



HAL
open science

Nos corps sans tombeaux... La spectralisation des migrants au cinéma

Yann Calvet

► **To cite this version:**

Yann Calvet. Nos corps sans tombeaux... La spectralisation des migrants au cinéma. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2023, Exils. Mettre en scène les phénomènes migratoires en Europe depuis 2000, 19, pp.17-27. 10.4000/doublejeu.2978 . hal-04017612

HAL Id: hal-04017612

<https://hal.science/hal-04017612v1>

Submitted on 3 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Nos corps sans tombeaux... La spectralisation des migrants au cinéma

Yann Calvet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2978>

DOI : [10.4000/doublejeu.2978](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2978)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2022

Pagination : 17-27

ISBN : 978-2-38185-193-8

ISSN : 1762-0597

Ce document vous est fourni par Université de Caen Normandie



Référence électronique

Yann Calvet, « Nos corps sans tombeaux... La spectralisation des migrants au cinéma », *Double jeu* [En ligne], 19 | 2022, mis en ligne le 30 janvier 2023, consulté le 03 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2978> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2978>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

NOS CORPS SANS TOMBEAUX... LA SPECTRALISATION DES MIGRANTS AU CINÉMA

C'est bien, chère Jane, que tu aies vu dans leurs ombres
des routes éternelles et des tombes sans adresse.
Tu as vu ce mouvement¹.

Novembre 2021. Alors que des milliers de migrants sont massés aux portes de l'Union européenne, à la frontière entre la Pologne et la Biélorussie, vingt-sept migrants sont décédés dans le naufrage de leur embarcation dans la Manche, au large de Calais. Parmi ces morts, Maryam, une jeune femme kurde de vingt-quatre ans, originaire du Nord de l'Irak qui tentait de rejoindre son fiancé au Royaume-Uni. La télévision montre sa famille en pleurs. La France comme l'Angleterre condamne les passeurs. Si les photos de Maryam donnent un visage à cette tragédie, le flux télévisuel ne montre pas les conditions de vie de ces migrants, depuis longtemps déréalisés aux yeux d'une population qui détourne le regard. En septembre 2015 pourtant, le corps d'Aylan Kurdi, cet enfant kurde retrouvé mort sur une plage turque, avait ému le monde entier. Que s'est-il passé depuis ? La Manche, comme la Méditerranée, va-t-elle se transformer en tombeau ? « La télévision fabrique de l'oubli alors que le cinéma fabriquait des souvenirs »², disait déjà Jean-Luc Godard en 1990, exposant son point de vue sur l'incapacité de la télévision à fabriquer autre chose que du visible. Du visible donc de l'oubli...

Depuis quelques années, nous voyons apparaître, sur les écrans de cinéma, des documentaires et des films qui traitent la question migratoire

-
1. Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017, p. 99.
 2. Léon Mercadet et Christian Perrot, « Godard : maître de la provocation », entretien avec Jean-Luc Godard, *Actuel*, n° 136, octobre 1990, p. 240-243, repris sous le titre « La télévision fabrique de l'oubli », in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. II, Alain Bergala (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 240.

de manière plus fantastique, ouvrant la représentation du réel sur justement l'inverse du visible, sur l'invisible et le fantomatique, composant une dialectique de l'absence. Cette spectralisation des images cinématographiques a une histoire, européenne d'abord, avec la production culturelle qui suit les deux guerres mondiales du XX^e siècle, américaine surtout, car les États-Unis sont, par leur propension à exhumer en littérature et au cinéma tous les morts de l'Histoire, fascinés par le retour des spectres et des fantômes. Parler des fantômes c'est, comme le souligne Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, aussi parler au nom de la justice, « d'héritage et de générations, de générations de fantômes, c'est-à-dire de certains *autres* qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous [...] »³.

À partir de quelques films contemporains, le documentaire *La Mécanique des flux* (2016) de Nathalie Loubeyre, les films de fiction *L'Ordre des choses* (2017) d'Andrea Segre et *Atlantique* (2019) de Mati Diop, nous nous proposons d'interroger cette nouvelle « poétique » de la « hantise » dans des œuvres concernant les crises migratoires contemporaines.

LE SPECTRE DES MIGRANTS

Le cinéma a été considéré, dès son origine, comme un art spectral. En juillet 1896, l'écrivain russe Maxime Gorki, découvrant l'invention des frères Lumière, écrit : « J'étais hier au royaume des ombres »⁴. Ce qu'il décrit lors de sa découverte du cinématographe prend parfois des accents contemporains, renvoyant à la présence / absence des migrants d'aujourd'hui dans les images médiatiques que nous percevons d'eux :

Sans bruit, le feuillage gris cendre des arbres s'agite dans le vent, et les silhouettes grises des hommes, pareilles à des ombres, glissent en silence à la surface du sol gris, comme frappées d'une malédiction et condamnées cruellement au silence, privées de toutes les nuances, de tous les coloris de la vie⁵.

Dans son documentaire, *La Mécanique des flux* (2016), Nathalie Loubeyre spectralise ainsi les migrants. À la frontière de la Croatie, elle nous fait d'abord voir des traces, des empreintes, des images de caméras de surveillance qui montrent des silhouettes, des ombres qui se

3. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 15.

4. Maxime Gorki, « Au royaume des ombres... (1896) », in *Le cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Daniel Banda et José Moure (éd.), Paris, Flammarion (Champs arts ; 798), 2008, p. 48.

5. *Ibid.*, p. 49.



Fig. 1 – La spectralisation des migrants.

Photogramme du film *La Mécanique des flux*, Nathalie Loubeyre, 2016.

déplacent dans une nature grise, « comme frappées d'une malédiction » pour reprendre les mots de Gorki (fig. 1).

Plus tard dans le film, en Grèce, elle évoque aussi les cimetières qui s'emplissent de migrants. Un prêtre orthodoxe raconte :

Ce n'est pas facile d'enterrer tous ces gens. Parce qu'ils ne sont pas morts récemment. Ils ont été retrouvés parfois deux mois après... Les corbeaux ont mangé leurs yeux. Ils sont décomposés, ils dégagent une odeur très forte... Chaque fois que j'en enterre un... Je me dis, mon Dieu, j'espère que c'est le dernier.

Gorki, devant les images du cinématographe en 1896, exprime son trouble et se sent oppressé, il a l'impression que ces images contiennent « comme un avertissement, dont la signification vous échappe, mais qui est lugubre, et étreint votre cœur d'angoisse »⁶. N'est-ce pas la même angoisse que nous ressentons aujourd'hui devant les images du film de Nathalie Loubeyre ?

Dans *L'Ordre des choses* d'Andrea Segre (2017), Corrado Rinaldi (Paolo Pierobon), un ancien escrimeur olympique, est une sorte de superflic envoyé par son gouvernement en Libye afin de négocier le maintien des migrants sur le sol africain. Sur place, il se heurte à la complexité des rapports tribaux libyens et à la puissance des trafiquants exploitant la détresse des réfugiés. Au cours de son enquête, il rencontre, dans un centre de rétention, Swada (Yusra Warsama), une jeune somalienne dont le frère vient de mourir dans le centre et qui le supplie de l'aider en transférant une carte SD à un proche qui se trouve en Italie.

Habituellement froid et méthodique, la conscience de Rinaldi semble se réveiller. Le personnage est ensuite comme hanté par la jeune femme :

6. *Ibid.*, p. 50.



Fig. 2 – Surcadrage et enfermement psychologique.
Photogramme du film *L'Ordre des choses*, Andrea Segre, 2017.

il regarde plusieurs fois les documents et les images contenus dans la carte SD avant de l'apporter à l'oncle de Swada. Il envoie un message à la jeune femme qui l'appelle un jour sur Skype et lui explique son désir de rejoindre son mari en Finlande. Rinaldi a de plus en plus de mal à supporter le cynisme des autorités politiques italiennes qui lui reprochent de ne pas réussir à faire suffisamment baisser la pression migratoire sur l'Italie sans pour autant lui donner les moyens de le faire. « Les gens n'en peuvent plus », lui dit ainsi un ministre : « Nous sommes le pays qui sauve des vies, mais nous ne pouvons plus accueillir tout le monde. [...] Donnez-moi de quoi intéresser les médias ». Rinaldi redouble alors de malice, montant les factions libyennes les unes contre les autres afin d'obtenir l'arrêt des navires des passeurs. Sous prétexte de coopération, il met en fait en place une corruption réciproque. Observant sa réussite sur le port de Tripoli, il revoit Swada emportée dans un centre de rétention libyen et décide de s'y rendre le soir même sous prétexte d'une inspection. Il la retrouve et elle lui demande encore de l'aider. Le chef du camp lui fait du chantage à propos de la fille. Il demande à son collègue Terranova (Fabrizio Ferracane) de prendre contact avec l'ambassade de Finlande mais lorsque celui-ci lui confirme que c'est possible de la faire sortir du camp, il hésite. De retour en Italie, il rappelle Terranova : « Écoutez, pour la jeune femme, on laisse tomber. Non, on ne fait rien ». Et il rentre manger avec sa femme et ses enfants (fig. 2).

À travers la personnalité de Rinaldi, le film transpose la schizophrénie de la politique migratoire européenne : nécessités morale et humaniste contre raison d'État. Son cas de conscience donne ainsi à la question politique une résonance intime. Andrea Segre oppose aussi la vie familiale bien ordonnée du policier au chaos infernal des prisons libyennes dans lesquelles sont enfermés les migrants et pose une question simple : à quoi sommes-nous prêts à renoncer par humanité ? Dans la forme du film, les effets de



Fig. 3 – Les écrans fabriquent de la hantise.
Photogramme du film *L'Ordre des choses*, Andrea Segre, 2017.

surcadrage⁷ transcrivent visuellement l'enfermement psychologique du personnage. Alors que Swada est enfermée physiquement, lui est enfermé moralement dans une sorte de froideur qui dénonce le pseudo-humanisme dont les Européens font preuve vis-à-vis des migrants. Swada n'est qu'une apparition. Elle n'est physiquement présente que quelques minutes dans le film mais elle hante le récit et la conscience de Rinaldi. Cette hantise se traduit dans les images que Rinaldi regarde sur son écran d'ordinateur qui redouble notre rapport aux migrants par écran interposé (ordinateur, téléphone, télévision...). Cette fuite sans retour des images ressemble à un trou de vidange pour les mémoires. Derrière un grossissement apparent de l'effet de réel, la répétition des images euphémise la catastrophe en lissant les événements. Dès que l'image de Swada disparaît, le film redouble cette idée que l'image médiatique ne fabrique finalement que de l'oubli (fig. 3).

Si Swada hante la conscience de Rinaldi, celui-ci préfère cependant vivre avec ses fantômes et maintenir l'ordre des choses dans la « vieille Europe » au nom des principes suspects et paradoxaux de la démocratie libérale. Cette déréalisation fantomatique générée par les écrans traduit finalement l'absence d'empathie de Rinaldi renvoyant le spectateur à ses propres contradictions morales : l'exclusion au nom d'un intérêt supérieur qui s'accorde mal avec les fondements de la démocratie européenne et du discours universel des droits de l'homme. Le maintien d'une partie de l'humanité sous le joug de l'intérêt de quelques privilégiés ressemble ainsi à une nouvelle forme d'esclavage. Rinaldi a beau se draper dans l'image chevaleresque que renvoie son activité d'escrimeur, ses choix ne sont régis que par l'égoïsme personnel des possédants dans une Europe ayant oublié ses grands projets unificateurs et humanistes, l'entraînant dans une nouvelle dramaturgie spectrale qui s'accroît avec le temps comme

7. Un surcadrage est un effet de cadre dans le cadre.

le montre le film franco-belgo-sénégalais de Mati Diop, *Atlantique* qui a remporté le Grand prix lors du festival de Cannes 2019.

GÉNÉRATION FANTÔME

Dans une banlieue populaire de Dakar, Souleiman (Ibrahim Traore), un jeune ouvrier du bâtiment, est au service d'un contremaître qui ne le paie pas. Ada (Mama Sané), sa maîtresse, va bientôt épouser Omar (Babacar Sylla), un riche expatrié qui vit en Italie et que sa famille a choisi pour elle. Souleiman et ses camarades, désespérés par une situation sans avenir, disparaissent. Ils ont tenté leur chance en bateau vers la côte espagnole. Après ce drame, Ada mariée à Omar, commence à faire d'étranges rêves et ses proches tombent malades à la nuit tombée, agissant comme hantés par la disparition des jeunes hommes de la communauté.

Dès le début du film, la forme documentaire de l'œuvre s'hybride avec des éléments déjà fantastiques. La lumière, légèrement surexposée et l'air chargé de la poussière du désert donnent ainsi une tonalité crépusculaire à l'environnement semi-urbain du film et aux ouvriers qui réclament leurs salaires. Les plans sur l'océan, récurrents, montrent un horizon d'attente, mais un horizon dangereux et inquiétant rendu par son aspect tempétueux.

Ada apparaît pour la première fois, sous le regard de Souleiman, derrière un train qui passe, fermant d'emblée, ici aussi, l'horizon du jeune couple. Ada reproche à Souleiman d'avoir l'esprit ailleurs : « Tu ne fais que regarder l'océan. Tu ne me regardes même pas ». Souleiman et Ada se promènent dans un immeuble en construction, l'espace reflétant la nature de leur relation. Souleiman, déjà un peu absent, donne un collier à Ada en lui disant qu'elle est belle. Ils doivent se retrouver le soir. À la nuit tombée, après être sortie par la fenêtre de sa chambre, Ada se rend dans une boîte de nuit où elle apprend par la serveuse que les garçons sont partis, qu'ils ont pris la mer avec une pirogue.

À partir de là, l'ensemble du film est marqué par l'absence de Souleiman, avec la récurrence donc des plans sur la mer (aussi bien du point de vue visuel que du point d'écoute car le bruit de la mer est omniprésent et envahit notamment la chambre d'Ada dans les scènes de nuit) mais aussi, par de simples effets de vent dans des rideaux qui évoquent la présence fantomatique du jeune homme. Par les moyens du cinéma, un effet de contrechamp, un mélange de réalisme et d'onirisme, une alternance du jour prosaïque et de la nuit somnambulique, la réalisatrice unifie les différentes strates de la fiction, l'histoire d'amour, l'intrigue policière et l'errance surnaturelle afin de conjuguer le mémoriel et le sensoriel. Par ce refus du recours aux conventions traditionnelles d'un genre précis, Mati Diop construit un

espace ouvert à la permanence des fantômes et à l'indécidabilité inquiète du devenir de ses personnages en questionnant notre capacité à faire face à la hantise⁸. Ada déprime et ne mange plus. Elle reste couchée et se réveille la nuit en sursaut. Une voix off raconte la mort des jeunes hommes comme une vieille légende :

De vieux pêcheurs du coin. Ils reviennent de la pêche avec un filet tellement lourd que tout le monde se met à les suivre pour voir. Les gens accourent en criant qu'un très gros poisson a été pêché. Les enfants, tout le quartier vient voir. Mais en s'approchant du filet, ce n'est pas un poisson qu'ils découvrent mais le corps sans vie de Souleiman.

Le film s'axe donc sur la hantise. Il laisse hors champ ceux qui sont partis mais leurs fantômes prennent naissance dans différents personnages en les possédant. Deux amies d'Ada, Mariama (Mariama Gassama) et Fanta (Aminata Kane) tombent malades. Les scènes de possession sont entrecoupées de plans sur la mer, laissant supposer une sorte de malédiction liée à la disparition des jeunes hommes. La nuit, les yeux révélsés, les jeunes femmes se rendent dans la propriété du promoteur du chantier afin de lui demander des comptes sur les salaires en retard. Comme le souligne la réalisatrice du film, Matie Diop :

Le fait que cette « génération fantôme » ait disparu en mer la rend sans trace et donc omniprésente par la hantise qu'elle génère. De ce fait, le fond et la forme me sont apparus évidents. [...] La question féminine est arrivée assez vite dans la mesure où, pour créer un lien fort entre les vivants et les disparus, j'ai eu envie d'y installer une histoire d'amour. [...] Parler du féminin, c'était aussi une façon pour moi de me faire rentrer dans l'histoire, d'évoquer ce que j'avais pu ressentir à l'époque en étant témoin de cette situation. J'avais rencontré plusieurs garçons qui m'avaient confié des choses personnelles, avant de partir ou après être revenus. J'avais aussi un rapport à l'océan qui s'était transformé : je le ressentais alors comme une force magnétique qui « avale » sa jeunesse. À ce moment-là, tout le film commençait à prendre chair dans mon esprit. Je me suis vite aperçue que je racontais en quelque sorte l'odyssée mythologique de Pénélope, et j'ai donc affiné le parcours de mon héroïne pour en faire un vrai parcours initiatique de l'adolescente à la femme. À partir du moment où son amoureux disparaît en mer, c'est finalement sa quête émancipatrice à elle qui va démarrer. J'ai donc eu

8. Comme le souligne Guillaume Gas, « Il n'est donc pas si étonnant d'y retrouver, de façon quasi sensitive, l'approche choisie par un certain Apichatpong Weerasethakul – l'une des idoles de la réalisatrice – sur le palmé *Onclé Boonmee*. » (« Atlantique », *Courte focale*, 24 septembre 2019, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.courte-focale.fr/cinema/critiques/atlantique-mati-diop-2019/> [consulté le 03 novembre 2021]).



**Fig. 4 – La fusion des sens, des espaces et des corps.
Photogramme du film *Atlantique*, Matie Diop, 2019.**

envie de faire exister d'autres personnages, notamment ses copines qui deviennent peu à peu possédées par les esprits des disparus⁹.

Lors de son mariage avec Omar, avec lequel la communication est difficile, le visage d'Ada est caché sous une djellaba. Le film montre en effet comment la jeune femme va petit à petit se défaire de ses entraves familiales et religieuses. Le soir du mariage, dans la chambre d'Ada, le lit s'embrase. L'enquête est confiée à l'inspecteur Issa (Amadou Mbow) qui suspecte Souleiman même si tout le monde lui dit qu'il est parti en mer. L'inspecteur Issa tombe lui aussi malade la nuit, possédé par l'esprit de Souleiman qu'Ada retrouve dans la boîte de nuit à la fin du film pour se donner à lui. Ada: « Je savais que tu reviendrais. Qu'il ne pouvait y avoir que toi. Le sel de ta peau, je le goûterai toujours dans la sueur de la mienne ». Issa/Souleiman: « Que tu es belle! Je t'ai vue dans la vague immense qui nous a engloutis. Je n'ai vu que tes yeux et tes larmes. J'ai senti tes pleurs me ramener au rivage. Ton regard ne m'a jamais quitté. Il était là, en moi. Du soleil au fond de la mer ». Le film se termine par un plan de soleil couchant qui irise le ciel et la mer, les faisant fusionner dans un rougeoiement symbolique, celui de la fusion des vivants et des morts qui passe par le corps féminin d'Ada; la mort de Souleiman, la vie d'Ada... Les dialogues comme la mise en scène empruntent le chemin d'une écriture synesthésique prompte à opérer la fusion des sens, des espaces et des corps. Cette dilution déconstruit, par son lyrisme, la notion même de frontière en la déplaçant dans l'intervalle entre l'intelligible et le sensible, se référant au parcours initiatique d'Ada (fig. 4).

9. Guillaume Gas, « Entretien. Matie Diop », *Courte focale*, 24 septembre 2019, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.courte-focale.fr/cinema/entretiens/entretien-mati-diop-atlantique-2019/> (consulté le 03 novembre 2021).

Au-delà de la référence à *L'Odyssee*, le film s'appuie aussi sur des légendes qui viennent de l'imaginaire musulman, notamment les *djinn*s dont on raconte qu'ils prennent emprise sur les femmes lorsqu'elles dorment la nuit. Influencée par un documentaire d'Idrissa Guiro, *Barcelone ou la mort* (2008) et, en littérature, par les œuvres de Fatou Diome comme *Le Ventre de l'Atlantique* (2005), Matie Diop fait aussi référence, dans ce bagage sensiblement hétéroclite, à *Fog* (1980) de John Carpenter comme source d'inspiration¹⁰. Cette référence n'a rien d'étonnant car la hantise est un des grands sujets du cinéma fantastique américain prompt lui aussi, comme le fait le film de Matie Diop, à donner une coloration politique à ses histoires de fantômes.

Le film de John Carpenter commence par le récit d'un naufrage, autour d'un feu de camp dont on sent bien que Matie Diop s'est inspirée pour son récit de la disparition de Souleiman :

Au fond de la mer, l'*Elisabeth Dane* repose et tous les hommes avec elle, les poumons remplis d'eau salée, les yeux grands ouverts. [...] Mais la légende que les marins nous ont transmise, [...] dit que si le brouillard refait à nouveau son apparition à Antonio Bay, les marins, [...] ressortiront de leur tombeau et chercheront à assouvir leur vengeance.

Comme toujours chez John Carpenter, le récit évoque une responsabilité partagée de la communauté vis-à-vis de ceux qui sont morts, liée au massacre des Indiens et à l'exploitation des minorités. Cet imaginaire du retour massif des revenants irrigue une bonne partie de la littérature américaine du XIX^e siècle et évidemment une bonne partie du cinéma de genre américain (fantastique mais aussi western) depuis ses origines¹¹.

Si nous voyons bien ce qui a pu intéresser Matie Diop dans cette référence à John Carpenter, il est notable de constater que cet imaginaire de la hantise est donc en train de se déplacer dans le cinéma africain / européen afin d'y dresser, ici aussi, le constat d'une responsabilité partagée vis-à-vis de la tragédie des migrants et d'y interroger les rapports de domination. Jacques Derrida nous met ainsi en garde dans *Spectres de Marx* en nous rappelant que l'hégémonie organise toujours la répression et donc la confirmation d'une hantise et que « la hantise appartient à la structure de toute hégémonie »¹². Dans *Atlantique*, ce n'est pas la domination de l'Europe sur l'Afrique qui est montrée; le film n'en parle pas. Il montre cependant comment le

10. Ces sources d'inspiration sont citées par la réalisatrice dans Guillaume Gas, « Entretien. Matie Diop ».

11. Sur ce sujet, lire Lauric Guillaud, *Le retour des morts. Imaginaire, science, verticalité*, Pertuis, Rouge profond, 2010.

12. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 69.



Fig. 5 – Une injonction à la responsabilité.
Photogramme du film *Le 6 juin à l'aube*, Jean Grémillon, 1946.

modèle capitaliste occidental fabrique de la hantise. L'entrepreneur NDiaye (Diankou Sembene), qui ne paye pas ses ouvriers et verse des pots-de-vin à la police, est accusé par les jeunes femmes possédées : « C'est ta faute s'ils sont morts ». Elles l'obligent à se rendre au cimetière pour creuser des tombes : « À chaque fois que tu regarderas le sommet de ta tour, tu penseras à nos corps sans tombeau ». Pour autant, le film n'exclut pas non plus la part de la société traditionnelle sénégalaise, mariage arrangé, caution de virginité pour les jeunes filles, poids de la communauté et de la religion... Ada doit ainsi faire face à de multiples déterminations dont le mouvement fonctionne lui aussi métaphoriquement comme un voyage houleux sur une mer par vent violent. Par sa détermination cependant elle échappe au naufrage : « Il y a des souvenirs qui sont des présages » dit-elle à la toute fin du film.

Cette expérience du spectre qui fabrique de la hantise est donc à l'œuvre aujourd'hui dans le cinéma européen traitant de la migration sur le mode de la visibilité furtive et d'une ontologisation des restes. Cette poétique « hantée », qui parle de la disparition et de la mort, a été une des caractéristiques du cinéma français produit juste après la première comme la seconde guerre mondiale avec des films comme *J'accuse* (1919) d'Abel Gance, dont les morts se relèvent pour demander des comptes, ou le documentaire de Jean Grémillon *Le 6 juin à l'aube* (1946), montrant les désastres de la guerre sur sa Normandie natale. Dans le film d'Abel Gance, un intertitre annonce : « Ils vont venir et retourneront dormir avec joie si leur sacrifice et leur mort ont servi à quelque chose ». Le dernier plan du film de Jean Grémillon montre une croix sur laquelle est écrit « reste humain » (fig. 5).

Ayant oublié le pluriel pour signaler la présence d'ossements humains, cette croix agit comme une terrible injonction à la responsabilité de chacun vis-à-vis des tragédies humaines. Après la seconde guerre mondiale, le

western américain s'est lui aussi petit à petit crépuscularisé et ce motif de la hantise s'y est fortement déployé dans des films comme *La dernière chasse* (Richard Brooks, 1956) réalisé pendant la guerre de Corée¹³. Dans ce film, la crépuscularisation passe par l'utilisation des codes du cinéma fantastique afin d'évoquer la disparition des Indiens et de leur culture. Si la terre n'a jamais disparu des États-Unis, comme le souligne Lauric Guillaud, c'est parce que les habitants n'ont jamais pu oublier ce qui avait été enterré. Ainsi, les Indiens n'ont disparu que pour réapparaître là où on ne les attendait plus, dans la conscience des Américains obsédés par la culpabilité, et dans la fiction :

D'une certaine façon, les WASP, ont remplacé les spectres de leurs ancêtres par ceux des Amérindiens, filiation fantasmatique qui peut expliquer la pérennité spectrale de l'Indien dans la littérature et le cinéma¹⁴.

Il est frappant que cette « hantologie »¹⁵, cette pérennité spectrale, colonise aujourd'hui la fiction en Europe et en Afrique, le spectre des migrants remplaçant dans notre imaginaire celui des morts des deux grandes guerres mondiales à l'image des Américains encore aujourd'hui hantés par le « génocide » indien. Si la hantise de l'immigration guide aujourd'hui la politique de la plupart des États européens, elle est aussi à l'œuvre, par un phénomène de renversement ontologique, dans la conscience des artistes qui nous alertent sur notre capacité à échapper aux spectres des morts que nous engendrons par notre indifférence. Restons humains.

YANN CALVET

UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE, LASLAR (EA 4256)

13. Sur cette question de la spectralisation des Indiens dans le cinéma américain, on peut notamment lire Leslie Aaron Fiedler, *The return of the vanishing American*, Londres, J. Cape, 1968 et Alain Boillat, « Les fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien chez John Carpenter et le cinéma d'épouvante de la fin des années 70 », in *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Laurent Guido (dir.), Lausanne, Antipodes, 2006, p. 165-183.

14. Lauric Guillaud, *Le retour des morts...*, p. 75.

15. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 31.