations, l'historien d'art Tom Mitchell entretient une lecture des images, entendues au sens large de représentations visuelles fixes ou animées, qui seraient « migrantes », dans le sens où « comme des migrants [elles] circulent, transitent, apparaissent et disparaissent⁶».

Rapportée au traitement médiatique du phénomène migratoire en Méditerranée, si les images produites pour dépeindre les exilés sont comme les migrants qu'elles représentent, alors ces images répétitives sont des images stéréotypées. Inversée, l'analogie de Mitchell signifierait que les migrants sont à leur tour comme les images. En matière de traitement médiatique de la « crise » migratoire, les exilés seraient montrés au travers d'images de seconde classe, comme le sont les images stéréotypées. La production répétée d'images de seconde classe aurait donc pour effet d'assimiler les personnes qu'elles représentent à des individus de seconde classe. Or le territoire, théâtre de ces déplacements, semble tout entier conçu pour correspondre à un cliché façonné par des décennies de tourisme de masse : celui d'une carte postale capturant des plages de sable blond à l'arrière-plan desquelles se confondent bleus du ciel et de la mer. Dans le contexte de la production d'images stéréotypées, tant pour représenter les exilés qui essaient de traverser la Méditerranée, que ce territoire touristique, les motifs médiatiques qui témoignent de la situation migratoire agissent

comme autant de substituts et de boucliers empêchant tout déplacement réflexif.

Le constat de la répétition de motifs stéréotypés s'est aussi d'abord accompagné du constat d'un empêchement. Le « spectacle de la frontière » est *a priori* une forme de représentation qui empêche l'empathie et qui tiendrait le regardeur à distance. Aussi, puiser dans l'expérience de l'exil de ma propre famille m'est apparu comme un levier pour dépasser le leurre dont sont porteurs les images d'exil d'aujourd'hui.

D'aussi loin que je me souviens, mes parents et mes grands-parents ont décrit l'Algérie comme un paradis perdu auquel leur jeunesse serait à tout jamais attachée. Cette sensation est confortée par l'analyse des films de famille tournés par mon grand-père à la fin des années 1950 et au début des années 1960. En exhumant et numérisant ces images pour en faire le matériau de mes créations, j'ai fait acte d'archéologie personnelle. Elles peuvent être vues comme autant de courts films muets témoins d'un monde disparu.



Fig. 1 : Photogramme extrait de *The People Behind the Scenes* (2019).

Pour le réalisateur portugais Miguel Gomes, les films de famille s'apparentent à un cinéma archaïque. Dans un entretien avec Cyril Neyrat retranscrit dans le DVD de son film *Tabou*, il évoque le visionnage de films de famille qui a précédé le tournage :

« J'ai vu des pique-niques, des promenades, des anniversaires... Ça ressemblait vraiment au cinéma muet. Ces *home-movies* des années 1960 sont une sorte de cinéma primitif. En les regardant, j'avais la sensation de voir un monde englouti, de regarder des fantômes⁷ ».

Les films tournés par mon grand-père sont également silencieux. En guise de bande-son, je dispose du récit, souvent amer et triste, du rapatriement. Le décalage entre rires et sourires des images et désolation de la parole entendue a contribué à broser à mes yeux un portrait contradictoire de l'Algérie. Suite au visionnage des films Double 8 numérisés, je reconnais ceux qui sont les miens mais ils évoluent dans une époque révolue et sur une terre qui m'est inconnue.

« Rien d'étonnant dès lors à ce que les descendants souvent, aient une image relativement confuse du pays de leurs parents. Dans tous les cas, l'Algérie n'est jamais conçue comme le lieu de leur propre histoire. C'est un autre monde, celui de leurs parents, qui leur est étranger, le lieu d'une ascendance en souffrance, parfois insupportable⁸ ».

Le sentiment tangible qui m'a été transmis est celui au mieux d'un regret, au pire d'une amertume, nés du décalage entre l'image du colon exploiteur véhiculée dans l'opinion et la réalité de petits commerçants et d'ouvriers qui fut la leur.

En 1955, Albert Camus observe dans *L'Express* :

« Entre la métropole et les Français d'Algérie, le fossé n'a jamais été plus grand. Pour parler d'abord de la métropole, tout se passe comme si le juste procès, fait enfin chez nous à la politique de colonisation, avait été étendu à tous les Français qui vivent là-bas. À lire une certaine presse, il semblerait vraiment que l'Algérie soit peuplée d'un million de colons à cravache et cigare, montés sur Cadillac⁹ ».

Incarnant un passé colonial qui ne passe pas, les pieds-noirs sont peu à peu perçus et décrits comme une masse homogène et encapsulés dans quelques clichés. Fiona Barclay note que les articles de presse leur donnent rarement la parole et que l'absence de détails personnels les décrivant ne favorise pas l'identification¹⁰. À Marseille, les services publics sont dépassés par l'arrivée massive des rapatriés. Seulement, 90 000 d'entre eux, sur 450 000 sont pris en charge par les autorités indique l'historien Jean-Jacques Jordi¹¹.

Se faisant écho de l'opinion de ses administrés, le maire, Gaston Defferre, déclare publiquement : « Qu'ils aillent se réadapter ailleurs¹² ». À l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie, Jean-Jacques Jordi décrit également l'animosité dont font l'objet les pieds-noirs :

« Les communistes ont d'emblée affiché une forte hostilité à l'égard des rapatriés d'Algérie, collectivement accusés d'être autant de gros capitalistes, de racistes qui avaient fait "suer le burnous", et méritaient ce qui leur arrivait¹¹ ».

L'historien relate que les dockers affiliés à la CGT peignent sur le port des banderoles qui clament : « Pieds-noirs, rentrez chez vous ! » ou « Les pieds-noirs à la mer¹³ ! ».

Porteuse de cette expérience de l'exil, j'ai dû apprendre à démêler les registres du réel et de la fiction. Aux visages heureux des films muets de mon grand-père, il a fallu synchroniser la transmission orale de récits de peur et de déception. Pour les miens, après avoir cru en la fiction d'un territoire converti aux mœurs européennes, il a fallu ouvrir les yeux sur un environnement devenu hostile. Pour l'anthropologue Dominique Casajus, les Français d'Algérie auraient succombé à une fiction :

« C'est une fiction à laquelle on leur a fait croire, à laquelle ils s'obstinent à croire encore malgré, pour quelques-uns d'entre eux, des intermittences de lucidité vite réprimées car, vue en face, la réalité devient trop amère. Ce qu'on appelait l'Algérie française, avec ses rues de style haussmannien, ses monuments aux morts de nos deux guerres, ses petites églises aux clochers si semblables à ceux des villages de la métropole, tout cela n'a jamais été qu'un décor. L'Algérie réelle était derrière le décor,

elle était restée arabe, musulmane, irrédentiste et hostile, et ils se sont obstinés à ne pas la voir¹⁴ ».

Pour *Tabou*, tourné au Mozambique, dernier territoire d'Afrique sous domination coloniale européenne, le régime de la fiction imaginé par Miguel Gomes est celui, en noir et blanc, d'une Afrique romanesque, pensée en référence à Hollywood, aux histoires d'explorateurs. Le cinéaste portugais décide d'inventer des personnages qui se font des films,

« qui vivent une sorte de *Out of Africa* dysfonctionnel, en niant la réalité des choses. À l'image du Portugal qui voulait garder ses colonies à tout prix quand c'était devenu impossible¹⁵ ».

Dans ce jeu d'aveugles, ceux qui traversent la Méditerranée sont certes ceux, hier ou aujourd'hui, qui rappellent un passé colonial qui ne passe pas mais qui permettent que la séquence, dans son ensemble, paraisse véridique. De sorte que les réfugiés hébergés à *Cinecittà* à l'après-guerre ont peu à peu pris la place de figurants au sein des tournages qui s'y déroulaient.

« La figure du figurant, note Marie-José Mondzain, opère comme indice de crédibilité qui confère à la star et au récit leur place dans le tissu réel de notre histoire. Indice du réel, sans nom, sans gloire et sans histoire, lui seul donne peut-être à la fiction son appui et détermine son plan d'inscription dans une réalité sensible, à la fois historique et filmée¹⁶ ».

Être consciente de la dimension contradictoire de mes propres images de l'exil m'a conduite à tisser un lien entre figurants de cinémas et exilés contemporains.

Aujourd'hui en Europe, l'agriculture européenne, notamment les exploitations du sud de l'Espagne, ainsi que nombreux secteurs d'activité, comme ceux du nettoyage industriel, de la restauration ou du bâtiment, fonctionnent grâce à des migrants non déclarés au sein des réglementations du travail des États membres. Le domaine de la haute technologie bénéficie également de leur présence. Ainsi que cela a été montré par une enquête menée par un groupement européen de journalistes¹⁷, les marchés publics nationaux et européens destinés à développer la surveillance par imagerie satellitaire, la conception de

robots détecteurs ou la reconnaissance biométrique, alimentent les économies européennes. Concernant le fondement politique des institutions européennes, l'universalisme occidental affirmé dans le domaine de l'asile semble court-circuité par une gestion biopolitique des arrivées migratoires.

Ce mode d'expression du pouvoir, défini en 1978 par Michel Foucault¹⁸, s'exerce non plus sur les territoires mais sur les individus et les populations. Il se manifeste aujourd'hui en France par l'augmentation de 32 000 à 47 000 places de la capacité totale connue des camps de détention sur la période entre 2011 et 2016. Pour Michel Agier, au moment où la mondialisation aurait permis à l'universalisme de trouver sa juste portée, celui-ci devient encombrant. Les camps constitueraient ainsi autant d'exceptions à l'idéal démocratique d'égalité. « Il faut inventer pour eux un extérieur du monde qui les maintient en vie physique sans reconnaître leur vie sociale¹⁷ ».

Les exilés qui traversent aujourd'hui la Méditerranée seraient donc aux citoyens européens, ce que les figurants sont eux acteurs principaux : une population qui resterait en coulisses. L'écart entre le poids généré par les migrants dans l'économie européenne et la place sociale qui leur est allouée, a ainsi inspiré le titre de mon film, *The People Behind the Scenes*. Surfaces de projections de ce qui est perçu comme Autre¹⁹, ceux qui passent sont, pour l'écrivaine Nicki Giannari, « ceux qui nous pensent²⁰ ».



Fig. 2: Photogramme extrait de *The People Behind the Scenes* (2019).

L'arrivée des pieds-noirs par la Méditerranée permet de penser la société française de 1962, celle des exilés des années 2010 offre une réflexion sur l'Union européenne contemporaine. L'analyse des images médiatiques de la « crise » permet de penser les principes à portée universelle qui sous-tendent nos démocraties. À titre personnel, me confronter à la fabrication d'un film visant à déjouer les régimes visuels dominants a été l'occasion de mieux connaître ma propre histoire et de penser différemment l'organisation sociale dont procèdent les régimes migratoires.

Des motifs visuels pour relier recherche théorique, recherche pratique et histoire personnelle

The People Behind the Scenes est inspiré par *Le Joli mai*, film tourné en mai 1962 par Chris Marker et Philippe Lhomme. Ce documentaire dresse un portrait sociologique de la population parisienne sans jamais questionner les personnes interrogées sur l'imminence de l'indépendance de l'Algérie. Tourné à Malte, mon long-métrage a été l'occasion de me rendre sur les lieux de la « crise » migratoire en Méditerranée. En raison d'un accord informel avec l'Italie en 2015²¹, Malte ne constitue pas une zone d'arrivée aussi fréquentée que les îles de Lampedusa ou de Lesbos mais la problématique migratoire y reste prégnante à travers la présence de camps et des négociations entre équipes de sauvetages en mer et autorités maritimes maltaises qui émaillent l'actualité.

Durant les cinq semaines de tournage, une quarantaine d'entretiens ont été conduits au sein de diverses localités de Malte, Gozo et Comino, les trois îles qui composent l'archipel Maltais. Les habitants qui prennent la parole dans le film ont été interrogés soit au gré de rencontres dans la rue ou à l'occasion de rendez-vous. Les entretiens programmés en amont ont notamment été réalisés auprès de spécialistes relevant de disciplines proches des thématiques abordées dans ma thèse, dans les domaines du cinéma, de l'archéologie maritime, de l'océanographie, du recueil de données en matière d'asile et de l'imagerie digitale. Plus généralement, j'ai été intéressée par la rencontre avec des personnes dont l'activité a un lien avec la notion de « représentation » au sens

large : une créatrice de vêtements haute-couture, la dernière tisseuse de l'archipel, le directeur artistique du plus ancien théâtre ou encore le responsable des locations des studios de cinéma.

Faire émerger de nouvelles images des migrations a impliqué, à la manière de Chris Marker et de Philippe Lhomme, d'avancer masquée, en ne mentionnant jamais mon sujet d'étude en préambule aux entretiens. Mon mot d'ordre a été le suivant : questionner les représentations implique de ne pas suggérer, par l'énoncé d'une question axée sur la « crise migratoire » un univers visuel qui orienterait de quelque manière que ce soit la parole des personnes rencontrées. Pour les personnes interrogées à l'occasion de « micro trottoirs », la question initiale à partir de laquelle débutait l'entretien était une question ouverte sur l'actualité : « Y-a-t-il un fait d'actualité qui vous a marqué récemment ? ». Ensuite, si la personne avait un certain âge, je m'intéressais au souvenir le plus marquant qu'elle gardait de sa vie ; si la personne était récemment installée à Malte, je l'interrogeais sur son rêve.

Le thème de l'exil n'est frontalement abordé que lorsque les personnes l'abordent d'elles-mêmes (par exemple par deux touristes britanniques) ou lorsqu'il est lié à la mythologie d'Ulysse. J'ai questionné à ce sujet le professeur en archéologie maritime car un recueil de l'Odyssée était posé sur son bureau le jour de l'interview. Quant à la tisseuse et sa fille, je n'ai eu qu'à mentionner l'activité de Pénélope dans l'histoire d'Homère, pour qu'elles racontent avoir confectionné la robe de la déesse Calypso à l'occasion d'un carnaval. Si la légende maltaise raconte que la déesse aurait vécu sur l'île de Gozo, mes interlocuteurs se sont souvent plaints que leur territoire, tant de fois colonisé, si sujet à accueillir des fictions de cinéma, soit si pauvre en histoires qui lui soient propres.

Pourtant, la question « quel souvenir le plus marquant gardez-vous de votre vie ? » a été l'occasion de découvrir un récit spécifique à l'histoire maltaise. Les destructions massives consécutives à la Seconde Guerre mondiale et la récession économique qui en a résulté ont conduit le Gouvernement maltais à institutionnaliser un programme de migrations destiné à envoyer les enfants de familles nombreuses dans les pays anglophones, dont l'Australie. Ce qui, le montage en fait le lien, tisse autant de connexions entre migrations actuelles et migrations passées.

Les paroles recueillies auprès des habitants, dont la profession a trait à la notion de « représentation » au sens large, sont venues faire écho à celles évoquant les occupations étrangères successives dont le territoire maltais a fait l'objet. Une politique fiscale incitative a notamment conduit à mettre l'archipel au service de fictions étrangères au point de ne plus exister qu'à travers celles-ci. Avec la construction des plus grands réservoirs d'eau du monde, les studios de cinéma maltais se sont spécialisés dans le tournage des scènes de naufrage.

Le développement de l'industrie cinématographique a fait de Malte l'espace scénique de productions internationales telles que *SOS. Titanic*, *U-571* dont l'action se développe dans un sous-marin ou plus récemment *Games of Thrones*, *Troy* ou *Gladiator*. Plus généralement, les actions dépeintes dans les films tournés à Malte se déroulent à des époques et dans régions variées, à l'exception de l'île de Malte en tant que telle. Au fil des années, les paysages maltais ont gagné en notoriété conduisant en conséquence à une adaptation de l'offre touristique. Il est ainsi possible de visiter le village « Popeye » ou, comme l'indique un chercheur en cinéma interrogé dans le film, d'aller sur la plage de *By the Sea*, le film de Angelina Jolie. Occupé dans le passé par des puissances étrangères qui voyaient l'archipel comme une zone stratégique, le territoire maltais se met aujourd'hui à disposition de fictions internationales sans exister en tant que tel au sein des histoires qui s'y jouent.

Dans le même temps, Malte est aujourd'hui le théâtre d'images médiatiques qui mettent en scène le « spectacle de la frontière ». Avec pour point de départ de ma recherche la constitution de typologies d'images, j'avais abouti à un panorama de la « crise » migratoire formé par quelques motifs : les bateaux pneumatiques, les gilets de sauvetage et les canots de sauvetage. Pour *The People Behind the Scenes*, j'ai décidé de m'appuyer sur l'empreinte produite par leur répétition. Le film distille quelques-uns de ces motifs, non pour illustrer les exils d'aujourd'hui mais pour créer de nouvelles associations. Le procédé permet de mesurer dans un même mouvement l'écart et l'équivalence des situations humaines de chaque côté des frontières. Une bouteille d'eau en plastique est montrée comme un objet permettant de s'hydrater : durant une séquence d'*aqua gym* et dans un bateau abandonné.



Fig. 3 : Photogramme extrait de *The People Behind the Scenes* (2019).

Ce motif, ainsi que d'autres, davantage répétés par les médias, tels que celui des bateaux en caoutchouc, des gilets de sauvetage ou de la disparition du petit Aylan Kurdi, sont également suggérés, non pas pour définir une nouvelle fois les exilés mais pour montrer, au gré de leur circulation, une communauté de destins. La polysémie intrinsèque des motifs, qui peuvent être tant visuels que narratifs, permet de naviguer d'une époque à l'autre, d'un exil à l'autre. Cette circulation est inspirée en particulier des collages surréalistes de Max Ernst et de Kurt Schwitters. Ces derniers introduisent sur la toile des éléments matériels, en général de rebut, dont la juxtaposition vise tant à aiguillonner l'imaginaire, qu'à questionner le réel. Dans *Figures de l'Histoire*, Jacques Rancière analyse la dimension métamorphique de ces éléments, « susceptibles d'être aussi bien sujets, formes ou matériaux²² ». Le ticket de métro collé pourra par exemple autant figurer la trace matérielle de l'époque, un rectangle s'inscrivant telle une pièce de puzzle dans une forme plus large, qu'une ligne sur fond blanc structurant la composition.

Pour mettre en avant la prégnance des images médiatiques, je décidais d'insérer de courts plans contenant des motifs visuels (canots de sauvetage, restes de bateaux pneumatiques, bouteilles en plastique) faisant partie de l'imagerie dominante véhiculée par les médias, sans pour autant que « l'image totale », celle qui montrerait dans sa totalité des bateaux pneumatiques chargés d'exilés, ne soit donnée à voir. Le présupposé de la recherche et de la création filmique est ici de

considérer que l’empreinte dans les imaginaires des bateaux pneumatiques, ainsi que celle du petit Aylan Kurdi, étaient suffisamment puissantes pour qu’il soit possible de les évoquer de façon parcellaire.

Le pari était de faire confiance à l’empreinte laissée par ces motifs et laisser les imaginaires reconstituer dans sa totalité l’image non montrée mais rebattue qui représente des bateaux pneumatiques chargés de réfugiés. Dans le film, les bateaux sont ainsi montrés sous forme de lambeaux sur des rochers, de canots qui ne flottent pas en mer mais sont arrimés à des paquebots, quant aux gilets de sauvetage, ils sont filmés rangés sur une étagère. Pour la photographie du petit Aylan Kurdi je m’appuyais sur sa ressemblance avec le thème iconologique de la Pietà, présent dans la gestuelle de l’un des touristes britanniques et dans les fresques de plusieurs églises de l’archipel. L’hypothèse qui traverse le film est ainsi celle qui consiste à instiller quelques motifs reprenant, même de façon incomplète, les images médiatiques.



À défaut de montrer les images qui occuperaient le plus de place dans l’imaginaire collectif, c’est-à-dire celles relatives aux bateaux pneumatiques et au petit Aylan Kurdi, le film mise donc sur un résidu, sur ce qui reste dans les imaginaires, une fois passé le reflux de la vague médiatique. Pour y parvenir, *The People Behind the Scenes* joue notamment sur l’erreur de langage, le lapsus, qui consiste à dire un mot pour un autre et à révéler se faisant les rouages de l’inconscient à

l'œuvre. Par exemple lorsque Winfried Georg Sebald appelle son personnage *Austerlitz* en lieu et place d'Auschwitz. C'est de cet écart entre ce qui est attendu, par exemple, lorsqu'une ornithologue britannique évoque les difficultés des « migrants » sur l'île en ayant en tête des oiseaux ; ou quand une dame maltaise qui dit que sa famille s'est rendue en Australie par bateau et non par avion comme on aurait pu s'y attendre.

Ces déclarations sont imprévues vis-à-vis du sens le plus générique. Elles provoquent un déplacement entre ce qui est attendu de voir ou d'entendre et ce qui est effectivement formulé. Ce déplacement déroute et stimule les imaginaires rendus paresseux par les images médiatiques qui contiennent sans cesse les mêmes motifs. Pour décrire les supports visuels charriés par les circuits d'information, l'historien d'art Michel Thévoz évoque des images

« sans équivoque, assurées d'un sens, classées dans la catégorie de l'information, de l'humour ou de la fiction, des images clés en main, des images avec mode d'emploi — celles, pour tout dire que diffusent les medias²³ ».

Dans la perspective selon laquelle il importerait de dépasser les catégorisations établies, *The People Behind the Scenes* questionne les classifications assignées aux exilés. Une confusion entre conventions administratives et règlementaires en matière d'asile et complexité des motivations qui conduisent les exilés aux départs apparaît dans le film à l'occasion de l'entretien avec un statisticien du Bureau européen d'appui en matière d'asile (EASO). Le jeune homme cherche, avec sincérité, à inscrire les catégories d'« expatrié » et de « migrant économique » sur un pied d'égalité et à contextualiser des données chiffrées qui, par nature, ne peuvent être circonscrites à des situations humaines. Ici, plus que le processus d'identification, ce qui dessine un destin commun est, paradoxalement, l'insaisissable cheminement des destinées : l'autre n'est pas dans la catégorie assignée par les représentations dominantes, il est, dans un entre-deux, entre résistance à l'essentialisation et revendication de l'appartenance à un groupe. Dans le roman de 2001 de Georg Sebald, Jacques Austerlitz qui méconnaît son passé se reconnaît pourtant confusément dans l'histoire d'autres que lui. L'autre, comme moi est ce que les images donnent à voir de lui et, dans le même mouvement, ce qu'elles en dissimulent.

En s'appuyant sur l'empreinte due à la répétition des motifs médiatiques, le film contribue à montrer la façon dont l'exposition répétée aux mêmes images, en l'occurrence celles représentant des embarcations précaires en Méditerranée, pénètre les imaginaires. Montrés sous forme de fragments, les restes de bateaux pneumatiques sont insérés au moment où un narrateur explique en voix off que Malte est le décor idéal pour accueillir des films épiques.

La genèse de deux imaginaires est ici associée : celle que l'archipel procure aux productions internationales qui y sont tournées et celle des images médiatiques qui mettent en scène les traversées de la Méditerranée. La répétition des motifs, constatée à l'occasion du travail de recensement des images préalable au tournage, évoque aussi une autre genèse : celle du travail de recherche en train de se faire. L'analyse des motifs réalisée dans les développements théoriques de la thèse puis leur insertion dans le film, prolongement pratique de la recherche, révèle l'articulation entre examen théorique et création filmique.

La circulation de ces motifs contenus dans des images contemporaines m'a également mise en connexion avec l'exil vécu par ma propre famille. À titre personnel, l'emplacement de Malte en Méditerranée, son environnement multiculturel, le décor à ciel ouvert qu'il constitue et les colonisations successives dont il a fait l'objet, me sont en effet ultérieurement apparus comme autant de liens avec la terre natale de ma famille. Ce n'est que plusieurs mois après le tournage à Malte, un premier montage du film et de longues hésitations dues à une culpabilité liée au fait d'être porteuse d'une généalogie n'allant pas dans le sens du mouvement international de décolonisation qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, que j'ai fait le choix d'intégrer l'exil familial à mon film. Tel est, là, le pari le plus difficile de *The People Behind the Scenes* : évoquer et peut-être relier, en dépit de circonstances historiques et politiques différentes, un sentiment commun d'exil. Loin de tout narcissisme, cette démarche permet d'aborder de façon universelle la représentation des migrations en Méditerranée.

Quand sa propre famille incarne un passé national qui ne passe pas, à savoir le passé colonial de la France, la recherche d'un sentiment partagé avec ceux qui subissent les contrecoups des politiques d'exploitation, notamment de l'exploitation des ressources naturelles qui se sont perpétuées depuis, est un périlleux exercice. Pour m'y astreindre, j'ai

décidé de faire mienne la déclaration d'Annette Messenger qui, interrogée à l'occasion de la rétrospective que lui consacra le Centre Pompidou en 2007, déclare :

« Un artiste doit être universel et en même temps au plus profond de lui-même, individuel. Je crois que, plus on est individuel, plus on est dans l'universalité²⁴ ».

Pour autant, de l'individuel à l'anecdotique il n'y a qu'un pas ou plutôt qu'un faux-pas que je me suis efforcée d'éviter. J'ai été aidée en cela par une prise de conscience intervenue au retour du tournage à Malte. En visionnant à nouveau mes archives familiales numérisées, je me suis aperçue que j'avais inconsciemment choisi de filmer des situations ou des objets qui avaient été précisément filmés par mon grand-père en Algérie. Ces archives familiales constituant mon imaginaire de l'exil, je suis instinctivement partie à la recherche d'images qui étaient présentes dans ma mémoire.

La prise de conscience du rôle joué par l'empreinte laissée dans ma mémoire par les images de l'exil familial dans le choix des images tournées à Malte a eu pour effet l'adoption d'un procédé. J'ai décidé d'organiser le film autour des images-jumelles (celles d'aujourd'hui et celles d'hier) en les accolant les unes aux autres, ainsi qu'en donnant un titre à ces réminiscences, comme autant de chapitres d'une méthode de recherche imaginaire qui aurait pour thème la poursuite des images de l'exil. Ainsi, le mélange entre archives familiales et images contemporaines en haute définition mais aussi, entre vidéos prises au téléphone portable ou postées sur *YouTube*, s'organise autour d'un fil commun : celui de la circulation de motifs visuels et auditifs qui charrient certains imaginaires de l'exil en Méditerranée.

L'intertextualité, c'est-à-dire la mise en relation entre les différents registres des images²⁵, est organisée de manière triangulaire entre les archives, le film en cours de réalisation et les images médiatiques. Laissées hors champ ou seulement évoquées à travers des motifs fragmentaires disséminés à plusieurs endroits du film, les images médiatiques mettent en relation les paroles recueillies aujourd'hui et les documents familiaux d'hier. Les images dont la circulation et la répétition sont les plus prégnantes sont, donc, utilisées comme levier pour bâtir un dialogue entre différents formats d'images mais aussi entre

les points de vue. Dans une monographie publiée en 2001, le chercheur en cinéma Hamid Naficy présente la façon dont les expériences personnelles de l'exil ou de la diaspora se traduisent au cinéma. Bien que l'expérience de l'expatriation varie considérablement d'une personne à l'autre, le chercheur iranien qui enseigne en Californie, montre que ces films présentent des similitudes stylistiques. Ceux qu'il appelle « Les réalisateurs accentués » ne sont pas

« seulement les supports textuels ou fictionnels au service de leurs films ; ils en sont aussi les sujets empiriques, situés dans les interstices des pratiques culturelles et filmiques, qui existent en dehors et avant leurs films²⁶ ».

C'est l'expérience de cet interstice que *The People Behind the Scenes* invite à rechercher. Aux frontières du documentaire d'investigation, du film familial et de l'expérimentation visuelle le film invite à faire l'expérience d'une lacune. Son objet n'est pas de mettre en œuvre une pratique artistique à visée thérapeutique mais d'amorcer un travail autoréflexif sur nos propres histoires d'exil. Entreprendre cette introspection est nécessaire pour porter un autre regard sur les représentations médiatiques qui nous sont données à voir. L'enjeu n'est pas seulement de dessiner un imaginaire collectif de l'exil, mais aussi la relation mémorielle entretenue par chacun sur ce thème. Favoriser cette introspection impliquait donc, je m'en suis rendue compte au gré de ma création filmique, une implication personnelle du réalisateur.

Miroirs de nous-mêmes, les images comme les exilés sont porteurs d'un renouveau épistémique dans la mesure où, à bien regarder la façon dont ils sont montrés, ils révèlent la part d'intime de nos sociétés : ce que nous affichons et ce que nous cachons, soit deux revers d'une même médaille. Cette part cachée touche aux faiblesses les moins assumées de nos démocraties lorsque celles-ci sont confrontées à des déplacements migratoires ainsi qu'à leurs insuffisances les plus profondes lorsqu'elles faillissent au respect des droits de l'homme qu'elles affichent.

S'appuyer sur le sentiment de l'exil qui m'a été transmis pour interroger les motifs qui font écran à la connaissance de l'autre ou tirer parti de leur récurrence pour créer des correspondances entre les exils d'hier et d'aujourd'hui auront été les enseignements et les enjeux de ma création filmique. En matière de recherche par la pratique du film documentaire,

plus que dans d'autres disciplines académiques ou d'autres genres cinématographiques, la quête de soi m'est apparue comme un passage nécessaire pour développer sa connaissance de l'ailleurs.

Bibliographie

- Agier M., 2011, « L'encampement du monde », *Plein droit*, n° 90, p. 21-24.
- Barclay F., 2015, « Reporting on 1962 : the Evolution of *pied-noir* Identity across 50 Years of Print Media » in *Modern & Contemporary France*, vol. 23, n° 2, p. 197-211.
- Baussant M., 2002, *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Stock.
- Camus A., 1958, « La bonne conscience » in *Actuelles, III Chroniques algériennes, 1939-1958*, p. 139-143.
- Casajus D., 2009, « BAUSSANT, Michèle, 2002, Pieds-noirs : mémoires d'exils » in *Journal des africanistes*, 79-1, <http://africanistes.revues.org/2888> [Consulté le 8 février 2019]
- De Genova N., 2013, « Spectacles of migrant 'illegality' : the scene of exclusion, the obscene of inclusion' » in *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, n° 7, p. 1180-1198.
- Foucault M., 2004, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Gallimard, Seuil.
- Giannari N. et Didi-Huberman G., 2017, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit.
- [Mainwaring C.](#), 20 août 2018, « Malta's History of Failed Migration Deterrence » in *New Deeply Refugees Deeply*, <https://www.newsdeeply.com/refugees/community/2018/08/20/malta-history-of-failed-migration-deterrence>, consulté le 7 février 2019
- Mitchell T., 2004, « Totemism, Fetishism, Idolatry », in *Migrating Images*, Stegmann P. et Seel P. C. (éd.), Berlin, Haus des Kulturen der Welt.
- Sebald W. G., 2013, *Austerlitz*, Paris, Babel.
- Naficy H., 2001, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, University Press.
- Rancière J., 2012, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF.
- Ripoll H. 2019, *Mémoire de « là-bas ». Une psychanalyse de l'exil*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- Trias J-F, 2013, *L'interfilmique : intertextualité en cinéma et mémoires des films*, Thèse de doctorat, ANRT, Université de Lille III.
- Vis F., Goriunova O. (éd.), 2015, *The Iconic Image on Social Media : A rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Sheffield, Visual Social Media Lab.

Filmographie

- Gomes M., 2012, *Tabou*, film couleurs, 118 min, Prod. O Som e a Fúria.
- Marker C., Lhomme P., 1962, *Le Joli mai*, film noir et blanc 35 mn, 155 min, 118 min pour la version anglaise, Prod. La Sofracima.

Notes

1. Bande-annonce : <https://vimeo.com/316521809>
2. La photographie du petit garçon a été publiée le 2 septembre 2015 à 8 h 42 par l'agence de presse turque DHA (Dogan Haber Ajansi). Le 14 septembre, la photographie avait été partagée 2 843 274 fois entre divers médias sociaux, blogs, nouvelles et forums et a été vue par plus de 20 millions de personnes dans le monde en l'espace de 12 heures. Source : F. d'Orazio, 2015, « *Journey of an image: From a beach of Bodrum to Twenty Millions screens across the globe* » dans *The Iconic Image on Social Media : A rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Vis F. et Goriunova O. (éd.), Sheffield, Visual Social Media Lab.
3. « The Border Spectacle, a spectacle of enforcement at 'the' border, whereby migrant 'illegality' is rendered spectacularly visible », De Genova N., 2013, « Spectacles of migrant 'illegality': the scene of exclusion, the obscene of inclusion » in *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 36, No. 7, p. 1181.
4. « Where border enforcement performatively activates the reification of migrant 'illegality' in an emphatic and grandiose gesture of exclusion », De Genova N., 2013, « Spectacles of migrant 'illegality' : the scene of exclusion, the obscene of inclusion' » in *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 36, No. 7, p. 1181.
5. Riout D., 2010, « Stéréotype » in *Vocabulaire d'esthétique*, É. Souriau (éd.), Paris, PUF, p. 1387.
6. Mitchell T., 2004, « Totemism, Fetishism, Idolatry », in *Migrating Images*, Stegmann P. et Seel P. C. (éd.), Berlin, Haus des Kulturen der Welt, p. 15.
7. Gomes M., *Tabou*, film noir et blanc, 1 h 58, 2012 (Prod. O Som e a Fúria) DVD édité par Shellac, entretien avec C. Neyrat.
8. Baussant M., 2002, *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Stock, p. 435.
9. Camus A., 1958, « La bonne conscience » in *Actuelles, III Chroniques algériennes, 1939-1958*, pp. 139-143.
10. Barclay F., 2015, « Reporting on 1962 : the Evolution of *pied-noir* Identity across 50 Years of Print Media » in *Modern & Contemporary France*, 23:2, pp. 197-211, DOI: [10.1080/09639489.2014.971720](https://doi.org/10.1080/09639489.2014.971720). Elle note un changement de ton dans le traitement du rapatriement par la presse : « In the face of such numbers, the tone changed subtly: reports of the difficulties of accommodating the rapatriés segued into discussions of the 'problem' of the rapatriés themselves. » p. 201.
11. « Marseille, 1962 : le cauchemar des rapatriés d'Algérie », *L'Obs*, 6 juillet 2012, <https://www.nouvelobs.com/regions/infos-marseille-13/20120412.REG0949/marseille-1962-le-cauchemar-des-rapatries-d-algerie.html>, [Consulté le 4 février 2019].
12. *Paris-Presse, L'intransigeant*, « Dernière heure », jeudi 26 juillet 1962.
13. « Marseille, 1962 : le cauchemar des rapatriés d'Algérie », *L'Obs*, 6 juillet 2012, <https://www.nouvelobs.com/regions/infos-marseille-13/20120412.REG0949/marseille-1962-le-cauchemar-des-rapatries-d-algerie.html>, [Consulté le 4 février 2019].
14. Casajus D., « BAUSSANT, Michèle, 2002, Pieds-noirs : mémoires d'exils » in *Journal des africanistes*, 79-1, 2009, 284-286, <http://africanistes.revues.org/2888> [Consulté le 8 février 2019].

15. Gomes M. : « Entre l'Afrique réelle et une Afrique de cinéma », propos recueillis par Regnier I., *Le Monde*, 4 décembre 2012.
16. Mondzain M.J., 2011, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, p. 289.
17. Agier M., « L'encampement du monde », *Plein droit*, 2011/3 (n° 90), p. 22.
18. Foucault M., *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Seuil, 2004, p. 323.
19. Fiona Barclay 2015, « Reporting on 1962 : the Evolution of *pied-noir* Identity across 50 Years of Print Media, Modern & Contemporary France », 23:2, p. 202, observe : “While their right to return to France was unquestioned, journalists borrowed elements of the *Algérienists*' own discourse in order to depict the settlers as the foreign element of French citizenry: they are dynamic and strong, and their vitality may enable them to regenerate the French economy in the areas in which they settle (*Le Monde*, 8 mai 1962), but they are irreducibly *other*, a new people forged by the heat of the Algerian sun”, “Si leur droit au retour en France est incontesté, les journalistes empruntent des éléments du discours des Algériens pour dépeindre les colons comme l'élément étranger de la citoyenneté française : ils sont dynamiques et forts, et leur vitalité peut leur permettre de régénérer l'économie française dans les régions où ils s'établissent (*Le Monde*, 8 mai 1962), mais ils sont irréductibles, un peuple nouveau façonné par la chaleur du soleil algérien”.
20. Giannari N. et Didi-Huberman G., 2017, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, p. 21.
21. Mainwaring C., 20 août 2018, « Malta's History of Failed Migration Deterrence », *News Deeply*, *Refugees Deeply*, <https://www.newsdeeply.com/refugees/community/2018/08/20/maltas-history-of-failed-migration-deterrence>, [Consulté le 7 février 2019].
22. Rancière J., 2012, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, p. 72.
23. Thévoz M., *L'Art comme malentendu*, Paris, Minuit, p. 56.
24. Entretien avec Annette Messager par Suzanne Pagé et Béatrice Parent, Dossier de Presse de l'exposition, *Les Messagers*, 6 juin-17 septembre 2007, Paris, Centre Pompidou, Paris.
25. Trias J-F, *l'interfilmique : intertextualité en cinéma et mémoires des films*, Thèse de doctorat, ANRT, Université de Lille III, 2013.
26. Naficy H., 2001, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, University Press, p. 4.