



HAL
open science

Qu'est-ce qu'un film refuge ?

Robert Bonamy

► **To cite this version:**

Robert Bonamy. Qu'est-ce qu'un film refuge?: L'Héroïque Lande. La Frontière brûle (2018) de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval. Recherches et travaux (Grenoble), 2018, Cinémas des infâmes, 93. hal-01921826

HAL Id: hal-01921826

<https://hal.science/hal-01921826>

Submitted on 14 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Qu'est-ce qu'un « film refuge » ?

L'Héroïque Lande. La Frontière brûle (2018) de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

What Is a "Refuge Film"?

Nicolas Klotz and Elisabeth Perceval's L'Héroïque Lande. La Frontière brûle (2018)

Robert Bonamy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1066>
ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-065-5
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Robert Bonamy, « Qu'est-ce qu'un « film refuge » ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 93 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 14 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1066>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2018.

© Recherches & Travaux

Qu'est-ce qu'un « film refuge » ?

L'Héroïque Lande. La Frontière brûle (2018) de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

What Is a "Refuge Film"?

Nicolas Klotz and Elisabeth Perceval's *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle* (2018)

Robert Bonamy

- 1 À considérer *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle* (2018), réalisé par Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, un « film refuge » se définit en tant qu'il est réalisé avec les réfugiés qui lui donnent hospitalité. Il n'est donc pas un film sur des réfugiés de la Jungle de Calais, mais un film inventé depuis leur refuge, c'est-à-dire, un terrain, des habitations — aussi provisoires et précaires soient-elles —, et avec leurs mots, leurs gestes, leurs images (filmées ou stockées à l'aide de leurs téléphones portables), leurs musiques. Le tournage du film s'est déroulé sur un an, avec une petite caméra numérique (une Blackmagic pocket) et un zoom pour enregistrer le son ; le film dure 3 h 40.
- 2 Ces lieux fabriqués dans une zone d'inimitié, résultats des « politiques de l'inimitié¹ » et réceptacles de projections souvent diffamantes, sont ainsi imaginés en zone d'amitié, sans pour autant effacer les souffrances, les douleurs, la pauvreté, les traques et les récits de fuites incessantes. Avec un « film refuge », des images sont délivrées ; la démarche n'est pas pour autant naïvement idéaliste ou repliée. Un « film refuge » doit se garder de seulement fonctionner comme une « oasis² » isolée dans un désert de pensée, ou d'élaborer une esthétique de la misère. *L'Héroïque Lande* s'intéresse peu à l'eau ou à la boue, fréquemment filmée en haute définition par les médias. Le film est plutôt traversé de couleurs, de feux allumés par les réfugiés dans leur quotidien ou pour exorciser la destruction mécanique et froide de la zone Sud par les pouvoirs en charge de son « démantèlement ». Le refuge des réfugiés-fugitifs est plutôt un lieu de chaleur et de feux. Dénètem Touam Bouna en retraçant les chemins des sociétés d'esclaves fugitifs depuis le XVI^e siècle, des communautés buissonnières qui partagent un « art de la fugue », des populations persécutées, insiste sur la fuite comme « fougue créatrice » :

Quel qu'en soit le sujet (esclaves, réfugiés, vagabonds, déserteurs, etc.), la fugue se compose toujours en contrepoint des appareils de capture. Fuguer, ce n'est pas être mis en fuite, mais au contraire faire fuir le réel, y opérer des variations sans fin pour déjouer toute saisie. La fugue est fougue créatrice. [...] La "fougue" n'est pas une "fuite", mais un "feu", in *Robert historique de la langue française*. Dérive également de la racine latine "fuga" qui a un sens bien plus riche que le français "fuite"³.

- 3 La lande de Calais paraît autant comme un lieu habité que comme le lieu des départs pour le Royaume-Uni. Elle est une zone d'instabilité fougueuse, ce qui n'empêche pas pour autant le film d'y relever l'invention de formes de vies, celles qui se déjouent de toute capture.
- 4 Notre interrogation portant sur le « film refuge » provient d'une hypothèse avancée par le philosophe Jean-Luc Nancy à propos de *L'Héroïque Lande*, à l'occasion d'un bref texte qu'il a écrit pour accompagner la sortie du film dans les salles de cinéma. Son approche n'est pas celle d'une définition simple et synthétique, l'écriture de Nancy s'attribue une forme toute particulière, qui s'avère proche des battements (plutôt que des abattements) de *L'Héroïque Lande*, un film qui fait place à ceux qui ne peuvent tenir en place :

Là-bas il n'y a que des problèmes, ici aussi.

Problèmes, difficultés, dangers, menaces, épreuves, embûches.

Fuir, échapper, quitter, partir. Se réfugier. Refuge : cela vers quoi on fuit. Cela où mène la fuite. Refuge ou refus, refuge ou rien.

Tôles et toiles, carcasses, barres, cartons, grillages, paysage sans pays ou bien pays sans paysage. Mais visages, oui, visages de partout, de tout le monde. D'ailleurs et d'autre part qui deviennent d'ici.

[...]

Je ne veux pas qu'on nous voie nous battre à la télé.

C'est un film pas du cinéma c'est un film une mince membrane pas même une membrane une carte mémoire une mince étendue couverte de points lumineux points de peau points de vue points de couleur pas un film, mais un refuge points de rencontre une longue étendue de mémoires et de moments présents et d'attentes comme un long tissu léger semé de scintillements *c'est quoi notre avenir⁴ ?*

- 5 L'analyse-poème de Jean-Luc Nancy, comme le donnent à apercevoir ces deux strophes, est scandée par des phrases dites dans la Jungle, ces citations sont inscrites en italiques, avant de travailler d'autres mots, de les creuser en lien avec la situation de l'ici et maintenant qu'était la Jungle pour mieux ouvrir la question de l'avenir dans son suspens.
- 6 Notre étude se propose d'interroger et de prolonger la notion de « film refuge » en s'attachant à une zone trop souvent résumée à d'infâmes taudis. La Jungle habitée par des fugitifs qui illuminent le champ, jusque dans ses espaces les plus restreints, tout en brûlant les enclosures.

Images cabanes

- 7 « *Ne vous disputez pas avec les pauvres* » ; « *Je suis rien, j'ai tout perdu, j'erre, la poussière sur ma tête* ». Ces deux phrases sont prononcées, presque chantées, en direction de la caméra, quasiment l'une après l'autre, par deux jeunes hommes afghans cadrés en plans rapprochés à la hauteur de leurs poitrines, de leur respiration, alors qu'ils font partie d'un petit groupe. Ces quelques instants constituent leur seule intervention dans le film. Ils ne paraissent pas dépités à l'écran, leur enjouement est tout au contraire renversant et ne ressemble en rien à un petit spectacle factice. La caméra ne fait leur fait pas peur, elle ne les surveille pas, elle ne les contrôle pas ; ils s'en saisiraient presque. Certains objectifs

de prise de vue imposeraient au contraire dans certains cas la méfiance, dans d'autres la défiance ; des « no camera » se font parfois entendre. Mais rien ni personne ne les assigne à quoi que ce soit dans l'ici et maintenant de ces plans. Le film ne leur prend rien. Cette scène à improvisations que forme la Lande de Calais ne demande ni de vrais ni de faux témoignages, encore moins des justifications ; le registre n'est pas celui de l'interpellation, dans aucun des sens que le terme peut prendre : les mots des réfugiés, des exilés, sont des adresses, voire des invites. Les sous-titres de *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle* (2018), prennent le soin de traduire ces phrases du *patcho* en italiques, comprenant ainsi qu'elles sont des citations, peut-être issues de chansons populaires, ou de poèmes.

- 8 Sur la lande de Calais, des jeunes gens jouent au cerf-volant, au cricket, au lancer de poids – qui est un lancer de pierres. Et un groupe d'hommes parle face à la caméra. Peu cachent leurs visages, ils affirment bien au contraire que dans l'ici et maintenant du film, sur la Lande de Calais, il y a quelqu'un : en plan rapproché, un jeune homme avec un bonnet se singularise par son énergie, son rire, ses regards et ses mouvements de main ; il ne cesse de faire bouger le cadre. Il se singularise, comme plusieurs « personnages » d'un film qui n'est pas sans-noms, en se présentant : « Salut, je m'appelle Nadji Bullah, fils de Hadji Sahaib Gulmalok. Je suis de Deshteskagawi de la province du Logar. Je suis arrivé il y a quinze jours. *Je suis rien, j'ai tout perdu, j'erre, la poussière sur ma tête* (hilare). On habite dans des tentes, mais aussi dans des containers. Merci à vous ! Là, on est sorti jouer au cricket sur le terrain [...] Salut. » Le film se place à une époque où les images se fabriquent dans tous les sens, où chacun filme, se filme ou se photographie, filme ses proches. Une frontière est brûlée, celle de la distance qui sépare le spectateur des jeunes gens filmés ; ici par le jeu, ailleurs par l'effleurement des corps qui dansent. L'entrain n'est bien entendu pas permanent, le sujet de cette étude est notamment de souligner les moments où dans l'effondrement, contre toute diffamation, le cinéma nous dit que quelqu'un se relève ou s'élève. Le drame humain des exilés, le désespoir des dépossédés, la prostration imposée aux parias sont les principaux attendus des lieux médiatiquement désignés comme des taudis « infâmes » où les films de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval font entrer. Quels lieux ? Le squat où dorment et échangent les demandeurs d'asile dans *La Blessure*, sont ici « remplacés » par les habitations, c'est-à-dire les baraquements, où, le temps d' « images cabanes » d'un « film refuge », les « fuyitifs » se reposent ou s'élancent. Des intérieurs, donc, et des extérieurs : la Lande comme terrain de jeux, survolée par les hélicoptères et surveillée par les rondes de CRS derrière les grillages et les barbelés ; la plage, aussi.
- 9 L'abattement, la résignation, la dépression sans vigueur ou imagination véhiculés par des images volontairement appauvries et sans envolées ou surgissements, seraient les seuls affects tolérés ; n'ont-ils pas surtout le pouvoir de maintenir l'idée de la « mauvaise part », de la laisser se taire et se terrer dans l'ombre ou dans une morosité impuissante ? Une autre voie filmique serait celle de l'image mythique d'une rédemption sociale, la romance de l'intégration que l'industrie du cinéma sait parfois très bien lustrer par ses artifices et ses récits factices qui réenchangent la pauvreté par la réussite, même provisoire. Pourtant, *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle*, réalisé depuis la Jungle de Calais, c'est-à-dire selon des images qui s'imaginent depuis cette zone, avec ses habitants, découvre ce qui rend interdit face aux corps et aux lieux interdits, non pas pour méduser, mais pour sonder une puissance insoupçonnée masquée par le pouvoir du soupçon.
- 10 Marielle Macé propose, en convoquant de multiples tentatives et « bricolages », de faire « des cabanes », à condition d'entendre par-là non seulement des abris de vie, des

baraquements tels qu'ils existent et ont existé dans plusieurs zones, landes et places de villes, mais aussi des formes littéraires et artistiques non repliées, des inventions d'espaces et de temps :

Faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé. [...] Sans ignorer que c'est avec le pire du monde actuel (de ses refus de séjours, de ses rejets, de ses débris) que certaines de ces cabanes ont à se faire, qu'elles sont donc co-construites par ce pire et par les gestes qui lui sont opposés.

Faire des cabanes en tous genres — inventer, jardiner les possibles ; sans craindre d'appeler « cabanes » des huttes de phrases, de papier, de pensée, d'amitié, de nouvelles façons de se représenter l'espace, le temps, l'action, les liens, des modalités de la pratique. Faire des cabanes pour occuper autrement le terrain ; c'est-à-dire toujours, aujourd'hui, pour se mettre à plusieurs⁵.

- 11 Dans le prolongement de son essai *Sidérer, considérer. Migrants en France, 2017*, qui évoque plus directement la Jungle de Calais, le texte « Nos Cabanes » trouve des résonances avec la démarche de *L'Héroïque Lande*⁶. Dans l'attention aux phrases, que Nancy a d'ailleurs particulièrement bien repérées et à une logique d'amitié dans une situation d'opposition, mais surtout avec une recherche du commun dans les pratiques artistiques, comme pour les formes de vie. Le film s'attarde à plusieurs reprises sur les images tournées à l'aide de caméras intégrées à des téléphones portables et enregistrées sur des cartes mémoires. Certaines images sont celles de repérages pour fuir, pour sauter par-dessus les murs et les grillages des labyrinthes et atteindre un refuge fantasmé outre-Manche : le Royaume-Uni. Ces repérages dévoilent des passages invisibles. Selon un principe assez similaire, des jeunes gens invitent de la main à voir quelque chose : un obstacle, un horizon, selon une logique d'initiation à une carte secrète. Les repères du visible sont creusés, la représentation en elle-même est problématisée.
- 12 D'autres images portatives ont un statut plus figé, et affligeant : Yared, un jeune Érythréen, raconte son emprisonnement dans un camp en Libye, tout en faisant défiler une vidéo sur son téléphone. L'appareil est cadré en plan rapproché de trois-quarts, en plongée. Un raccord dans l'axe permet de discerner davantage l'image, de s'en approcher, tandis que l'écran de téléphone est dans le creux de la main de Yared et que l'image est dirigée en avances rapides et en pauses à l'aide son pouce. La zone de netteté derrière cet écran est très réduite ; pour autant les images qui s'affichent sont tout sauf éclairantes. Leur scansion est rapide, plusieurs plans d'un reportage concernant un camp en Libye s'enchaînent. Yared désigne quelques individus : « Il est mort. Il est mort. Il est mort. » Ensuite, à travers cette vidéo, il se cherche lui-même dans le champ, en agrandissant démesurément un détail de l'image : « Je suis là. » Il est impossible de discerner sa présence, tant les pixels sont imposants. « Tu vois, je suis là. Je me réveille. » La vidéo correspond aux critères d'un reportage, avec une voix off en commentaire et des temps dérisoires accordés à chaque individu, jusqu'à leur effacement. *L'Héroïque Lande* propose l'envers de cette temporalité, par l'amplitude de sa durée, et la considération portée aux personnes rencontrées. Nous entendons leurs mots, mais aussi leurs silences, leurs gestes et toutes leurs propositions corporelles intégrées à la fabrique du film.
- 13 Yared est une des figures qui pourraient être dites infâmes. Le film l'accompagne dans plusieurs moments, du désespoir des idées de suicide à la possession par le Diable dans la dernière partie. Convaincu d'être un infâme, le diagnostic d'un prêtre le persuade qu'il est possédé. La dictature armée en Érythrée lui a interdit de faire des études. Comme il refuse de devenir militaire, sa fugue est la seule solution ; dans une séquence du film, il raconte comment l'armée « modifie le cerveau ». Deux séquences l'accompagnent

longuement à la fin du film, dans ses récits et ses perceptions à la limite du fantastique. Il croise un oiseau qui ne peut plus s'envoler, perçoit un blockhaus sur la plage comme une menace ; les cheveux désormais rasés, il se dit possédé. La notion d'infamie est retournée par la durée et la place donnée aux mots, aux regards, aux égarements. Les personnages ne tiennent pas en quelques lignes juridiques ou de brefs plans de reportage sans considération. La durée permet de suivre des élans, mais aussi des égarements psychiques qui transforment le réel.

Les parias

- 14 Les fugitifs ont fui l'infamie pour un se voir attribuer le statut d'infâmes dans la Jungle de Calais, dont l'unique perspective politique s'est finalement avérée être le démantèlement. Un autre mot pour désigner l'infâme serait le « paria ». Si *Paria* (2001) est le titre d'un long métrage réalisé par Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval avec des personnages pris dans les mécanismes de l'exclusion sociale, il s'agit aussi d'une des figures théoriques pour les « hommes-frontières » décrits par l'anthropologue Michel Agier. Différemment de l'errant ou du *métèque* :

Le paria [...] enfin, est celui qui vit reclus dans le camp, camp de réfugiés, de déplacés, de rétention. [...] S'ils sont à l'écart des villes, ils se dotent eux-mêmes d'urbanité, deviennent des brouillons de ville, et attirent vers eux certains citadins établis qui les voient comme des espaces en friche et des villes en devenir⁷.

- 15 Que la Jungle de Calais ait été un brouillon de ville, plusieurs éléments du quotidien filmés dans *L'Héroïque Lande* en témoignent. Une ville pleine de couleurs et de sons, avec un sens de l'hospitalité. Différents groupes d'intervention notamment le P.E.R.O.U. (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines), ont contribué à élaborer l'idée d'un brouillon de ville, d'une cité pour le futur. Nicolas Klotz et Élisabeth rejoignent d'assez près cette vision d'une hypothèse pour le « futur », celui des passants :

Élisabeth Perceval : [...] Pour Achille Mbembe, "l'identité n'est pas essentielle, nous sommes tous des passants."

Nicolas Klotz : Qu'il utilise le mot de passant est intéressant, parce que le jeune Afghan au début du film parle de passagers. Il ne parle ni de réfugiés ni de migrants. C'est très beau quand ce jeune homme explique risquer sa vie pour aider les femmes afghanes. Son travail ouvre sur l'avenir de l'Afghanistan. La Jungle que nous avons filmée était une ville habitée par l'avenir. Une ville qui se construisait en direction du futur. En voulant l'effacer jusque dans la mémoire collective, c'est cet avenir qui a été momentanément obscurci. Un avenir en commun qui cherche à s'affranchir des scléroses psychotiques du siècle dernier⁸.

- 16 En dialoguant avec l'élaboration d'une ville qui s'est levée de la boue, à la fois refuge pour passants en fuite et brouillon pour du commun, la notion de paria est en partie retournée. La réclusion est à reconsidérer à travers les élans de vie en commun, mais aussi les passages.
- 17 Lorsque Jean-Luc Nancy convoque la notion de refuge pour *Paria*, il le fait très différemment que pour *L'Héroïque Lande*, les personnages du long métrage de 2001 étant des « sans refuge » :

C'est pourquoi le paria ne doit pas offenser la vue. Un brahmane peut avoir le regard souillé par la vision d'un paria, et devoir en conséquence se purifier les yeux. Dans le film de Nicolas Klotz, tout est ordonné à un ramassage nocturne, dans Paris, de ceux qu'on nomme parfois « épaves », qu'ils soient d'une seule nuit ou de toutes les nuits : déchets, débris abandonnés, non seulement sans abri, mais même sans

refuge, sous un pont ou dans un dépôt, traînant sur les trottoirs et aux entrées de métro. Épaves rejetées, lâchées par la marée descendante qui a ramené chez eux tous les autres, tous ceux des castes et aussi ceux que des institutions sociales accueillent, recueillent. Ici on ramasse ce qui n'est pas recueilli. Ce n'est pas un service social, c'est un service de nettoyage de la régie des transports urbains. Un bus, un de ceux affectés au transport normal des voyageurs, bien qu'aménagé différemment, sert à charger et à charrier les épaves qu'on a poussées hors des bouches de métro, qu'on a rabattues vers les trottoirs d'où on les fait monter, sans poigne policière, mais de manière robuste et décidée. Les épaves passeront la nuit dans un dépôt conçu pour elles, elles seront nourries, lavées, soignées. Au matin, elles seront à nouveau abandonnées à la marée montante de la ville. C'est une activité sans suite et sans projet, sinon celui de tenir la ville propre. C'est une assistance secourable et répétée, mais suspensive et dépourvue de lendemain : son lendemain, c'est précisément le jour qui se lève sur les parias rendus à leurs non lieux et à leur impureté⁹.

- 18 Le concept de paria pourrait être discuté depuis sa provenance indienne, celle de l'individu hors caste, puis selon ses développements philosophiques, notamment à partir des écrits de Hannah Arendt¹⁰. Ce n'est toutefois pas l'objet de la présente réflexion. Il n'est pas non plus ici question de discuter l'emploi du terme « camp » et des rapprochements historiques qu'il engagerait à propos de la Jungle de Calais ou d'autres zones d'inimitiés¹¹ ; Jean-Luc Nancy ayant proposé ailleurs des réflexions très précises pour la représentation des camps¹². Les films de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval concernent les corps interdits aux regards, ceux des déclassés ou des rejetés. Une de leurs références artistiques est le photographe suédois Anders Petersen, notamment dans les angles de vue et la proximité avec les corps « interdits » de *Café Lehmitz* (1978).
- 19 *Paria* et *La Blessure* s'intéressent particulièrement au mécanisme de rejet. Il n'y a pas de refuge dans *Paria* : les personnages sont des sans-abris autant que des sans-refuge. Le refuge de *La Blessure* est un squat dans un bâtiment désaffecté en passe d'être démolit. La Jungle de *L'Héroïque Lande*, elle aussi détruite, a toutefois été perçue comme une hypothèse, un brouillon d'horizon. Le film invente donc une forme, creuse un lieu, pour en faire une zone à interroger dans sa représentation animée par des vies singulières – qui sont d' « étranges poèmes¹³ » – et en commun. *L'Héroïque Lande* est davantage pourvue d'une pensée du lendemain, notamment dans sa manière de brûler les frontières avec les corps et les lieux interdits. En ce sens, tourné vers le futur, il pourrait rejoindre le cinéma d'avant-garde tel que Nicole Brenez le définit : lié aux figures « coupables », celles du pauvre « infigurable », du sous-prolétaire, de l'immigré. Le film de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval « refuse la supposée bonne distance avec son sujet, son problème¹⁴ ».

Un « film fougue »

- 20 *La Blessure* se terminait avec un travelling arrière sur un chemin de terre, sans figure, creusé par les récits douloureux de demandes d'asile rejetées par la France et quittant un squat menacé de destruction. Ce film inventait ici une forme filmique, une trajectoire lourde relatant un passé et demeurant pleine d'incertitudes. Avant cette dernière ligne, le personnage de Blandine, blessé à l'aéroport dans une tentative de reconduction finalement interrompue, souriait après des temps de prostration et d'impuissance. Les premiers gestes filmiques de *L'Héroïque Lande* sont, parmi d'autres plans, deux travellings. Ils ne s'enchaînent pas, ils prennent plutôt le sens d'un déchaînement. L'arrivée à Calais se fait dans la grisaille. Un travelling embarqué longe un rail dit de sécurité, des grilles,

un brouillard sans fond. Un plan sans couleurs, sans sons, avec des sous-titres : « Bien que tout le monde savait où se trouvait la Jungle. Bien que nous ne savions pas où se trouvait la Jungle. Ce territoire et cette communauté hybride se trouvaient là, tout près de nous. Mais demeureraient furtifs par leur opacité. »

- 21 Ensuite, quelques plans d'ensemble de *La Jungle*, les premières mains, les premières flammes, vont laisser place à un autre travelling qui va électriser tout le reste du film. La voix d'une jeune fille soudanaise, habitant *La Jungle* avec ses parents, reprend une chanson de Rihanna (*Diamonds*). Son chant s'élève d'abord timidement pour mieux s'amplifier lors d'un travelling nocturne, dans un plan de guirlandes lumineuses, de vies, d'étincelles. Le gris sécuritaire occultait les vies électriques, empêchait de voir la puissance des danses dans des espaces certes étroits, mais qui acceptent les battements lumineux, les musicalités multiples (pensons, par exemple, à une très belle scène avec un groupe de jeunes Syriens qui partagent leurs chansons issues de téléphone portable). La rectitude du premier travelling est bouleversée par le tremblé du second : la terre tremble, ses habitants y dansent, y courent, les langues se mélangent pour une polyglossie fantastique.
- 22 *L'Héroïque Lande* suit régulièrement quelques jeunes gens, le trio Almaz, Zeid, Dawitt et l'isolé Yared, pour en faire de vrais personnages, comiques (comment ne pas penser à Chaplin, le réalisateur de *The Immigrant* (1917), à l'occasion de multiples apparitions facétieuses¹⁵ ?) ou fantastiques. Chaque séquence est susceptible de déclencher une écriture, une réflexion. Une scène illustre l'humanité énergique de la jeune Éthiopienne Almaz qui atteint une grâce qui laisse sans souffle dans son association avec une chanson de Christophe : *Dangereuse*. Il est ici question d'aimantation, d'un visage en contre-plongée, dont la verticalité radieuse produit une écoute inédite. Les convulsions douces de la danseuse s'amuse des paroles : quelle meilleure image dresser contre le cynisme ou les peurs ? La musique vient parfois des téléphones, elle est partagée. Mais les ondes électromagnétiques aussi, plus brutes, viennent électriser la perception. Cette danse, accompagnée en rythme par son frère et son ami, fait suite à une séquence où Almaz raconte son emprisonnement et les sévices subis en Libye. D'une séquence à l'autre, elle se relève. Cette trajectoire verticale donne son horizon au film.
- 23 Dans la troisième partie du film, après la destruction, il est question d'une brûlure, celle de l'image surexposée des extérieurs filmés avec une caméra qui permet à d'autres moments d'atteindre les basses intensités électriques des intérieurs. Sur la plage, à l'image surexposée, paraît l'étrange sculpture (comment ne pas y voir un Giacometti ?) d'un corps marchant et ailé qui s'expose à la brûlure. Zeid se métamorphose, le film décolle encore un peu plus, alors qu'un peu plus tard Yared essaie de s'approcher d'un oiseau qui ne peut plus s'envoler. Le cinéma n'est plus dans le programme assigné, l'appareil se fait surprendre : la plage de Calais devient aussi, ici, un désert ; l'étape terrible évoquée par Yared, Almaz, Zeid, en Libye, reflue dans l'image du présent. Le film tend ainsi vers un fantastique très particulier, en forme d'oxymore : *L'Héroïque Lande* est un documentaire fantastique.
- 24 Au moins deux fois, les cinéastes et les spectateurs sont invités à regarder au loin, au fond. Mais on n'y voit rien, la profondeur de la p(l)age est blanche, trouée, surexposée. Le film est aussi l'histoire d'un apprentissage pour trouver des passages, des chemins qui ne sont pas balisés. Dans *La Blessure*, un voile blanc recouvrait le visage impuissant de Blandine, dans cette séquence de *L'Héroïque Lande*, le paysage se transforme momentanément en voile, en écran blanc, pour reconfigurer le visible et l'ouvrir à des

potentialités insoupçonnées. Le film est plein de promesses à venir, mais aussi de couleurs, par exemple le rose du voile qui, dans un plan d'une grande pudeur, enveloppe délicatement le visage d'Almaz.

- 25 La Jungle et, par extension, le film, forment un refuge de fugitifs qui n'oublent rien. La dernière scène investit la plage comme surface d'inscription d'une danse qui diffracte ces rencontres à travers les temps. Il n'y a plus de ville dans cet élan final, mais une chorégraphie hors du lieu, pour des temps multiples de l'histoire, les fugitifs vers d'autres forêts. *Stranger Song* de Leonard Cohen ouvrait un western de Robert Altman, *John McCabe* (1971). Ici la chanson, ouvre la fin du film à une pensée qui ne veut plus s'arrêter malgré sa mélancolie, alors que l'espace est traversé par un ferry.
- 26 Si le film est ponctué de moments qui mobilisent les affects, la grandeur de *L'Héroïque Lande* est, qu'au fond, ces scènes ne se distinguent pas du commun du film, de tous ses visages et ses mots, ne s'en arrachent pas. Dans ses temps de repos, de partage d'un feu et de parole, ce sont la douceur et la douleur lucide de différentes générations qui nous retiennent. *L'Héroïque Lande* se concentre sur des gestes de belles personnes singulières, mais, quand une foule répond à l'injonction judiciaire de sortir de ses abris de la zone Sud qui seront bientôt détruits, les traits des quelques jeunes gens avec lesquels nous passons notre temps sont à la fois différents — individué — et possiblement non-différents de ceux des milliers de réfugiés.
- 27 Les films de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval sont des refuges, en avant-garde, pour des corps interdits. La manière dont un lieu-refuge, la Jungle, est ici travaillé permet d'amplifier les hypothèses cinématographiques des cinéastes. Élisabeth Perceval décrit avec détermination et précision le rôle des films :

La position des dirigeants européens est d'une grande hypocrisie ; ils versent des millions d'euros à la Libye afin de réguler les flux migratoires qui « se déverseraient chez nous ». Et dans le même temps, ils ferment les yeux sur les tragédies qui se passent quotidiennement là-bas, aux frontières, pour des dizaines milliers de personnes qui fuient la guerre et cherchent à rejoindre l'Europe. Yared, Zeid, Almaz ont survécu à l'horreur des camps en Libye, et dans leurs paroles nous entendons l'horreur se répéter. Quelque chose résonne, là, comme un rappel de ce que certains ont déjà fait dans d'autres périodes de l'histoire... Il y a aujourd'hui, pour certains, la possibilité d'être exclus du monde, de disparaître. Que faire avec cette terrible réalité ? Qui peut prétendre n'entretenir aucun lien avec la politique ? Le cinéma communique un regard sur le monde dans lequel nous vivons. Et ce que nous voyons dans *L'Héroïque Lande*, c'est bien notre réalité. Le film participe entièrement de notre expérience des rencontres que nous avons faites dans la Jungle. Nous prolongions ainsi les interrogations cinématographiques qu'on se posait au moment de *Paria*, *La Blessure*, *la Question Humaine* et *Low Life* autour de la présence d'un corps interdit. Comment le regarder ? L'approcher ? Le filmer ? Au centre de ces questions, il y a l'idée du droit à l'existence. Je fais du cinéma depuis cet endroit-là. Mes origines prolétaires ont certainement déterminé ce choix de parler d'un monde plutôt que d'un autre. Nos films portent la trace de ce conflit, de la brutalité des deux mondes ; les puissants et les pauvres. Qu'est-ce que l'interdiction d'une présence ? Pourquoi le fait d'être né quelque part détermine-t-il de façon aussi décisive ce à quoi nous avons droit ? Le cinéma réactive notre capacité à voir dans l'actualité ce qui résonne avec l'histoire. Un film n'est pas un traité politique, ou une leçon, mais il accompagne le contemporain de façon intense et sensible, il nous charge de sons, d'images qui nourrissent nos sensibilités. Il agit comme chargeur d'émotions¹⁶.

- 28 Dans cette perspective, *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle*, « film refuge », est l'opposé d'un parc d'attractions. *Heroic land* est le nom d'un projet de parc d'attractions et d'un

ensemble commercial à l'effigie de superhéros et de figures de science-fiction dont la construction est prévue sur la Lande de Calais, à la place des cabanes détruites.

- 29 Du refuge au parc, deux modes et deux mondes de sensibilités se confrontent. Le cinéma peut aussi être commercial, son industrie dominante le prouve chaque semaine, fonctionner selon des mécanismes proches d'un grand manège à sensations. La sensibilité que creuse *L'Héroïque Lande*, au-delà du démantèlement de la Jungle, interroge, dans un « film refuge » à l'avant-garde, le futur des existences, des territoires, autant que du cinéma. Reprenons à notre tour l'interrogation que Jean-Luc Nancy emprunte à un jeune homme du film : « c'est quoi notre avenir ? » Dans sa matérialité, le film ne voile rien et, sans avoir la prétention de tout dévoiler, choisit quelle humanité le cinéma, aujourd'hui et demain, se doit de filmer.

NOTES

1. Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016. Voir notamment sa conclusion : « Éthique du passant ».
2. Pour une réflexion critique sur la notion d'oasis comme « refuge », en partant des écrits de Hannah Arendt (« [...] les oasis qui peuvent dispenser la vie sont anéanties lorsque nous y cherchons refuge », Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 (1955), p. 186), voir Bernard Aspe, *L'Instant d'après. Projectiles pour une politique à l'état naissant*, Paris, La Fabrique éditions, 2006. Jacques Rancière revient notamment sur ce point « [...] un discours sur le présent qui donne de l'espoir aux gens assemblés pour entendre un philosophe, c'est une petite oasis. Une place occupée dans une métropole, une ZAD, ce sont des oasis d'une autre dimension, certes, mais peut-être pas différentes en nature : des espaces de liberté "au milieu" du désert, à ceci près que le "désert" n'est pas le vide mais le trop-plein du consensus. » Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous — Conversation avec Éric Hazan*, Paris, La Fabrique éditions, 2017, p. 72.
3. Dénètem Touam Bona, *Fugitif où cours-tu ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Des mots », 2016, p. 80-81.
4. Jean-Luc Nancy, « Film refuge », dossier de presse *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle*, Shellac Distribution, p. 6-12.
5. Marielle Macé, « Nos Cabanes », *AOC media - Analyse Opinion Critique*, paru le 01/04/2018 : <<https://aoc.media/fiction/2018/04/01/nos-cabanes/>>
6. Marielle Macé, *Sidérer, considérer. Migrants en France*, 2017, 2017, éditions Verdier, Lagrasse.
7. Michel Agier, *Les Migrants et nous. Comprendre Babel*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 34.
8. Robert Bonamy et Raphaël Nieuwjaer, « Entretien avec Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval — Partie 2 : "Nous sommes tous des passants" », revue *Débordements*, <<http://www.debordements.fr/Nicolas-Klotz-et-Élisabeth-Perceval-2017-630>>.
9. Jean-Luc Nancy, « Regarder, ne pas toucher », dans Martine Leibovici et Eleni Vavrikas, *Tumultes* n° 21-22 : *Le Paria, une figure de la modernité*, p. 266.
10. Hannah Arendt, *La Tradition cachée, le juif comme paria*, traduction française S. Courtine-Denamy, Paris, Christian Bourgois, 1987.

11. À propos du film *Des spectres hantent l'Europe* (2016), réalisé par Maria Kourkouta et Niki Giannari au camp d'Idomeni, voir Georges Didi-Huberman, « Eux qui traversent les murs », dans Georges Didi-Huberman, Niki Giannari, *Passer quoi qu'il en coûte*, Paris, 2017, Les éditions de Minuit. Dans ce texte, Didi-Huberman revient notamment à la notion de paria.
12. Notamment Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
13. Michel Foucault, « Vies des hommes infâmes », in Collectif Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 7.
14. Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenproletariat dans le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006, p. 24-25. La notion de pauvre infigurable est empruntée par Nicole Brenez à Arlette Farge (Arlette Farge et al., *Sans Visages. L'Impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004, p. 13).
15. Pour une approche politique du cinéma de Chaplin, entre l'infime et l'infâme, voir Guillaume Le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules*, Montrouge, Bayard, coll. « Les révoltes philosophiques », 2014.
16. Robert Bonamy et Raphaël Nieuwjaer, « Entretien avec Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval — Partie 2 : “Nous sommes tous des passants” », *Idem*.

RÉSUMÉS

La notion de « film refuge » proposée par le philosophe Jean-Luc Nancy à propos de *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle* (2018) est ici interrogée et prolongée. Cette réflexion mobilise l'étude de plusieurs aspects et passages du film réalisé par Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval depuis la Jungle de Calais. Le film est discuté à partir du problème des corps et des lieux interdits, qui amène à considérer les fugitifs diffamés et leurs prétendus « « taudis infâmes » ».

The notion of “refuge film” proposed by the philosopher Jean-Luc Nancy about *L'Héroïque Lande. La Frontière brûle* (2018) is here questioned and prolonged. This reflection mobilizes the study of several aspects and passages of the film directed by Nicolas Klotz and Élisabeth Perceval from the Jungle of Calais. This film is discussed on the basis of the problem of bodies and forbidden places, which leads us to consider defamed fugitives and their so-called “infamous slums”.

AUTEUR

ROBERT BONAMY

Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Grenoble Alpes. Ses travaux concernent à la fois l'histoire du cinéma (Naruse, Grémillon, Hitchcock) ainsi que le cinéma le plus contemporain, particulièrement dans ses manières d'envisager les problèmes politiques et esthétiques des vies dites infâmes et des zones d'inimitié. Il est l'auteur d'un essai intitulé *Le fond cinématographique* (L'Harmattan, 2013) et a dirigé deux livres collectifs, à partir des films de Sharunas Bartas (*Sharunas Bartas ou les hautes solitudes*, éditions du Centre Pompidou — De l'incidence éditeur, 2016) et *d'Itinéraires de Roberto Rossellini* (UGA Éditions, 2014). Il a également écrit plusieurs études à partir des écrits de penseurs importants, notamment Siegfried Kracauer

et Giorgio Agamben. Par ailleurs, il codirige une maison d'édition : De l'incidence éditeur. Son prochain livre, *Cinémas en communs*, paraîtra en 2019 aux éditions de l'œil.