

Calais. Qu'est-ce que filmer la barbarie, « ici et maintenant » ? *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre, 1)*, de Sylvain George

Par **Jacques LEMIERE**

Institut de sociologie et d'anthropologie,
Clerse (UMR CNRS 8019), Université Lille 1*

Le 20 janvier dernier, l'Espace Culture de Lille 1 accueillait, en avant-première, *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre, 1)*, film de Sylvain George, en présence du cinéaste.

Sylvain George a filmé à Calais. Il a filmé Calais. Il a filmé des migrants qui y survivent, réduits, devant la violence d'État, à être, dit l'un d'eux, « *ni mort, ni vivant, ni être humain, ni animal, quelque chose d'entre les deux* », dans le dénuement matériel et dans le désarroi moral (« *nous nous causons de la douleur nous-mêmes* »¹) mais, aussi, dans la résistance aux incessants contrôles policiers ; et dans l'attente active, obsessive et inventive de la réussite d'un passage du détroit du Pas de Calais et d'une entrée en Angleterre, si risqués et si difficiles à réaliser – après, le plus souvent, des années de voyage vers, puis à travers l'Europe continentale, par terre comme par mer ; que, par la Turquie et la Grèce, ces hommes viennent d'Afghanistan, d'Irak, du Pakistan, du Bangladesh... ou que, par l'Afrique du Nord, la Lybie² et l'Italie, ils viennent d'Afrique noire : du Ghana, du Nigeria, d'Éthiopie (Érythrée)...

Le film sort en salles le 12 octobre prochain³. Cette sortie est, bien sûr, une opportunité de dire ce qu'est ce film, et ce qu'est le travail de son auteur, mais pas seulement : même

* jacques.lemiere@univ-lille1.fr

¹ Témoignages, dans le film.

² La présentation du film de Sylvain George s'inscrivait dans le cadre du cycle « Migrations » des conférences d'Archimède 2010-2011. Dans une conférence de ce cycle, Federica Sossi, de l'Université de Bergame (Italie), est venue deux mois après le déclenchement des mobilisations tunisiennes, mais avant la guerre en cours en Lybie, argumenter la manière dont, avec le dispositif Frontex, l'Union européenne externalisait la politique de fermeture de ses frontières méditerranéennes en la faisant sous-traiter par les États du nord de l'Afrique, et spécialement comment la Lybie de Khadafi, en cheville avec l'État italien, s'était vue attribuer, et avait pris, un rôle central dans cette politique.

³ Entre janvier et juillet 2011, le film est passé d'une durée de 140 minutes à celle de 153 minutes. En 2010 et 2011, Sylvain George a adopté une méthode ouverte de mise en circulation de son film, outre dans les festivals (Festival International du Documentaire de Marseille, États-généraux du documentaire de Lussas, Festival Courtisane de Gand, Festival du Cinéma Indépendant de Buenos-Aires...), dans des lieux aussi différents, par exemple, que le Musée de la Fondation Serralves de Porto, le Forum des Images à Paris, les Laboratoires d'Aubervilliers ou l'Espace Culture de l'Université Lille 1, sans encore figer la forme, donnée à voir, du film, qui n'est finale, donc, qu'au moment de la sortie en salle. Entre la version présentée à Lille en janvier dernier et cette version finale, le cinéaste a notamment ajouté un peu de témoignages de migrants sur le voyage et les souffrances d'avant Calais : « *Nous sommes traités comme des esclaves. Les Africains sont en train de perdre leur jeunesse pour les pays européens* », dit l'un d'eux qui, parti du Ghana, a connu onze jours de désert, une trentaine de tentatives de passage de la Méditerranée, le naufrage avec quatre compagnons morts, treize jours en mer, et le travail au noir à Naples.

si le destin de ce film n'avait pas été celui d'une belle réception critique⁴ et d'une heureuse sortie en salles, il convenait d'écrire ici qu'il s'agit d'un film essentiel, pas seulement par la gravité et l'urgence de son objet, mais par le croisement réfléchi de son propos politique et de ses choix esthétiques.

Sur un tel sujet, sur un tel lieu (Calais), qui est politiquement et esthétiquement saturé par l'obscurité du film pour journal télévisé – cet alliage d'images et de sons qui s'appelle l'audiovisuel, l'audiovisuel de la télévision –, Sylvain George cherche une forme, du côté d'une autre combinaison d'images et de sons, qui s'appelle l'art du cinéma. Il y parvient par une position, par le temps, par la durée, par le montage, et par le choix du noir et blanc.

Une position, pour le filmeur, position politique et position dans l'espace, qui consiste à être placé du côté des migrants, et des militants qui les secourent au quotidien (l'association Salam) ou de ceux (No Border) qui les rejoignent dans les grands coups, comme c'est le cas contre l'opération policière (une masse de policiers suivis de bulldozers) détruisant, sous les caméras des télévisions françaises et britanniques, les abris de fortune de « la jungle »⁵, opération décidée et annoncée par Sarkozy et son ministre « de l'immigration et de l'identité nationale » en septembre 2009.

Le temps, celui qui consiste à être aux côtés de ces gens par des séjours répartis sur une période de plus de trois ans (entre juillet 2007 et novembre 2010), et à passer autant de temps avec eux à ne pas les filmer qu'à les filmer. Temps de la confiance construite, qui permet au cinéaste de tenir sa position, et qui lui sera précieuse, quand, le jour de l'opération « anti-jungle », il sera le seul à pouvoir, avec recul, filmer les filmeurs des journaux télévisés, – tout en bénéficiant, paradoxalement, de cette situation de sur-médiatisation (souhaitée

⁴ « *Le documentaire qu'il faut voir à Lussas* », titrait sans réserve Isabelle Régnier dans *Le Monde*, à l'ouverture des États généraux du documentaire de Lussas, en août 2010. En avril 2011, le film rentre brillamment d'une présentation en Argentine, à la 13^{ème} édition du BAFICI, où il a remporté le prix du meilleur film (compétition internationale) et le prix de la critique internationale.

⁵ Le film rappelle utilement la violence de la déclaration, alors, du ministre « de l'immigration et de l'identité nationale », Besson : « *C'est la fin de la loi de la jungle, la fin de la loi des passeurs* ». Les migrants, eux, disent, et écrivent : « *Nous sommes ici. La jungle est notre maison* ».



© Sylvain George

par l'État) pour être au cœur de l'affrontement avec la police, tout comme l'étaient Yann Le Masson et Benie Deswarte dans leur *Kashima Paradise* de l'après-68 japonais (1973).

La durée, qui donne quelque deux heures et demie au spectateur pour faire son travail de spectateur, face aux fragments qui lui sont donnés à voir : Calais, des lieux, de la ville, de la plage et du port, des corps, des visages, des pratiques, des moments de la vie, et de la survie, quelques témoignages... Le montage de ces fragments : pas de didactisme, pas de voix-off, pas de personnages construits – et surtout pas comme des héros –, pas d'exhaustivité, pas d'abstractions, des éléments sensibles..., méthode d'un cinéaste formé à la pensée de Walter Benjamin.

Le choix du noir et blanc, qui ne produit pas que l'éloignement de la forme télévisuelle du « reportage », mais qui, parce qu'il est désormais, depuis la couleur, identifié à l'archive, annonce déjà l'archive qui collera, quand elle sera regardée avec le recul de quelques décennies, à cette séquence littéralement barbare de l'histoire de l'Europe et de notre pays, comme à l'histoire « en images » de Calais. Le noir et blanc, désormais abonné, à la télévision, à soulever a posteriori l'indignation contre la barbarie du passé, est donc, par décision, dans ce film, immédiatement efficace à rappeler au spectateur que cette barbarie est une barbarie du présent, « ici » (en France) et « maintenant » (en ce début de XXI^{ème} siècle). Effet d'archive avant la lettre que celui de ce haut fonctionnaire (préfet ? sous-préfet ?) qui justifie la « légalité » de l'opération policière contre « la jungle », « opération de la souveraineté française », et « bien évidemment » celle des « expulsions vers l'Afghanistan, parfaitement légales ».

Face à la barbarie, ce sont des hommes qui sont filmés, avec toute l'attention portée à ces moments et à ces gestes qui font leur vie réelle, moments collectifs comme individuels, moments de la reproduction de la force de vivre et de survivre : manger, dormir, se laver, mais aussi écrire des graffitis sur les murs, chanter, discuter, s'organiser. Avec aussi toute l'attention portée à leurs savoir-faire(s), à leurs techniques inventées pour atteindre leurs objectifs, qu'il s'agisse de se cacher sous les camions ou de détruire, au rasoir ou au fer chauffé à blanc, les empreintes digitales qui, en application des accords de Dublin, complétant ceux de Schengen, risqueraient, en cas d'arrestation, de dévoiler le pays de leur première demande d'asile dans « l'espace européen » et, par un retour contraint dans ce pays, de les exposer à l'expulsion définitive, et non seulement au recul dans leur marche vers l'Angleterre.

Si on pense que le propre du cinéma, art du temps, est aussi d'être un art du lieu (Jean Rouch n'a-t-il pas commencé, un jour, en 1959, à partir de *Moi, un noir*, à inventer cinématographiquement une Abidjan – et une Afrique – qu'on n'avait pas encore vue ? Pedro Costa n'a-t-il pas fait exister, avec sa trilogie du quartier de Fontainhas⁶, arrachant celui-ci au fantasme télévisuel et policier de la « zone de non droit » où rien de civilisé ne serait possible, une Lisbonne qu'on n'avait jamais vue ?), le film de Sylvain George fait exister un Calais qu'on n'avait jamais vu, par effet d'intériorité à ces hommes qui y transitent, ou qui y échouent, et dont il restitue l'humanité, en même temps qu'il répond, en cinéaste, à la question : qu'est-ce que filmer la barbarie, « ici » et « maintenant » ? ■

⁶ Ossos (1997), *No Quarto da Vanda* (2000. *Dans la chambre de Vanda*) et *Juventude em marcha* (2006. *En avant, jeunesse*).