



**HAL**  
open science

## “ Le réel ne parle pas de soi ”

Isabelle Ingold, Vivianne Perelmuter, Allan Deneuveille

► **To cite this version:**

Isabelle Ingold, Vivianne Perelmuter, Allan Deneuveille. “ Le réel ne parle pas de soi ”. Hybrid. Revue des arts et médiations humaines, 2024, 11, 10.4000/hybrid.4142 . hal-04553389

**HAL Id: hal-04553389**

**<https://hal.science/hal-04553389>**

Submitted on 6 May 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 - ShareAlike 4.0 International License



## Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

11 | 2024

Les arts, la littérature et les médias sociaux face aux cadres médiatiques de l'empathie

---

### « Le réel ne parle pas de soi »

Entretien d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter avec Allan Deneuille

Isabelle Ingold, Vivianne Perelmuter et Allan Deneuille

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/4142>

DOI : [10.4000/hybrid.4142](https://doi.org/10.4000/hybrid.4142)

ISSN : 2276-3538

#### Traduction(s) :

"The real does not speak by itself" - URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/4155> [en]

#### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

#### Référence électronique

Isabelle Ingold, Vivianne Perelmuter et Allan Deneuille, « « Le réel ne parle pas de soi » », *Hybrid* [En ligne], 11 | 2024, mis en ligne le 15 avril 2024, consulté le 16 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/4142> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.4142>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2024.



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

---

# « Le réel ne parle pas de soi »

Entretien d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter avec Allan Deneuveille

Isabelle Ingold, Vivianne Perelmuter et Allan Deneuveille

---

- 1 Dans cet entretien, Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter reviennent sur la réalisation de leur film *Ailleurs, partout* (2020)<sup>1</sup> portant sur leur rencontre avec le jeune iranien Shahin Parsa, lorsque ce dernier vivait dans un camp de réfugiés en Grèce. Elles le retrouvent métamorphosé plusieurs mois plus tard au Royaume-Uni, où il a déposé une demande d'asile. Le film est constitué d'un ensemble épars de documents : vidéos de surveillance, mise en parole de l'entretien avec l'office d'immigration britannique, discussion téléphonique de Shahin avec sa mère en Iran, etc. À travers ce film et ces médiations, les deux réalisatrices interrogent les représentations et les cadrages médiatiques sur les exilés, mais également la complexité d'un individu que rien n'oblige à correspondre à l'image préconstruite qu'on pourrait se faire de lui.

Allan Deneuveille : Pouvez-vous nous présenter votre film *Ailleurs, partout* ainsi que Shahin Parsa, et la relation que vous aviez avec lui ?

- 2 **Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter** : Le film est parti d'une rencontre fortuite avec Shahin lors de notre premier séjour en Grèce pour les repérages d'un film qui n'a pas vu le jour. Notre route a croisé la sienne aux abords d'Athènes, alors qu'il vivait dans un camp de réfugiés. À l'époque, c'était un jeune homme d'à peine vingt ans. On avait été saisies par son énergie, sa curiosité et sa foi en l'avenir alors qu'il venait de traverser les moments probablement les plus rudes et dangereux de sa vie. C'est une rencontre importante pour nous. Elle balayait tout ce que nous pensions savoir, ce que nous avions lu sur les migrants et migrantes. Nous ne savions plus rien, nous étions juste là, devant cet être, dans l'immanence et l'incarnation de la rencontre. Nous avons continué à correspondre. Un an plus tard, Shahin nous a annoncé être passé en Angleterre. Nous sommes parties lui rendre visite et ce fut un choc de le retrouver si changé, éteint, cloîtré dans sa chambre, ne regardant le monde qu'à travers Internet. C'est cette transformation qui a déclenché la nécessité du film, pour comprendre ce qui s'était passé, et donner à Shahin la possibilité de revisiter ces deux ans d'errance en Europe, et d'en faire autre chose.

3 Shahin n'est pas son vrai nom, c'est son surnom. Parsa non plus n'est pas son nom de famille. Au moment où l'on travaillait sur le générique, on a été confrontées à un problème : il nous fallait protéger sa famille restée en Iran, ne pas mentionner son vrai nom donc, et en même temps on ne voulait pas laisser simplement un prénom. Nous lui avons proposé de se choisir un nom. Il s'en est saisi comme un jeu et comme une chance. Il a choisi Parsa parce qu'en farsi, Parsa c'est celui qui prend les bonnes décisions. Lui avait le sentiment que, dans sa vie, il ne les avait pas souvent prises. Il espérait que ce nom lui porte chance. En somme, la situation fictive, où on lui demande de se choisir un nom, ramène du réel.

A. D. : Votre film est constitué d'un ensemble épars de documents et de médiations. Pourquoi avoir eu besoin de passer par cela pour raconter l'histoire de Shahin ? On a l'impression que chacun de ces documents nous donne un cadrage sur Shahin, mais qu'aucun n'arrive à réellement en rendre compte de qui il est. Cette question du document vient aussi comme interroger le régime de la preuve auquel les institutions soumettent les demandeurs d'asile.

4 **I. I. et V. P. :** On a commencé ce film dans l'urgence, sous le choc, en revenant d'Angleterre. On ne l'a donc pas écrit au préalable. On s'est lancées immédiatement, de sorte que l'écriture, le « tournage » et le montage se sont faits parallèlement.

5 Le terme de document est riche, parce qu'il recoupe autant le questionnaire de l'office d'immigration, que les conversations de Shahin avec sa mère, nos *tchats* avec lui, ainsi que les images de webcam. Ce qui comptait pour nous, et qui rejoint la question du document, c'est que ces matériaux viennent du *dehors*. Ils nous surprennent, nous résistent, sont obstinés et opaques comme une effraction de réel. Il était d'autre part essentiel que ces matériaux soient très hétérogènes, avec des langues, des tons et des registres différents, afin de ne pas figer Shahin dans une image univoque, ni le réduire à une seule dimension de son être. L'hétérogénéité permet de diffracter ses différentes facettes. L'image qu'on se fait du jeune homme dans le film évolue constamment, elle est d'autant moins figée qu'une jeune personne change très vite, davantage encore lorsqu'elle traverse des situations si rudes.

6 Un document est également une matière, du sensible, qui ne convoque donc pas seulement l'intelligence des gens, mais aussi leurs sens.

7 Dans le film, chaque document constitue un fil narratif qui s'agence avec les autres. Ils se complètent, s'interrompent, et même se contredisent. Le mode de récit qu'ils forment ainsi ensemble n'est pas linéaire, il ne joue pas sur le régime de la preuve mais vient le contrarier justement, battre en brèche le discours de vérité de l'office d'immigration, fait sentir que cela n'a rien d'évident de raconter cette histoire, qu'il n'y a pas de vérité objective mais, qu'en racontant autrement, on peut en saisir des éclats, des pointes de vérité. Pas toute la vérité, surtout pas, pas même *une* vérité car celle-ci est plurielle, trouée de lacunes et d'opacités, indécidable.

8 En ce qui concerne les médiations, elles nous semblaient nécessaires pour court-circuiter nos automatismes face aux images de migrants. C'est un rapport à construire. C'est ça un rapport d'ailleurs, ça déconstruit puis ça reconstruit, sinon on est rattrapé. Avec les clichés, il n'y a pas de rencontre. Les médiations, c'est une manière de déplacer l'attente des spectateurs et spectatrices : non, vous ne verrez pas ce que vous attendez à voir. Il n'y aura pas de Zodiac, de camp, ou de telles images. Forcément ça désarçonne, ça déroute mais c'est alors que l'on prête davantage attention, et que s'ouvre un autre espace d'écoute et de perception. Les médiations permettent aussi de

ne pas aborder les choses frontalement. C'est d'ailleurs ainsi qu'on faisait avec Shahin. On ne lui a jamais demandé de se raconter, encore moins de s'expliquer. On ne lui posait pas de questions parce cela aurait été une manière de le placer de nouveau dans une situation d'interrogatoire. On se racontait des histoires, et dès lors qu'on raconte une histoire, ça en déclenche une autre. C'est une approche de biais, c'est une relation qui se tisse et qui laisse à l'autre la liberté d'aller où il veut. Construire ce rapport, c'est aussi accorder une grande place au hors-champ. On ne verrait pas l'image de Shahin et on n'essaierait pas d'illustrer ce dont il parle. On sort du régime de la représentation, on instaure un écart entre image et son, qui laisse surgir d'autres liens entre eux, des correspondances, des échos. C'est ainsi que les images de surveillance sont arrivées. Elles partent d'abord du fait que Shahin regardait ces images. C'est lui le premier qui nous en a montré. Et puis, elles résonnaient avec son parcours semé d'obstacles et de contrôle, dans un monde qui semble pourtant si ouvert.

A. D. : Votre film construit un paysage mental de lisière où votre subjectivité rencontre celle de Shahin. Comment faites-vous pour travailler cela dans une situation d'inégalité des positions entre vous et Shahin ? Comment avez-vous fait ce film avec lui, sans l'instrumentaliser et sans être non plus des porte-paroles qui l'invisibilisent ? Sophie Mendelsohn et Guillaume Wavelet rappelaient, dans le précédent numéro d'*Hybrid*<sup>2</sup>, le risque d'une empathie amenant à prendre la place de l'autre.

- 9 **I. I. et V. P. :** C'est une lisière tremblante. Ce qui importe c'est que, de part et d'autre, des subjectivités soient en jeu, que Shahin ne soit donc pas seulement l'objet du film, mais un sujet. Cela engage en premier lieu de restituer sa complexité. Shahin se révèle différent, s'exprime autrement lorsqu'il s'adresse à sa mère, à l'officier d'immigration ou à nous. Il faut veiller ensuite à ne pas niveler les différences. Cela se joue à plusieurs niveaux. Celui des langues déjà. Chacun·e a la sienne, le farsi pour lui, le français pour nous, plus l'anglais de l'office d'immigration et avec lequel on communique. Plus fondamentalement, cela consiste à ne pas colmater l'écart entre lui et nous, car on ne vit pas la même chose. Chacun·e a donc son point de vue, situé, avec des angles morts. Personne ne voit tout de l'autre, et personne n'est transparent à soi-même, ni au présent du vécu. Mais dans ce grand écart, une écoute devient possible, des liens surgissent. Ce n'est jamais gagné, on n'y est jamais (à la place de l'autre). C'est une nécessité et un impossible. C'est un mouvement. La difficulté de se mettre à la place de l'autre, ça commence très vite, déjà dans un couple. Comment fait-on pour se déporter un peu de soi afin d'entendre quelque chose de l'autre, entendre ses urgences, relativiser les siennes ? Cela ne va pas sans malentendus et sans couacs. Dans le film, durant la seule conversation téléphonique entre Shahin et nous, il dit qu'on est à côté de la plaque. Il nous dit : « Vous me parlez de philosophie, mais moi je ne suis pas là-dedans. Moi, je suis dans la survie. » On s'en est voulues bien sûr, mais il n'y a rien de grave, dès lors qu'il y a un espace pour qu'il puisse nous le dire et que l'on puisse l'entendre et réajuster. Les accros, les cécités, les maladresses fonctionnent dans les deux sens. Shahin par exemple ne comprenait pas que l'on puisse consacrer sa vie à faire des films où on ne gagne pas beaucoup d'argent. Il a eu des remarques drôles mais qui auraient pu être offensantes ou simplement vulgaires. Cela a été l'occasion de beaux échanges au final. Chacun·e vient avec son histoire, ses forces et ses limites, mais l'enjeu de l'interaction, l'essence d'une relation est de s'affecter mutuellement, dilater le monde. Bien sûr, il y a une différence radicale de situation, il y a une inégalité mais adopter une attitude protectrice ou bienveillante ne suffit pas et peut même se retourner en condescendance. Il faut estimer l'autre. Ce n'est pas parce qu'il manque de

beaucoup de choses et de moyens qu'il manque de clairvoyance, de pensées et de désirs. Shahin n'est pas seulement une victime. C'est un être plein de qualités. Notre voix dans le film n'est pas celle d'un porte-voix, car on ne parle pas à la place de Shahin, on ne tient pas tribune non plus. C'est une voix qui raconte notre relation et la raconte non pas objectivement mais comme une expérience vécue. Il nous dit des choses qu'on rapporte en style indirect, mais on ne parle pas à sa place. Les autres matériaux le font entendre, lui, depuis son point de vue et non du nôtre.

- 10 Dans notre manière d'approcher Shahin, il était crucial de lui laisser une marge de manœuvre. Par exemple, pour les conversations téléphoniques avec sa mère. Nous avons remarqué qu'ils étaient très proches et se parlaient tous les jours. On a demandé à Shahin si on pouvait filmer l'une de ces conversations, avec l'autorisation de sa mère. On ne lui a donné aucune consigne, il était le metteur en scène qui orientait la discussion. On sentait qu'il y avait pensé au préalable, même si nous ne comprenions pas ce qu'ils se disaient, comme ils parlaient farsi. D'habitude, ils se téléphonaient sans image, mais cette fois on leur avait demandé d'en avoir une. C'était très émouvant pour eux. Shahin guidait et, en même temps, était pris par l'émotion. Il choisissait ce dont il voulait parler avec sa mère et écartait les sujets qui auraient pu lui causer trop de peine.
- 11 Avec nous aussi, il avait la main, on s'adaptait à son tempo. Shahin ne nous a raconté les choses les plus dures qui lui étaient arrivées qu'en Angleterre, un an et demi après notre première rencontre. On l'avait retrouvé si renfermé et tendu qu'on l'avait emmené se balader dans un parc national. On l'a vu commencer à se déplier. On marchait et c'était assez escarpé. Shahin a eu un geste pour soutenir l'une entre nous, aussi efficace que discret. Plus tard, on a reparlé à Shahin de ce geste. Il nous semblait qu'il avait dû l'avoir dans d'autres circonstances. Il nous a raconté la traversée par la terre, où il avait aidé une femme qui était tombée. Cette nuit-là, il nous a raconté encore d'autres histoires.
- 12 Cela dit, sans cadre, le réel ne se révèle pas. Il faut cadrer le hasard, mais pas trop non plus, sinon il n'y a pas de rencontre, juste le cadre de deux femmes qui ont des papiers et vivent une vie confortable. On pose un cadre d'expérience que l'autre pourra explorer à sa manière.
- 13 Un cadre, c'est même une étonnante condition d'expérience. Par exemple, pour l'enregistrement de l'entretien de l'office d'immigration. Lors d'une projection, on nous a demandé pourquoi nous n'avions pas engagé un acteur pour jouer l'officier qui donnerait la réplique à Shahin plutôt que ce soit lui qui « joue » les deux rôles. Encore une fois, nous ne voulions surtout pas replacer Shahin dans cette position. Pas davantage reconstituer. Shahin n'a pas à la revivre ou faire semblant de la revivre. D'ailleurs, il ne joue pas, il lit. On l'a dirigé en ce sens, on lui a dit : ne mets pas d'intonation, il suffit de lire, tu exposes ainsi un document qui témoigne de ce que tu as dû traverser, comme du régime de vérité de l'interrogatoire. Ce faisant, Shahin change de place, il reconsidère autrement ce moment très pénible pour lui, il n'est plus écrasé dans la position de celui qui doit répondre et que l'on suspecte de mentir. Il en devient en quelque sorte l'historien. Ce temps et cette énergie qu'il nous accordait, c'était un cadeau mais également une expérience nouvelle pour lui. Et puis, comme en Angleterre, contrairement à la Grèce, les demandeurs d'asile ne peuvent pas travailler, Shahin était assez désœuvré. En faisant le film, il avait le sentiment de faire quelque chose et de découvrir d'autres possibilités de lui-même.

A.D. : Dans le film, Shahin semble aussi prisonnier de sa chambre que les gens sont enfermés par les cadres des images de surveillance qu'il regarde. Comment cadre-t-on cette histoire, ces vies, ces images ?

- 14 **I. I. et V. P. :** Shahin est prisonnier de ces images comme les gens filmés par ces caméras de surveillance, et comme nous toutes et tous. Le film opère en fait une inversion. On ne montre pas la vie d'un migrant, mais, à travers cette vie et cette expérience, on revisite le monde que nous habitons toutes et tous, chacune à une place différente mais impliquée, emboîtée les unes dans les autres. Shahin n'est pas seulement prisonnier de ces images, il témoigne d'une sensibilité et d'une intelligence de sémiologue à leur égard. C'est une force chez lui que cette liberté de regard et de pensée. Que pense une personne qui migre et qui est en exil ? Que pense-t-elle de ce qu'elle voit ? On voulait atteindre ces questions.
- 15 Concernant les caméras de surveillance, c'est un type de matériau qu'on ne peut bien sûr pas utiliser de manière inconsidérée. Elles font partie d'un système de contrôle violent, délétère. Mais dès lors qu'on les prend comme matériau, on ne peut pas davantage ne pas les considérer *vraiment*, c'est-à-dire se laver de toutes les idées préconçues, afin de percevoir tout ce qui s'y joue et fait signe. Autrement, on se contente de n'y trouver que ce que l'on est venue y chercher, et qui, en retour, alimentera inévitablement une démonstration. Georges Didi-Huberman conseille de désarmer d'abord son regard pour ensuite seulement le réarmer. Le plus curieux est que, quelle que soit l'instance de production d'une image, même un système de contrôle, il y a toujours quelque chose qui résiste. Mais il faut de la patience pour le percevoir. Ces images peuvent alors rendre compte d'une certaine présence au monde, dire autre chose que ce pour quoi elles ont été faites. Elles disent notamment que contrairement à leur objectif, on ne voit pas tout, on ne voit même pas grand-chose. Et pourtant, on y voit aussi d'autres choses, on voit la fatigue des gens, leur hébètement, leur grâce aussi. Même dans cette solitude, les gens tiennent avec grâce. Leur manière de tenir debout, leurs gestes infimes, se passer la main derrière la nuque, on voit cela. Il nous fallait accepter d'être surprises par ces images issues de caméras de surveillance. Il y a ce moment, par exemple, où, dans un restaurant en Asie, le personnel est en train de dormir. C'est poignant parce qu'on sent leur épuisement. En même temps, il y a une jubilation, car ils ont de l'espace, mais se sont serrés les uns contre les autres. Un autre détail, au Japon, on découvre un petit rituel à l'aéroport. Lorsqu'un avion atterrit, une équipe est dévolue à venir saluer les passagers. Dans un monde qui s'uniformise, il reste des petites différences merveilleuses que l'on perçoit si l'on prête attention. Ces images vibrent dans l'ambivalence et nous invitent à ne pas rester scotchés du côté du pire. L'image bâille et l'imagination se met alors en route. L'imagination, ce n'est pas une fantaisie qui permet de s'évader du réel, c'est une faculté éminemment politique. Goethe disait que « peu de gens ont de l'imagination pour la réalité ». *Pour* la réalité, pour voir un autre monde possible en germe.
- 16 Mais comment le faire voir avec des images de surveillance ? On s'était fixé un protocole, un cadre de travail. On écarterait tout ce pour quoi ces caméras sont installées, tout ce qu'elles traquent : le délit, le crime, l'accident, la catastrophe. Pourtant, la première image que Shahin nous avait montrée, c'était une explosion en Iran, dans une station-service alors qu'un couple faisait le plein. En s'inspirant de la réalité de Shahin, il nous fallait la transposer pour en faire autre chose, faire voir autre chose, arracher ces images à leur fonction de surveillance, ne pas jouer et faire jouir de

la violence de ce type d'images. On exclut tout ce sur qui et quoi elles sont braquées, pour les braquer à notre tour, au sens de leur faire les poches, les détourner. Des tas de signes apparaissent alors, des gestes, des présences, les grains d'une autre réalité, mais aussi la vie de l'image elle-même, ses ratés, sa texture, son tempo. Ils racontent quelque chose de ce monde.

- 17 Pour revenir sur la question de l'empathie, il y a ce terme, ravivé par Carlo Ginzburg, l'*estranagement*, *s'estrananger*. C'est comme une méthode et une éthique. Il faudrait d'abord *s'estrananger*. Le cadre, pour nous, c'est aussi cela, une manière de décadrer le regard. Et même de frustrer la pulsion de voir. Dans une civilisation avec une telle profusion d'images, notamment de migrants, être guidée par le son, ça vous déplace hors de vos marques. On n'a plus nos repères habituels, plus recours à nos automatismes. Un autre régime d'attention se met en place. Sans un minimum de patience et de déport hors de soi, de ses attentes, l'autre n'existe pas, son altérité devient une abstraction, comme notre propre altérité. On est en pilote automatique dans le monde et en nous-mêmes. Qui est l'autre ? On ne sait pas en fait qui sont les autres. Ils ne sont souvent pas là où l'on croit qu'ils sont. Se mettre à la place de l'autre, ce serait commencer par ne pas le coincer d'emblée à une place. Personne n'est à une seule place.

A. D. : Il y a une image du film qui interroge en suivant votre idée d'un regard armé. On voit une file de personnes qu'on imagine, vu le contexte du film, être des migrants longeant une frontière. On dirait le viseur d'une arme quand une croix forme une cible sur ces personnes. Pourquoi avoir utilisé cette image ?

- 18 **I. I. et V. P. :** Cette vidéo provient d'un stock sur YouTube et non pas de *live webcams*, contrairement aux autres images du film, que nous enregistrions en temps réel. Elle en diffère également puisqu'il y a quelqu'un derrière la caméra qui vise. Il ne fallait pas que cette image vienne trop tôt, car elle serait alors une donnée de départ, elle irait de soi, il fallait tout un cheminement dans le film jusqu'à elle afin qu'elle surgisse comme une question, comme un scandale et que l'on puisse alors considérer sa spécificité, son cadre, l'essence d'une telle image. Tout le long du film, on a écarté la violence dans l'image afin qu'elle devienne celle de l'image et de ce que vit Shahin, qu'elle soit dans la tête des spectateurs et spectatrices.
- 19 Le film met en œuvre un langage de douceur pour éviter de redoubler, re-produire la violence dans le monde tout en prétendant la critiquer. On lui oppose cette douceur. C'est le ton de Shahin d'ailleurs, sa manière d'être, et cela nous obligeait. Néanmoins, la violence du monde, il fallait qu'elle frappe à un moment. Il fallait la faire apparaître comme telle, d'où la survenue de cette image. S'il y a une colère qui émane du film, elle est progressive, jamais énoncée, elle se lève chez les spectateurs et spectatrices. On ne va pas leur dire ce qu'ils et elles doivent penser. On ne souhaite pas les préserver ou les dédouaner de faire leur propre expérience. Et celle-ci commence par une sidération. On ne sait plus rien. Tout ce qu'on a pu lire, voir ou penser s'effrite. Dans toutes les grandes expériences marquantes de la vie, on suspend le pas et l'on ne sait plus. Quand on ne sait plus, c'est là qu'on commence à penser, à regarder/écouter.
- 20 Le parti radical de ne pas montrer Shahin ou ce qu'il raconte, dit au public : voilà une proposition pour approcher ce jeune homme, la condition de l'exil, et ce monde dans lequel nous vivons. C'est une proposition, car le réel ne parle pas de soi. Voilà pourquoi il faut un cadre. Pour construire un regard et également une question. Celle de la migration n'est pas reprise telle qu'elle est souvent posée, on la reconstruit. On la décadre notamment pour ne pas s'en tenir à la traversée de la mer, mais poursuivre

dans l'après de l'exil. Les fréquences très quotidiennes de la vie de Shahin permettent de ne pas en parler en général, mais concrètement, se demander ce qu'il fait de ses journées, comment cela l'affecte, le change. Quelles sont ses nouvelles habitudes ? Quelles sont ses nouvelles petites joies et ses déceptions au quotidien ?

- 21 De nouveau, c'est Shahin qui a donné le ton car il s'exprime ainsi, très concrètement, jamais avec des généralités. Il n'essayait pas de nous donner ce qu'il croyait qu'on attendait de lui, l'image du bon migrant notamment. Il était tel qu'il était, là où il en était, avec bien sûr la part de brouillard de cet âge de la vie, d'une jeune personne qui se cherche, se découvre par touches. Il y a, par exemple, ce moment où Shahin veut boursicoter. C'était terrible pour nous, quitter une aliénation pour une autre, on lui en parle. Il écoute, mais répond qu'il en est là, à ce moment précis. Il a changé depuis, ouf. Il nous a écrit et mentionné cette discussion que nous avons eue. Tous ces échanges entre nous, qui vont dans les deux sens, c'est ça une relation et, s'ils ne se retrouvent pas tous explicitement dans le film, ils l'ont nourri.

A. D. : Un des postulats de ce numéro d'*Hybrid* était un désir de comprendre les formes de l'empathie sélective, avec l'idée d'interroger une certaine hiérarchie médiatique des causes qui devraient nous affecter. Dans votre film, vous utilisez une empathie sélective, vous êtes concentrées sur Shahin et pas sur quelqu'un d'autre, mais afin de pouvoir traiter des questions plus générales : la condition d'exilé, le régime d'images contemporain, la surveillance, etc.

- 22 **I. I. et V. P.** : On entend bien ton histoire de sélectivité, mais on ne le vit pas comme ça. Le film est né d'une rencontre qui nous a marquées, avec *ce* jeune homme. On n'a pas rencontré une identité représentative. On ne fait pas une thèse de sociologie ni une encyclopédie de la migration. On ne recherche ni l'exhaustivité, ni la *big picture*. Au contraire, on restreint le champ, on singularise au maximum. On s'intéresse à ce que devient une personne. C'est un maître mot en cinéma, *la singularité*. Elle éloigne tout stéréotype, toute idée trop massive ou spectaculaire. Elle s'insinue, elle chemine en vous. C'est par elle, par les sens qu'elle éveille, par la pensée qu'elle suscite, par les signes cinématographiques qui l'incarnent, qu'on affecte profondément les gens, qu'on les implique.
- 23 Toute rencontre marquante, toute singularité ne déclenche pas la nécessité d'un film. C'est mystérieux et c'est aussi du travail. La belle singularité de Shahin nous a touchées, épatées, intriguées, charmées, bousculées mais encore fallait-il la travailler, l'épurer pour lui permettre de rayonner, ricocher sur d'autres vies, d'autres personnes qui migrent mais aussi celles qui apparaissent sur les caméras de surveillance, comme sur nous toutes et tous. Ce n'est pas de l'ordre de l'identification, c'est dans l'écart, un jeu d'échos et de liens. Nous avons travaillé le montage en ce sens mais ce sont les spectateurs et spectatrices qui les activent, selon leur propre histoire et sensibilité. Le fait que Shahin ne soit pas présent à l'image renforce l'épure tout en étayant sa singularité. Il est d'un côté singularisé par sa voix, ses inflexions, ce qu'il raconte, comment il le raconte, c'est ce jeune homme-là et pas un autre ; mais, comme il n'est pas à l'image, ses affects et pensées, son vécu, sont comme dilatés, hissés à une fréquence commune, collective. D'autres pourront y trouver un écho avec leur vie. Plus il y a d'écart, plus on revisite nos propres conditions, positions, nos propres affects, et plus on reconsidère l'autre, on le redécouvre autrement.
- 24 On nous parle souvent de la « dimension » politique du film, comme si elle était à part des autres. Pour nous, c'est toujours entremêlé à tous les autres registres de la vie. Nos

choix sont inextricablement esthétiques et politiques. La manière de diffracter les différentes facettes de Shahin, d'inviter les spectateurs et spectatrices à faire le film autant que nous l'avons fait, tout cela participe d'une dimension politique : se mettre en mouvement. Cela dit, évidemment qu'un film est dérisoire au regard des actions urgentes à mener dans le monde. Dérisoire, mais néanmoins, on croit qu'il apporte quelque chose de nécessaire et de vital, dans cette manière de décadrer le regard, créer des liens, faire se lever un autre spectateur ou spectatrice, faire se lever des témoins.

A. D. : Comment envisagez-vous la diffusion du film ? J'ai l'impression qu'il y a une pragmatique et une éthique de la diffusion du film qui doivent amener à des discussions, faire parler, susciter des choses, etc.

- 25 **I. I. et V. P.** : L'idée était de transformer la salle de cinéma en agora. On avait invité des gens pour lancer les échanges mais en leur demandant de se poser en « experts ». On leur demandait de parler depuis un écho personnel que le film avait fait résonner en eux, afin de ne pas impressionner la salle et fermer la discussion. On a aussi essayé de déjouer le jeu radiophonique des questions-réponses, de sorte que les gens se parlent et s'écoutent, qu'on nous parle et qu'on nous raconte quelque chose de ce qu'ils ou elles voient depuis une place où l'on n'est pas. Il y eut ainsi lors d'une séance, un demandeur d'asile disant avoir été touché par le film parce qu'on montrait enfin les zones urbaines dans lesquels il vivait et se cachait, mais que la plupart d'entre nous ne font que traverser. Il y a eu aussi de très beaux silences, quelqu'un venait de parler et c'est comme si tout le monde écoutait encore l'écho de ce qui venait d'être dit. Un autre jour, une dame nous a raconté qu'elle ne comptait pas venir au cinéma, mais que nos regards s'étaient croisés devant la salle et qu'elle était entrée. Elle a dit : « Je me sens si seule dans ce monde et là je me sens un peu moins seule, mais qu'est-ce que je peux faire et où aller pour aider ? » Les autres personnes dans la salle lui ont répondu. Une autre fois, une dame est intervenue pour nous confier qu'elle était venue avec ses filles sur les conseils de son assistante sociale. Elle était réfugiée afghane en France depuis dix ans, elle voulait que ses filles voient par où elle était passée, et que, de son côté, elle puisse tourner la page. Pour nous, le film ne se termine pas au générique. D'ailleurs dans son DVD qui vient de sortir, on a mis des bonus avec les gens qui nous ont accompagnés et quelques spectateurs et spectatrices, parce que ça fait partie de cette histoire. Et c'est une aventure pour nous, on découvre et on vit des choses assez belles, et on ne sait jamais où ni quand ça se passe, mais il faut faire en sorte que ça puisse se passer. Un autre exemple, lors d'une projection au Méliès à Montreuil, il y avait dans la salle un monteur qui apprenait le farsi, ainsi qu'une association, venue avec un réfugié iranien. La projection a permis à ces deux personnes de se rencontrer et de se dire qu'elles allaient se revoir pour travailler et étudier ensemble. Une salle de cinéma reste une occasion de traverser les frontières dans nos têtes, de multiplier les rapports.

---

## NOTES

1. Voir un extrait sur la page de l'atelier de production, *Dérives*.

2. Voir « L'empathie à l'envers, la psychanalyse à l'endroit » de Sophie Mendelsohn et « Empathie et traduction dans les consultations transculturelles » de Guillaume Wavelet dans la revue *Hybrid* n° 10.

---

## AUTEURS

### ISABELLE INGOLD

Isabelle Ingold est diplômée de la Fémis, elle est monteuse et réalisatrice indépendante. Elle a travaillé avec des réalisateur·rices aussi différent·es que Amos Gitai, Vincent Dieutre, Bojena Horackova, Itvan Kebabian, Hélène Marini, Julia Pinget, Jean-Charles Massera, Léa Todorov, Joana Dunis, Fabienne Godet, Barmak Akram and Laurent Aït Benalla. Elle enseigne à l'université de Corte et régulièrement à la Fémis.

### VIVIANNE PERELMUTER

Vivianne Perelmuter est une cinéaste belgo-brésilienne qui vit et travaille entre Bruxelles et Paris. Après des études de philosophie, elle entre à la Fémis en département réalisation. Ses films, diffusés dans les festivals internationaux et couronnés de prix à diverses occasions, explorent le champ documentaire comme celui de la fiction et de l'essai. Installation et photographie tracent également les contours de son travail. Le fonctionnement de la mémoire et la défamiliarisation du regard sont des motifs qui guident sa recherche de nouveaux modes de récit. Elle est membre de l'équipe artistique du SIC (SoundImageCulture) et était professeure-artiste- invitée au Centre national des arts contemporains Le Fresnoy pour l'année 2022-2023.

### ALLAN DENEUVILLE

Allan Deneuve est maître de conférences à l'université Bordeaux-Montaigne (MICA). Ses travaux de recherche portent sur la circulation des textes et des images à partir de et sur les réseaux socionumériques. Il est le co-fondateur du groupe de recherche et de création Après les réseaux sociaux (<http://after-social-networks.com>).