**« Le cinéma a besoin de l’individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus». Entretien avec Andrea Segre.**

Quel regard porte le cinéma, ce 7ème art, sur les migrations ? Les théoriciens, parmi les plus célèbres, ont mis en évidence la capacité du cinéma à produire une distance (Barthes, 1975), un écart (Rancière, 2011) destinés à mettre en lumière ce que l’on ne voit pas ordinairement, tout en proposant des configurations nouvelles du visible, du pensable et du dicible. Prenant pour objet les migrations internationales, le cinéma peut se prêter à un double angle d’analyse : d’une part, il apparaît comme le « fidèle témoin des enjeux de son temps » (Gastaut, 2001) et d’autre part, il peut être analysé comme un « système porteur de sens, en tant qu'identificateur de problèmes et de solutions destinés à entrer en congruence avec un public large » (Chalvon-Demersay, 1996 :2).

L’œuvre d’Andrea Segre s’inscrit dans cette double approche. Italien, enseignant-chercheur en sociologie, auteur de films reconnus et primés par les plus grandes instances internationales, il revendique sa formation de sociologue et de cinéaste car elle lui permet de développer une forme inédite de narration explorant au plus près les rapports complexes et évolutifs entre les mondes en migration et les sociétés d’accueil. Son travail couvre un vaste territoire de l’Europe à l’Afrique et privilégie les lieux de minorité, les lieux de frontière situés entre des espaces en transformation et en recomposition (banlieues multiculturelles, ports, espaces délaissés, etc.), des lieux où des altérités se croisent sans toujours se rencontrer. À la différence des approches cinématographiques « rétro », orientées vers un passé migratoire souvent refoulé, (Bessy, Salmon, 2016), l’actualité la plus vive constitue son matériau d’analyse.

À l’heure où la perception de l’autre est posée en problème, où les images ne cessent de nourrir un débat public fondé sur la suspicion et la crainte de l’altérité, il importe de retrouver le sens d’une présence, fut-elle de passage, et ce défi traverse son œuvre. Depuis son premier documentaire paru en 1998 alors qu’il avait vingt-deux ans, *Lo sterminio dei popoli zingari* [L’extermination des peuples tsiganes], la migration, la (re)mise en mouvement ou l’arrêt forcé induisant la suspension du projet, constituent les lieux privilégiés d’observation des rapports de sens qui s’affrontent sur ce qu’est l’autre et sa commune humanité. En donnant à voir ou, à l’inverse, en mettant en retrait le visible, laissant au travail de l’imagination le soin d’accomplir son œuvre, il devient sociologue de son temps capable d’en extraire les lignes de sens les plus expressives comme les faits ténus qui se glissent dans l’ordinaire des existences.

Dans cet entretien, Andrea Segre affirme un positionnement singulier qui passe par un langage cinématographique stimulé, renouvelé par son objet, un objet lui-même en redéfinition permanente. C’est ainsi qu’il propose une « radiographie pensante » de son temps (Eugène, 2015) qui, dans le prolongement du grand sociologue allemand Max Weber ([1905] 2004), approche le changement social à partir des marges, des périphéries, ces « bords du monde » (Agier, 2002) qui se multiplient dans un monde de plus en plus cloisonné. Sans jamais réduire les différences à des particularismes, il met en scène la dimension universelle, non ethnique, de ces altérités afin de souligner les forces d’humanité qu’elles contiennent.

Si l’idée du présent entretien est venue initialement du projet d’éclairer les rapports d’intrication entre la sociologie et le cinéma dans le champ des migrations internationales, celui-ci en a révélé un autre, plus ample, qui est une invitation et une incitation à réfléchir sur la force agissante des représentations quand elles sont à l’œuvre dans la perception de l’autre et le traitement de l’altérité : s’attacher par les mots à déconstruire la puissance des images et se servir des images pour redonner sens aux mots, en extraire les possibles, tel est l’objectif de ce dialogue entre cinéma et sociologie qui nous incite à mettre en œuvre, au quotidien, une forme de résistance citoyenne.

**Constance De Gourcy** : Dans un récent entretien[[1]](#footnote-1) vous évoquiez ce que votre professeure de Sociologie de la Communication vous a un jour dit : « Si dans la vie tu trouves un moyen de raconter le monde à la manière dont le faisait Balzac, alors tu peux arrêter d’être sociologue. Sinon, continue. » Pouvez-vous préciser comment vous êtes devenu producteur, réalisateur de cinéma.

**Andrea Segre** : J’ai commencé à faire du cinéma afin de raconter les histoires des migrations et des transformations que l’Italie était en train de vivre vers la fin des années ‘90. L’Italie a vécu un grand changement par rapport aux flux migratoires, le début de celui que l’Europe allait connaitre quelques années plus tard. À l’époque j’avais vingt ans et j’ai compris qu’il y avait quelque chose d’urgent et d’important qui allait se passer dans mon pays ainsi que dans les pays limitrophes. J’ai commencé ainsi à m’intéresser, à comprendre, à raconter et, instinctivement, j’ai pensé que la caméra était le meilleur moyen pour le faire car elle me permettait d’enregistrer des événements qui se passaient très loin et de les «amener » chez moi. J’ai donc appris à utiliser une caméra, à la prendre avec moi dans mes premiers voyages, aux Balkans, en Bosnie, en Albanie à la fin des années ‘90. Là-bas, j’ai commencé à tourner mes premiers documentaires qui étaient très proches des idées de coopération internationale, notamment du projet de « coopération décentralisée », mis en œuvre non pas par les ONG[[2]](#footnote-2) qui s’occupent des aides humanitaires à grande échelle mais plutôt de « petits » projets dans leur périmètre d’action et non centralisés : Ce n’est donc pas l’idée d’un grand organisme central qui aide des petites banlieues mais les banlieues elles-mêmes qui se rencontrent et qui s’entraident. Grâce à ces projets, j’ai eu, en tant que jeune réalisateur italien, l’opportunité d’aller travailler en Albanie en collaboration avec d’autres jeunes réalisateurs albanais. Cette collaboration, cette coopération, cette réciprocité ont été à la base de ma formation en tant qu’être humain et réalisateur. Tous mes premiers documentaires naissent des dialogues avec les gens dont je raconte les histoires afin de pouvoir ensuite « raconter ensemble » quelque chose qui nous dépasse. Cette urgence humaine à raconter ce que j’avais dans moi-même, est devenue de plus en plus professionnelle. Du coup, je me suis rendu compte qu’il me fallait aussi apprendre à bien utiliser le « moyen cinéma »: il me fallait étudier, il me fallait regarder beaucoup de films, beaucoup de documentaires ; dans les années 2000, la production de documentaires est très riche en Italie. Ils deviennent un moyen très important et, je pense aussi, un moyen de libération de la dictature du spectacle : un moyen pour raconter la réalité des choses en profondeur. Et puis le phénomène de l’immigration, du changement italien est de plus en plus devenu un phénomène mondial, ce n’est plus le changement de l’Italie mais le changement du monde entier ; un changement lié au fait que les gens en difficultés et les gens moins aisés n’attendent plus : ils bougent. Ils accomplissent de nombreux kilomètres en faisant face à d’importants risques, ils bougent parce que la communication numérique permet un échange d’informations, d’argent (aussi pendant le voyage !) ; ils bougent aussi parce qu’ils ne veulent plus attendre, ils ont compris que les aides internationales sont une farce et que s’ils veulent essayer de changer leur vie, ils doivent bouger leur corps. Et donc ce qui auparavant semblait être un changement de l’Italie est finalement devenu le changement de l’Europe et du monde entier. Maintenant la Communauté Européenne commence à comprendre que les questions de migrations sont aussi des questions d’équilibres globaux : si, à l’époque, le phénomène était interprété à travers des phrases comme « oui, l’Italie est en train de changer » ou bien « oui, c’est vrai il y a des immigrés aussi en Italie mais en France en Allemagne et en Angleterre ils sont plus nombreux », maintenant l’Italie et la Grèce sont devenues les portes d’entrée d’un monde qui ne veut plus rester immobile. Ainsi, mon cinéma a changé, il fait face à l’exigence de raconter des dynamiques humaines qui ne se rapportent pas forcement à l’Italie mais à l’Europe entière.

**CDG**: Quels étaient au début de votre parcours les films qui entraient en résonnance avec votre projet ? Quelle est plus largement la part de l’éthique et celle de l’esthétique dans la réalisation filmique ? (non mi piace, devo cambiare)

**AS**: Oui, il y a des films qui sont importants et qui m’ont aidé à penser. Je pense notamment aux films politiques italiens de la deuxième génération du néoréalisme : Elio Petri, Pasolini en partie, tout le cinéma de Montaldo, de Volonté, le monde de Francesco Rosi, ce monde-là est un monde de cinéma politique, différent du réalisme. Celui-ci est aussi très important mais il est différent. Après, il y a eu le film documentaire, le nouveau cinéma documentaire italien des dernières dix-quinze années, avec lequel j’ai grandi ; et les films de mes amis et mes collègues qui font du cinéma-documentaire sont également très importants. Eux aussi ils m’ont beaucoup fait réfléchir et ils m’ont fait comprendre une manière de susciter la réflexion sans faire un appel officiel qui consisterait à dire : « Il faut que tu penses ! » ; Mais plutôt : « Je suis en train de réfléchir, donc on peut le faire ensemble ». Ils font tous des films qui portent une grande attention à la recherche esthétique car tout le discours qu’on est en train de faire ici est très éthique, mais si on n’a pas une grande capacité poétique, esthétique, alors le cinéma s’écroulera, ne marchera pas, il ennuiera le public. Tous ces films, c'est-à-dire les films de Pasolini, de Petri, de Rosi, sont des films d’une très haute qualité esthétique et d’une recherche esthétique précise, expérimentale et particulière, ainsi que la plupart des films-documentaires des réalisateurs italiens des dernières années. Ce sont tous des gens qui naissent avec un regard de documentaire, qui vivent et évoluent avec ce regard, mais en tant qu’attention esthétique il s’agit d’une sublimation poétique très particulière.

**CDG** : Votre rapport au cinéma est né d’une rencontre et de la nécessité de penser autrement les phénomènes de masse ainsi que les faits discrets qu’ils révèlent. Comment le cinéma vous est-il apparu comme le langage le plus approprié pour en saisir à la fois les dimensions éthiques, politiques, sociales et les restituer en enjeux majeurs de notre contemporanéité ? De quelle manière la fiction permet-elle d’inventer de nouvelles manières de penser le réel ?

**AS** : Au début, c’était simplement l’envie de montrer aux autres gens les images que j’avais vues pendant mes voyages, que j’avais vécues. Au début, donc, la camera n’était vraiment qu’un moyen de documenter mes voyages et mes expériences. Ensuite j’ai compris qu’il y avait un langage spécifique du cinéma et que je voulais le comprendre et le maîtriser car il pouvait donner à mon travail une perspective de récit, d’histoire et surtout une immédiateté différente par rapport à d’autres moyens comme la télévision ou à d’autres moyens de consommation de masse car les moyens de consommation de masse réduisent le problème de la migration à un problème de masse ; le pire pour ceux qui vivent la migration c’est de voir leur propre individualité écrasée par une identité de « masse ». Le cinéma, au contraire, a besoin des individus pour raconter des histoires : moi je ne peux pas raconter une histoire, un problème social à travers une personne sans avoir une personne, son nom de famille, son prénom, ses idées, ses ambitions et ses peurs. Le cinéma a besoin de l’individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus, pour retrouver leur dignité d’Etres humains.

**CDG** : Vous dîtes que le cinéma a besoin des individus pour raconter une histoire en tant que chacun est porteur d’une singularité. Pourrait-on aller jusqu’à dire que vous proposez un cinéma qui s’appuie sur de la connaissance sur l’autre, le migrant, – ce qui est aussi une forme de reconnaissance – pour agir. Un cinéma où le savoir, étroitement articulé à l’émotion, peut être source d’engagement chez le spectateur ?

**AS** : Mon but c’est de changer le point de vue des choses, de le changer et de le « contaminer », j’ai toujours raconté ce que signifie vivre les conséquences des choix politiques – qui sont autour de la définition du problème social – à travers la vie des individus qui sont les vrais victimes de ces choix. Ça c’est évident dans des films comme « Come un uomo sulla terra[[3]](#footnote-3) », « Mare Chiuso[[4]](#footnote-4) », « Il sangue verde[[5]](#footnote-5) » : des individus qui subissent les conséquences des choix politiques qui sont faits pour répondre à une définition d’un problème social qui n’a rien à voir avec leur vie à eux ou avec leur point de vue ; des choix qui sont plutôt liés au point de vue des Européens, des Italiens et de leurs classes politiques. Je vais m’expliquer : Si, par exemple, moi – en tant qu’Italien – je dis et je pense que j’ai peur des immigrés, que je ne sais pas quoi faire, et ma classe politique commence à définir la migration et les migrants en terme de « barrières », de « problème du débarquement », de « Combien en arrivent-ils? », de « On les mets où ? On n’a même pas de place pour les Italiens ! ». C’est facile donc d’imaginer que, en ayant défini le problème en ces termes, les conséquences de cette définition seront : « Comment peut-on les arrêter ? » « Comment peut-on les expulser ?» « Comment peut-on réduire l’effectif ? ». Et bien ces choix changent complètement la vie de certains individus qui sont à la fois emprisonnés, chassés, tués, déportés. Le fait de raconter cette histoire de leur point de vue ne signifie pas s’engager dans une mission humanitaire, mais essayer de faire rencontrer deux points de vue qui autrement ne pourraient pas se rencontrer. Cela le cinéma peut le faire, car le cinéma pour bien fonctionner a besoin d’empathie et d’identification avec l’histoire racontée. C’est-à-dire que le public doit tellement s’identifier avec le personnage, avec ses ambitions, ses espoirs, ses peurs, qu’il doit arriver à rire et à pleurer avec lui. Il y a de nombreux films que l’on a déjà vus, dont on connait par cœur l’histoire, on sait qu’ils se terminent mal et pourtant à chaque fois qu’on les revoit, on espère toujours que la fin sera différente. C’est pour cela que ça fonctionne : non pas parce que les films se terminent mal, mais parce qu’on espère qu’ils se terminent bien. Le cinéma peut faire la même chose avec la migration.

**CDG** : Je pense à ce que disait Jacques Rancière (2011 : 12) quand il écrivait que le cinéma est ce qui « s’accumule et se sédimente en nous de ces présences à mesure même que leur réalité s’efface et s’altère ». Comment votre cinéma compose-t-il avec ces présences, ces figures migratoires, et rend-il compte d’une altérité fondatrice du vivre-ensemble ? Peut-on définir votre travail comme s’inscrivant dans un espace du vraisemblable tout en racontant une « contre-histoire » des migrations à l’écart des manières dominantes de communiquer ?

**AS** : Oui, il y a un côté de mon travail qui a évidemment à voir avec l’information, et je ne le cache pas, même si je ne suis pas un journaliste ; souvent je collabore avec des journalistes qui ont de grandes capacités d’enquête, de recherche des informations, je lis beaucoup de presse. En fait, avant de tourner mes films je m’informe énormément, j’étudie. C’est important pour mon cinéma d’avoir aussi un rôle d’information, mes films ont été exploités en Italie et ailleurs pour informer les gens, mais ce rôle ne peut pas être le seul rôle de mes films, autrement je trahirais la fonction empathique du cinéma: si je ne fais que de l’information j’étouffe le cinéma, parce que j’oblige la narration cinématographique à ne pas écouter ses protagonistes, mais à le relier dans le but d’une recherche, et ça c’est – pour moi, en tant que réalisateur – très grave. C’est pourquoi au bout d’un moment j’ai tourné des films « La petite Venise » et «Le sang vert » qui n’assurent pas une fonction informative mais qui ont la capacité, la volonté d’être des outils métaphoriques pour faire passer l’information. Un certain nombre de mes films ont été utilisés pour ouvrir le débat et la discussion concernant des thématiques actuelles, spécifiques, même très locales et ciblées. En revanche, ils ne sont pas de véritables moyens d’information.

CDG : Vous êtes sociologue et cinéaste, engagé dans la production d’un savoir différent et alternatif sur les questions migratoires. Dans tous les cas, on pourrait qualifier votre posture  de compréhensive, dans le sens où elle construit des rapports de signification entre des mondes en présence. Pouvez-vous préciser le positionnement de votre travail sociologique par rapport au cinéma, et comment parvenez-vous à concilier ces deux approches ?

AS : En ce qui concerne l’université, je continue à lire des essais de sociologie, de politique mais j’ai eu une énorme déception à l’université. Entre 2005 et 2008 j’ai enseigné à l’université et j’ai fait mon doctorat de recherche, puis j’ai enseigné. J’essayais de porter dans le monde universitaire mes expériences de tournage pour pouvoir créer un dialogue entre ces deux expériences mais j’ai trouvé un environnement qui me demandait de choisir si je voulais être d’abord réalisateur ou plutôt professeur et qui n’était pas disposé à créer une interpénétration entre ces deux mondes. Maintenant c’est plus facile. Maintenant que je suis officiellement dans le monde du travail en tant que réalisateur, alors là il est plus facile que l’on m’invite à l’université mais je suis le « réalisateur qui va à l’université pour faire des choses pour l’université », je ne suis pas une chose hybride, à la fois interne et externe à l’université. Le monde professionnel en général et la culture italienne a besoin d’un Black Box, c’est-à-dire de définitions précises, et on doit décider à quelle définition on appartient en premier, à quel groupe on appartient en premier, afin d’être invité ensuite par les autres groupes. (magari che sia possibile di sviluppare un poco sul rapporto tra sociologia e cinema ? ).

**CDG** : Vos films et documentaires témoignent de la rencontre de mondes improbables, de mondes qui n’étaient pas destinés à se croiser et qui pourtant vont être mis en relation. Vous avez souligné l’importance de la métaphore dans votre approche, on pourrait souligner aussi celle de la poésie. Plus largement, pourrait-on jusqu’à dire que votre cinéma s’apparente à un art de la dissémination destiné à faire passer un savoir différent, un savoir qui propose et met en sens avant de mettre en scène.

**AS** : Pour moi le cinéma est un moyen capable, pour des motivations narratologiques et pour des motivations physiques, véritablement corporelles, physiques, de susciter aussi bien une discussion collective qu’une émotion privée. Le théâtre est plus lié à ces émotions privées et il est rare qu’il génère une discussion publique, alors que la télévision et l’internet génèrent une discussion virtuelle, une discussion publique liée à une « non-coprésence » physique ; quant au cinéma il a besoin d’une présence physique. Et c’est grâce à cette présence physique que le cinéma unit l’émotion privée à la discussion publique. Du coup les films, il faut les montrer dans des salles, dans plusieurs salles différentes, pas forcément au cinéma, mais à l’université, dans les associations culturelles, les bibliothèques, les places, les rues. Les films sont conçus pour être vus sur de grands écrans et ensemble ; d’autres gens doivent se trouver dans la même salle à la fin du film. Je réalise des films pour cela, pour ces endroits, pour ces lieux; puis, ensuite ils peuvent être transmis à la télévision, être vus à la maison, en dvd etc. Mais dans ce cas, ils n’ont plus le même effet. Je vais donner un exemple: j’ai réalisé un film l’année passée qui s’appelle *Come il peso dell’acqua* [2014]. Il s’agit d’un film qui unit théâtre et documentaire et je l’ai fait pour la télévision. La première fois qu’il a été montré c’était à la télévision sur la chaine Rai 3[[6]](#footnote-6). À ce moment-là j’ai compris que je m’étais trompé car je n’avais finalement pas fait un film pour la télévision et de fait les spectateurs de la télévision ne l’ont pas très bien compris, ils n’étaient pas très contents. Quant à moi, j’étais insatisfait. Et ce film n’a pas eu un grand succès. 700, 800 milles personnes l’ont vu, ce qui est très peu pour un film en première soirée[[7]](#footnote-7) sur Rai 3 qui fait normalement 3 ou 4 millions de spectateurs car j’avais créé une fois encore un film pour les salles du cinéma et non pour la télévision. Alors j’ai demandé à la télévision le droit de montrer ce film dans des salles, afin qu’il soit disponible pour des projections, à l’école, à l’université. Au début la télévision n’a pas voulu car ils avaient les droits d’auteur, mais quand ils ont compris que ce film pouvait bien marcher, on a fait 200 ou 300 projections de ce film partout en Italie et il continue à être projeté dans de nombreux lieux. Les gens qui ont vu ce film dans les salles sont des gens qui deviennent des citoyens actifs dans les lieux où ils ont vu ce film. Et là, on a le résultat social que peut produire le cinéma. Le cinéma ne peut pas changer le monde d’aujourd’hui. Dans le monde des médias, dans le monde globalisé, le cinéma n’a pas le pouvoir de changer les grands flux des masses, les flux dont les classes politiques ont besoin. Les flux d’informations avec lesquels les classes politiques construisent leur consensus, les flux qui ont une rapidité de consommation médiatique très rapide. Par contre le cinéma peut dire à une personne ou à un groupe de personnes que l’on ne peut pas rester inactif, et qu’il faut faire quelque chose et ce groupe de gens devient après une minorité active qui participe à des actions de changements. Mes films, pas que les miens bien évidemment, pendant les dernières années ont aidé beaucoup d’italiens – mais pas qu’eux – à agir pour créer des pratiques d’accueil et de solidarité qui ont élaboré une résistance à la clôture et au conflit que les macro-politiques ont mis en œuvre. Cela a permis de mettre en place un accueil dans plusieurs lieux d’Italie et de penser une histoire différente de la relation avec l’immigration. Je connais des dizaines et dizaines de migrants, de réfugiés dont la vie a connu un véritable changement après la rencontre avec des gens locaux, Italiens ou de deuxième génération, qui ont créé ces lieux d’accueil, de dialogue et d’échange et qui ont changé la vie des migrants. Un certain nombre de ces gens ont décidé de bouger, de s’engager aussi après avoir vu mes films et bien d’autres aussi.

**CDG** : En somme, le public de vos films et documentaires est composé de spectateurs conviés à faire preuve d’« observation participante ». S’agissant d’une participation sans interaction physique, c’est bien sur un plan émotionnel que peuvent se développer des connivences avec les personnages mis en scène. Comment ces connivences amènent-elles à penser autrement les distances qui éloignent et les proximités qui rapprochent ?

**AS** : Oui, je crois qu’une des grandes erreurs de la rhétorique humanitaire est de garder une certaine distance, qui se traduit par le fait d’organiser des actions symboliques de solidarité aux « pauvres migrants qui souffrent ou qui viennent des Pays du désespoir, qui fuient et qu’il faut aider ». Or ce type de communication produit une certaine distance et ne sert qu’à laver sa conscience. Le fait de participer à des retraites aux flambeaux pour les « pauvres migrants qui sont morts », n’est qu’une grande hypocrisie démocratique. Ce qu’il faut toujours se demander pour ne pas être des hypocrites démocratiques mais des gens actifs démocratiquement est plutôt « quelle est notre responsabilité ? » et encore « où est-ce qu’elles se rencontrent ces responsabilités ?». Pour y répondre il faut se demander quels sont les choix politiques qui ont déterminé des directions et il faut savoir pour quelle raison ces choix politiques ont été possibles. Les politiciens ne sont pas des bêtes horribles qui vivent hors du monde, ils font des choses qui dont ils tirent profit pour leurs carrières, c’est-à-dire réussir à créer du consensus. Ils ne devraient faire que des choses pour le bien public mais ils ne les font souvent que pour leur carrière. Tout le monde le sait, inutile de faire des périphrases. Alors quand les politiciens font des choses qui créent du consensus, il faut se demander «pourquoi créent-t-elles du consensus ? » « Quelles sont les circonstances publiques qui permettent à un politicien de se sentir sûr de créer ce consensus ? ». C’est une question qui fait partie des responsabilités d’une société civile qui est responsable de ces actions et politiques. Et en cas de conséquences négatives, s’il y a des gens qui meurent et qui ne doivent pas mourir, il faudra alors que l’on se demande quelles sont nos responsabilités. En plus, il y a un « corps étranger » qui nous soustrait de nos responsabilités : il s’agit des trafiquants d’êtres humains. La lutte aux trafiquants d’êtres humains est une phrase qui est répétée depuis longtemps et qui ne sert qu’à nous soustraire de nos responsabilités. Tous les migrants que j’ai connus, s’ils avaient pu prendre un ferry, un bateau, ils n’auraient pas du tout pris le bateau d’un trafiquant. Tous. Alors la question est : « pourquoi ne pouvaient-ils pas prendre un ferry ? … Vu que de Tunis à Palerme il n’y a que quatre heures de ferry». Moi je peux le prendre, eux non. «Pourquoi de la Syrie ou de Istanbul à Paris puis-je prendre un avion qui coûte 50 euros ? Pourquoi puis-je et pas lui ? », « Pourquoi veulent-ils venir tous ici ? ». Voilà les questions qui ne sont jamais posées. Les questions posées sont plutôt : « Comment est-ce qu’on fait pour arrêter les trafiquants ? Comment est-ce qu’on peut contrôler le flux et la quantité des migrants ? Comment est-ce qu’on fait pour les gérer ? ». Si ça c’est la question, la réponse sera : « Lutte contre les trafiquants, faire cesser les voyages… etc. etc. ». Je crois que cette responsabilité se manifeste à plusieurs niveaux, même dans notre vie quotidienne, quand on prend position par rapport à n’importe quel sujet qui peut ainsi devenir une « responsabilité politique ». Le cinéma exige un regard responsable, il exige un regard qui émeut mais pas seulement. Il accompagne et critique l’histoire du film, c’est-à-dire qu’il ne faut pas que regarder, et éprouver des émotions mais si quelque chose ne fonctionne pas il faudra se dire « non, je n’y crois pas, je ne crois pas à cette scène ». Parfois, quand on regarde un film, on se dit « je n’ai pas cru à cette scène », cela veut dire que l’on est responsable de notre regard et on est alors prêt à critiquer cette chose et ensuite à en parler avec les autres. Cette responsabilité collective que le cinéma exige du regard de chacun est proche de cette responsabilité collective que la société civile doit avoir.

**CDG** : Dans votre cinéma, vous créez un espace fictionnel qui propose une cartographie de l’histoire à travers des repères temporels et spatiaux. En même temps, si cet espace condense une histoire, il en amorce d’autres qui sont autant de prolongements possibles du film. S’agissant du spectateur comment s’insère-t-il dans votre cinéma ? Peut-on aller jusqu’à dire qu’il est aussi un acteur de ce qu’il est en train de voir ?

**AS** : Ce que je me retrouve à faire dans mes films est de laisser toujours de la place pour la pensée de ceux qui écoutent ; je veux dire qu’il y a des moments dans mes films où, selon un parti-pris esthétique et technique, je donne de la place au spectateur et je lui demande d’utiliser cet espace pour réfléchir sur ce qui s’est passé et pour collaborer avec le récit en ajoutant de la valeur, du sens, à ce qui était en train de se passer. C’est quelque chose de difficile que je ressens et que j’éprouve, je ne sais pas, c’est difficile même à formaliser, mais il y a des moments dans mes films où le récit s’arrête et moi je dis au spectateur : « Maintenant, ici, mets-y ce que tu veux concernant ta vie, ta pensée liée à ce que tu viens d’entendre ». Je prends un exemple celui de « La petite Venise », les scènes où la fille, l’amie de Ian, fait du Thaï Chi ; celles-là sont des scènes où je ne décide pas de leur valeur sémantique, mais je crée un espace afin que le spectateur puisse insérer sa propre valeur sémantique dans l’espoir que, de cette façon, il puisse collaborer et devenir coresponsable de ce qu’on est en train de dire. De la même manière, il y a des moments dans mes documentaires où les protagonistes ne parlent pas, mais ils regardent, parfois même la camera, ils regardent tout droit la camera comme s’ils regardaient le spectateur, en lui disant : « Maintenant que penses-tu ? Qu’est-ce que tu es en train de faire pendant que je te raconte cela ? », Voilà c’est un exemple.

Je crois qu’il est très important de réussir à ne pas rendre explicite le but de dire au spectateur qu’il est responsable, qu’il participe. Je le rends explicite si je lui dis : « Il faut que tu penses ! », sans doute je crée un conflit avec ce « Il faut que tu penses ! », n’est-ce pas ? Je crée aussi une opposition et le refus d’une invitation qui devient verticale. Au contraire je dois plutôt créer un espace horizontal où le spectateur peut accéder comme il veut, sous demande implicite de participation.

**CDG** : Cet espace horizontal où le spectateur peut rejoindre les personnages et développer un rapport empathique, s’accompagne de la production d’images qui en « donnant à voir » permet au spectateur d’éprouver une expérience et de la partager. Dans vos films et documentaires, j’ai noté l’importance des figures paternelles et maternelles et des images qui donnent à voir et à comprendre ce qu’est être parent dans la migration. Ces images, c’est-à-dire ces constellations où le passé rencontre le présent pour reprendre les mots de Benjamin (2000), décalent le point de vue et permettent de restituer la dimension fondamentalement humaine de ces migrations.

**AS** : Oui, je crois qu’il s’agit d’un héritage inconscient du cinéma italien, tous les films italiens importants parlent de pères, mères et enfants, de la famille. Il s’agit d’un outil cognitif, une expérience quotidienne qui joue un rôle important dans la culture, l’anthropologie italienne. Sans doute quand je veux faire un film qui touche la sensibilité de beaucoup de monde, le fait d’employer la relation mère-enfant, en Italie, cela marche ; c’est donc pour moi un outil d’ouverture de l’impact émotif.

Puis, si on va plus loin, on peut dire qu’il ne s’agit pas seulement d’une relation mère-enfant, c’est une relation de moi à l’autre, c’est une relation universelle où se joue le rapport à l’autre. Toutefois, peut-être que oui, montrer la relation à distance entre une mère et un fils qui ne peuvent pas se voir, permettra de faire comprendre aux Italiens que c’est un problème ; Ce point de départ nous conduit ensuite vers une dynamique relationnelle plus complexe qui n’est plus celle portant sur le cas précis de cette famille, mais qui constitue un échange entre cette idée de petite communauté familiale et une communauté plus complexe dont il faut commencer à avoir conscience. *Io sono qui*, La petite Venise en Italie a eu beaucoup d’audience et une part importante de ce public était des femmes de la cinquantaine comme on a pu le voir en consultant les statistiques démographiques. Beaucoup de femmes de cinquante ans sont allées voir le film. Et beaucoup d’entre elles, dans les lettres que j’ai reçues, parlaient de l’émotion ressentie quand le fils arrive chez sa mère; cette émotion-là, éprouver cette émotion du fils qui arrive chez sa mère, cela veut dire que l’on a changé le point de vue. Il ne s’agit plus du « Chinois qui achète nos bars », mais il s’agit d’une maman qui attend son fils et qui entre-temps travaille dans un hôpital ; c’est un autre circuit, un changement de point de vue qui entre à travers ce mécanisme.

**CDG** : Dans votre prochain film, les images qui cristalliseront ce rapport de l’identité et de l’altérité seront ancrées dans un paysage et un imaginaire des confins, de la steppe, mais aussi de la frontière. Un lieu où l’on s’arrête mais où l’on n’a jamais fini d’aller.

**AS** : Oui, c’est comme ça. Mon dernier film s’intitule *I sogni dell’anno salato* [2015]. C’est un film qui se déroule en Kazakhstan, où l’histoire de la relation entre le développement économique et l’humanité est vécue à travers le récit des gens « autres », qui sont les Kazakhs, et des gens très proches de moi, qui sont ma mère et mon père. Cette relation, que nous évoquions, dans ce film est très forte et pour la première fois on entend même ma voix car je montre des images des années ’50 ‘60 ; c’était à mon avis juste qu’il y ait même ma présence directe. Toutefois il ne s’agit pas d’un film qui parle de moi et de ma famille, au contraire, c’est un film dans lequel chacun peut mettre un morceau de sa propre famille, de sa propre histoire et il s’agit d’un film qui parle de l’économie globale.

*Traduit de l’italien au français par :*

*Gaia Pellegrino*

*Daniela Marchionni*

*Giuliano Scala*

***Références bibliographiques***

Agier Michel (2002) *Aux bords du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion, 186 p.

Barthes Roland (1975) « En sortant du cinéma », *Communications*, 23 (1), pp. 104-107.

Benjamin Walter (2000) « Sur le concept d’histoire », in *Œuvres III*. Paris, Folio, pp. 427-443.

Bessy Marianne, Salmon Carole (2016) (Éds.,) *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle,* Leiden, Boston,Brill, 222 p.

Chalvon-Demersay Sabine (1996)« Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain,* n° 27, pp. 81-100.

Eugène Pierre (2015)« Mobilis in Mobili. L’émotion de l’histoire chez Serge Daney », *Critique,* 3 (814), pp. 178-190.

Gastaut Yvan (2001) « Cinéma de l’exclusion, cinéma de l’intégration. Les représentations de l’immigré dans les films français (1970-1990), *Hommes & migrations*, (1231), pp. 54-66.

Rancière Jacques (2011) *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 158 p.

Max Weber (2004) *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, [1905]

**Filmographie d’Andrea Segre : (non ho dimenticato una filma or una documentaria ?)**

1998 : *Lo sterminio dei popoli zingari*, documentaire

1999 : *Berlino '89-'99 - Il muro nella testa*, documentaire

2001 : *Ka drita ?,* documentaire

2001 : *A metà - storie tra Italia e Albania*, documentaire

2001 : *Dalle tre alle tre - Il Nord-Est e il Mare*, documentaire

2003 : *Marghera Canale Nord*, documentaire

2004 *: Dio era un musicista*, long-métrage

2005 : *1 kg di internet*, documentaire

2006 : *Kerchaou*, documentaire

2006 : *PIP49*, documentaire

2007 : *La Mal'ombra*, documentaire

2008 : *Come un uomo sulla terra*, documentaire

2009 : *Magari le cose cambiano*, documentaire

2010 : *Il sangue verde*, documentaire

2011 : *Io sono Li* (La Petite Venise), long-métrage

2012 : *Mare chiuso*, documentaire coréalisé avec Stefano Liberti

2013 : *La prima neve*, long-métrage

2015 : I sogni dell’anno salato

1. Olivier Favier, Entretien avec Andrea Segre in *La prima neve: le réel au croisement des cultures*. Disponible sur : <http://dormirajamais.org/segre/> [↑](#footnote-ref-1)
2. Organisation Non Gouvernementale n.d.t. [↑](#footnote-ref-2)
3. Comme un homme sur la terre, 2008. [↑](#footnote-ref-3)
4. 2012. [↑](#footnote-ref-4)
5. Le sang vert, 2010. [↑](#footnote-ref-5)
6. Chaine nationale Italienne [↑](#footnote-ref-6)
7. C’est-à-dire à 21h00 [↑](#footnote-ref-7)