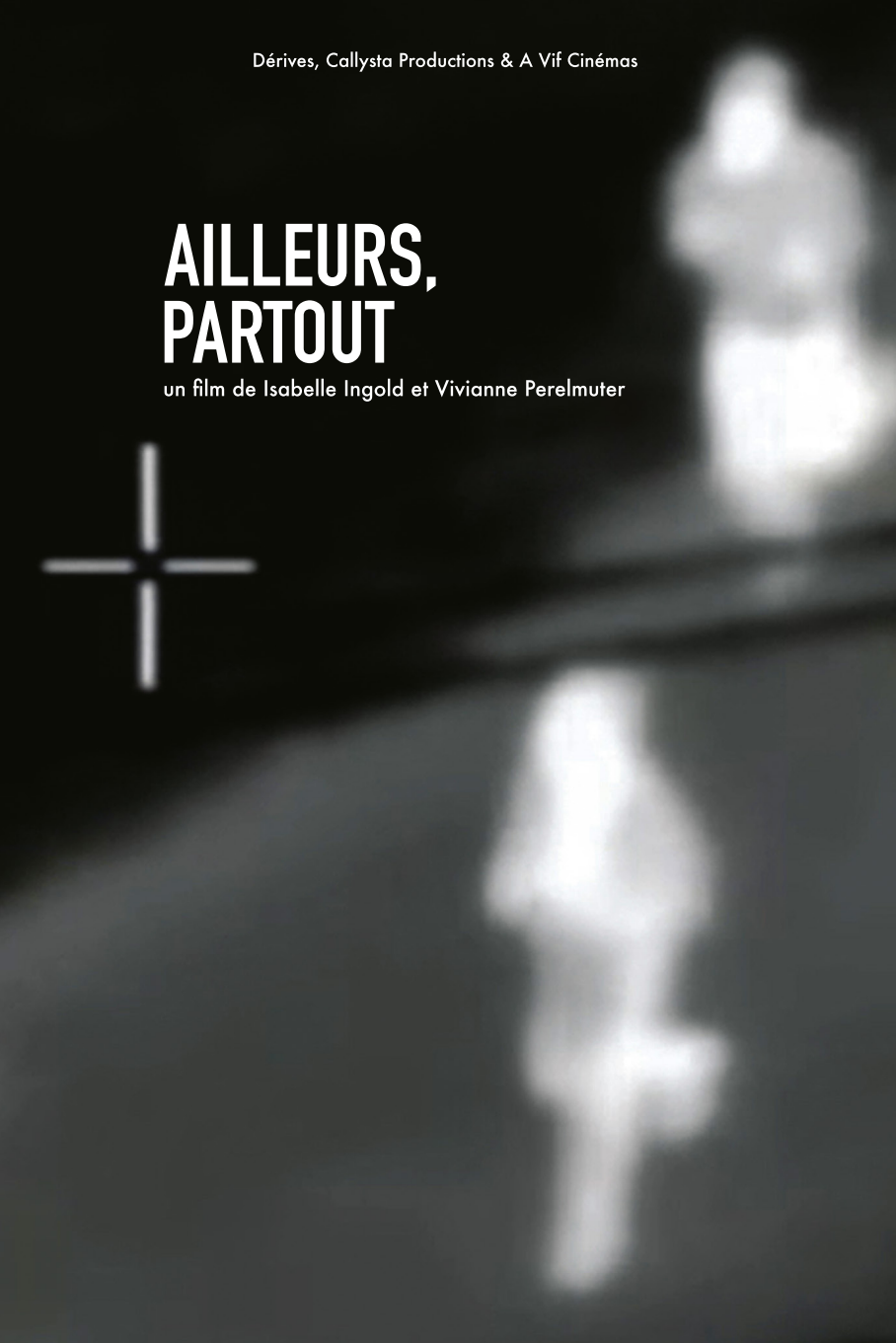
Dérives, Callysta Productions & A Vif Cinémas

AILLEURS, PARTOUT

un film de Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter



LE MONDE DEPUIS CETTE VIE MÊME

Walter Benjamin écrit quelque part de l'image qu'elle est la dialectique à l'arrêt : figées en pleine course, les forces contradictoires qui s'y ruent y impriment une forme que le mouvement devrait dans l'instant dissiper et qui, tardant à s'effacer, en dévoile par saccades la vérité même. Je n'ai cessé de repenser à cette formule tout au long de la projection d'*Ailleurs, Partout*, d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter : si l'expérience visuelle et sonore proposée par les deux cinéastes est singulière et sidérante, c'est d'avoir inventé un usage neuf des images arrêtées pour faire voir non la vie d'un jeune exilé, mais le monde depuis cette vie même, aspiration transie par le moment où, ralentissant, engluée dans l'attente, la fuite éperdue devient d'autant plus insupportable. La basse résolution des caméras de surveillance traduit la politique des résolutions basses, à distance des messages s'échangent, un pixel traverse lentement l'écran opaque comme la réalité même, notre sentiment commun qu'il fait toujours nuit et qu'une machine gronde aux frontières de l'Europe s'y traduit au plus juste et la splendeur de chaque plan, de chaque son, ne dispense jamais de s'en émouvoir ni de s'en alarmer.

Mathieu Potte-Bonneville, *philosophe, directeur du département culture et création du Centre Pompidou*

LES ANGLES MORTS DE LA DIFFÉRENCE

Au-delà des informations tragiques sur les morts en mer ou en montagne, en deçà des images de leur présence collective stigmatisée sur le pavé des grandes cités, l'expérience même des traversées migrantes reste inimaginée : angles morts de la différence, expérience même du temps, écart devenu abîme entre le présent du voyage et le demain de son but, sens du verbe attendre, celui de la nuit, du petit matin, d'un coin de rue, de la station debout, de la marche. La forme même du monde et tous ses espaces, sites, zones de sas sans nom, habités ou déserts, autres dans l'expérience migratoire contemporaine, échappent à notre système d'images dominant. A moins d'un film exceptionnel qui renverse l'expression *partout ailleurs*, et son vœu implicite : mais pas ici, pour nous faire percevoir l'ailleurs partout de l'exil en tant qu'expérience de l'espace et du temps. Le premier coup de génie du film est d'avoir couplé l'extension mondiale de ces sites, ce monde matériel architectural et social de l'inhabitable, avec le récit d'une trajectoire humaine, celle de Shahin, jeune iranien si intelligent… Toutes ces zones qu'habitent les exilé.e.s en marche, à quoi ressemblent-elles ? Cet ailleurs partout de l'inhospitalité n'est quadrillé que par les caméras de surveillances variées, innombrables. Et toutes ces armées d'images tressautant, discontinues, produites robotiquement, à la chaîne, ne sont visionnées par personne… ou la police si besoin est…

Mais un jour deux artistes s'en emparent, second coup de génie de ce film : inverser l'usage policier de cette production vidéographique de clichés aléatoires vers leur contraire politique. Les outils formels de la répression vont s'offrir comme les icônes stupéfiants donnant accès au verso du monde, à la nudité d'une situation d'exil, à la violence blanche de la solitude extrême. La bande son, terrible d'intimité comme dans un rêve trop vrai, le cadre séquentiel des icônes graphiques, le travail sur le rythme de ce qui apparaît, produisent ensemble des moments de vertige comme dans les moments graves de la vie, dans leur présent totalement pris, capté, saisi dans la matière même de leur cadre physique, appelé "le réel".

Grâce à l'art précis, maîtrisé des auteures du film, quelque chose comme une pluie de douceur, venue d'elles, de comment elles font avec leurs mains, s'abat sur le sol même de la grande dureté, celle du socle, impitoyable, du donné social et historique de tout cela. "C'est étrange, tous les lieux sont différents mais parfois il pleut partout" dit Shahin. Pendant le film, on traverse le rectangle exact de notre propre contemporanéité pour y rencontrer la forme du dehors absolu, jusqu'au point de trop grande solitude. Mais, même là "aussi sont les dieux", nous dit ce film.

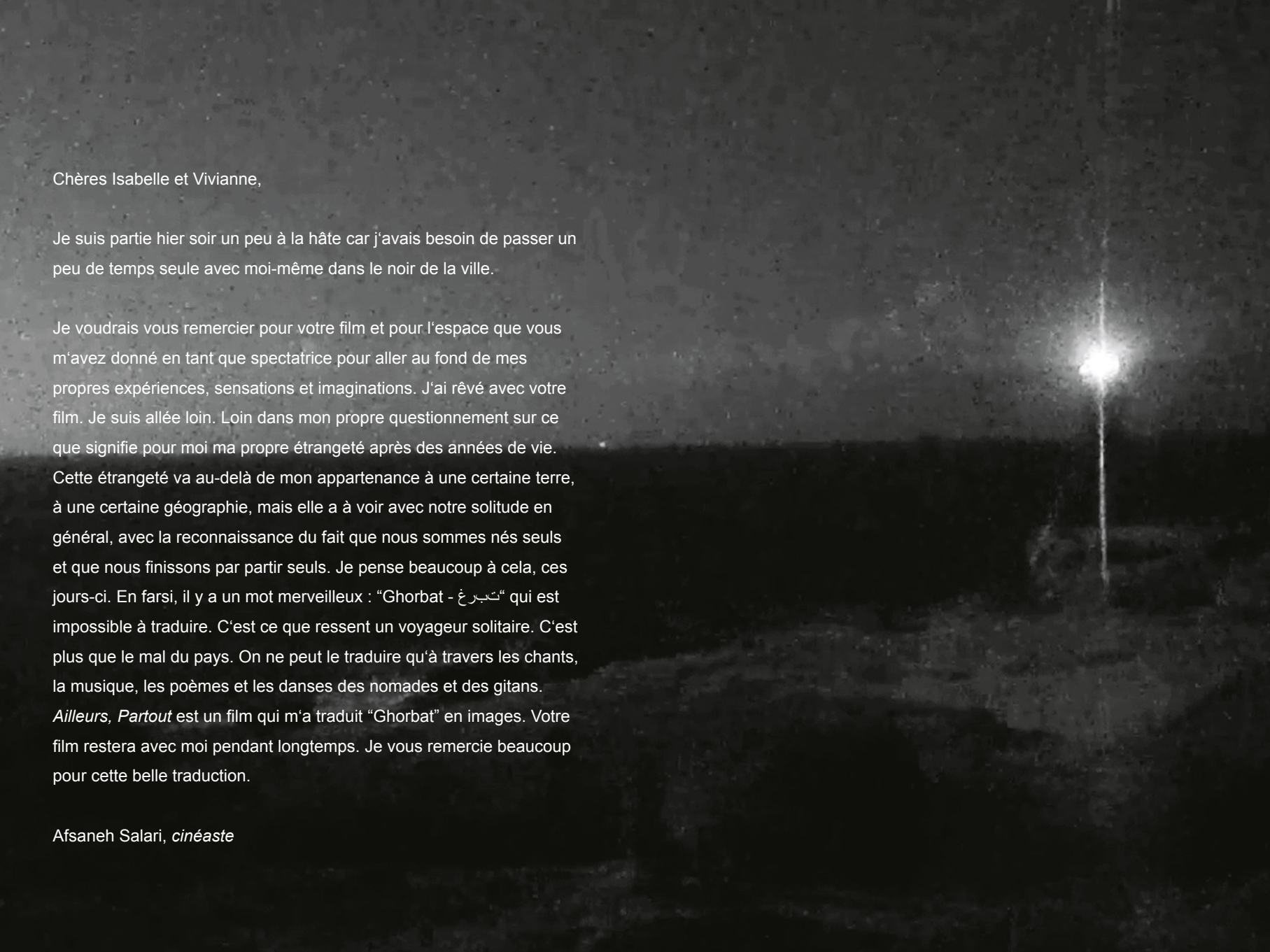
Véronique Nahoum-Grappe, *chercheuse en sciences sociales EHESS Paris*

ÉTATS DES NON-LIEUX ET ÉTOILES FILANTES

A des années lumières de toute commisération sympa, *Ailleurs, Partout* bouleverse absolument le genre désormais consacré du film de migrants. Le principe est de glisser de la rhétorique humaniste du reportage à l'enquête poétique, mais implacable, une recherche qui construit plan après plan, une sorte de collage, d'agencement : l'itinéraire de Shahin, un jeune homme iranien, cultivé, intrépide, de Fooladshahr à Londres, via la Turquie et l'Europe.
Et la grande force du geste des autrices, est de nous impliquer dans cette enquête par bribes : interrogatoires obsédants, coups de fil à la mère inquiète, images fragiles arrachées aux caméras de surveillance, chats laconiques avec les réalisatrices qui s'écrivent et se raturent en distanciel sur l'écran.

Comme dans la poésie objectiviste américaine, de ces éléments épars naît un temps étrange, celui d'une traversée dont on saisit peu à peu le point de départ et l'espérance, l'amertume de l'arrivée toujours reportée et l'entrelacs des obstacles constants. On est plus vers l'Akerman de *De l'autre côté* ou le des Pallières de *Poussières d'Amérique* que du côté du documentaire d'indignation généraliste, et l'apparente majesté distante du film, sans jamais gérer l'empathie comme produit d'appel, finit par dépeindre un monde : le nôtre, englué dans ses peurs, ses réseaux, ses failles et ses bugs, et que traversent encore, aux hasards des frontières et des camps de réfugiés, des étoiles filantes de liberté et de désir.
Ailleurs, Partout tresse ainsi, entre le son et l'image, un état des non-lieux lucide et irrémédiable, en pistant Shahin à la trace numérique, en inventant une beauté inédite au monde instable des réseaux où on le confine, et qui nous broie nous aussi. Ici nulle part, mais dans un endroit où le cinéma sert encore à quelque chose.

Vincent Dieutre, *cinéaste*



Chères Isabelle et Vivianne,

Je suis partie hier soir un peu à la hâte car j‘avais besoin de passer un peu de temps seule avec moi-même dans le noir de la ville.

Je voudrais vous remercier pour votre film et pour l‘espace que vous m‘avez donné en tant que spectatrice pour aller au fond de mes propres expériences, sensations et imaginations. J‘ai rêvé avec votre film. Je suis allée loin. Loin dans mon propre questionnement sur ce que signifie pour moi ma propre étrangeté après des années de vie. Cette étrangeté va au-delà de mon appartenance à une certaine terre, à une certaine géographie, mais elle a à voir avec notre solitude en général, avec la reconnaissance du fait que nous sommes nés seuls et que nous finissons par partir seuls. Je pense beaucoup à cela, ces jours-ci. En farsi, il y a un mot merveilleux : “Ghorbat - تربغ“ qui est impossible à traduire. C‘est ce que ressent un voyageur solitaire. C‘est plus que le mal du pays. On ne peut le traduire qu‘à travers les chants, la musique, les poèmes et les danses des nomades et des gitans. *Ailleurs, Partout* est un film qui m‘a traduit “Ghorbat” en images. Votre film restera avec moi pendant longtemps. Je vous remercie beaucoup pour cette belle traduction.

Afsaneh Salari, *cinéaste*

NOTRE NOUVELLE ÉTHIQUE

Visage et nom. Shahin, c'est une fois dans le film que vous entendrez son prénom, c'est quand sa mère lui parle. Jamais vous ne verrez son visage. On attend le générique, on est dans la durée du film et on attend, on sait que bientôt, à la fin, on lira, saura. Cela donne un pendant et un après. Il y a une légère curiosité, elle sera satisfaite, mais exactement là où il faut, comme il faut, ni plus ni moins. *Nous sommes du parti des silhouettes*. C'est une chose délicate qui n'est pas facile à comprendre : on a envie de savoir et on n'a pas besoin de savoir. C'est à la fois un jeune homme et tous les jeunes hommes. A partir de lui, les autres. *Ailleurs, partout*. Mais ça commence là, dans la nuit, avec un déplacement horizontal et une lumière qui ne s'arrêtera pas. Sur un pic de prénom. Sur une histoire. Une rencontre. J'ai dit quelque part que le travail le plus important, ou un des plus importants, aujourd'hui, était celui d'accepter d'être terriblement précis. Sur les situations administratives, sur les possibilités juridiques, sur les minuscules tâches qu'il y a à mener, parfois il faut un jour entier pour convaincre une maman de participer à un zoom avec le centre des mineurs qui protège et enferme son enfant, sur les îles Canaries, alors qu'elle ne comprend pas pourquoi on ne pourrait pas faire la rencontre audio et vidéo par WhatsApp, c'est un détail, c'est un infime détail mais il nous prend du temps, il est déterminant, Dieu (le diable aussi) se nichent dans les détails, il faut être infiniment précis, sur tout, combien étaient-ils dans ce bateau, 55 n'est pas 56, à quelle heure exacte sont-ils partis, est-ce avec un téléphone satellite qu'ils ont appelé Alarmphon, il faut être incroyablement précis, quel tee-shirt portait le garçon, un bateau bleu et blanc ça ne suffit pas, combien de bidons d'essence, appelons Lycamobile pour savoir combien de jours un numéro reste attribué, il faut être précis et technique et à la fois suffisamment flou. Précis et flou à la fois, c'est notre nouvel effort. C'est notre nouvelle éthique. A la fois je veux tout pointer, sans facilités, pour démarcher comme il faut, à la fois je sais que je ne comprends pas, ou que ce que je comprends est ce qu'il y a de plus partageable, le fond du fond de l'histoire, peu importent les cadres et les formes qui enserrent. Je ne comprends pas, et je ne veux pas savoir. Je veux comprendre et ne pas savoir. Je n'ai pas besoin du visage de Shahin.

Marie Cosnay, *écrivaine et traductrice*

Court extrait du texte inédit, lu lors de la projection du film au cinéma l'Atalante

AILLEURS COMMENCE ICI

Un film rare, dont la nécessité résonne longtemps en ceux qui le regardent. Rareté douloureuse, souvent, qu'on a le désir de faire connaître, dont les effets doivent se diffuser ailleurs qu'en nous-mêmes, ailleurs, partout. Un film poétique et politique qui rend sensible sa propre forme, comme la plus précieuse des œuvres d'art.

Le paradoxe est que les strates du film sont à la fois très simples et constamment intriquées les unes dans les autres, brouillées, sonores et visuelles, si bien qu'on hésite à les décomposer en leurs éléments constitutifs. Et pourtant, le spectateur est constamment requis, mis en situation d'une vigilance inquiète, s'interrogeant à tout instant sur ce qu'il voit. (...)

L'image, d'entrée, a le statut d'une étrangeté qui exige la durée pour que le spectateur accède à sa reconnaissance, à son dévoilement, pour qu'advienne un paysage, une mer agitée, une côte, image rythmée en saccades par le mécanisme de son enregistrement. Gilles Deleuze se demandait "quelles étaient les nouvelles forces qui travaillaient l'image et les nouveaux signes qui envahissaient l'écran".[1] Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter lui répondent ici, dans une radicalité troublante : ces images sont celles de bribes déconnectées de toute évidence narrative, saisissant mécaniquement des espaces qu'on dirait aléatoires et qui ne sont rien d'autre que des traces recueillies de télésurveillance, mal éclairées, à peine reconnaissables, que l'on discerne comme des fragments de rêves ou de cauchemars anonymes, désubjectivés, saccadés, accidentés, brouillés parfois jusqu'à l'indiscernable. Ce chaos-là, ce sont les traces de *notre* monde enregistrées, mémorisées par nos ordinateurs, ceux-là mêmes que Shahin ne cesse de regarder, notre monde réduit à son apparition fantomatique sur nos écrans. Les premiers mots du film, prononcés d'une voix sans nom, celle de la femme qui raconte l'aventure de Shahin, évoquent un rêve. L'a-t-il seulement raconté ? Rêve ou souvenir ? La voix récite, sur un rythme durassien, l'incertitude d'une perdition en mer, réelle ou fantasmée, on ne le saura jamais. Et la rencontre qui la lie au jeune homme. Cette voix, porte-voix du jeune homme, interprète, au sens musical du terme, des fragments de vie, d'errance, et les offre au spectateur, arrachés au flux informe de son existence. (...)

1 Gilles Deleuze, Cinéma 2. L'image-temps, Minuit, 1985, p. 356.

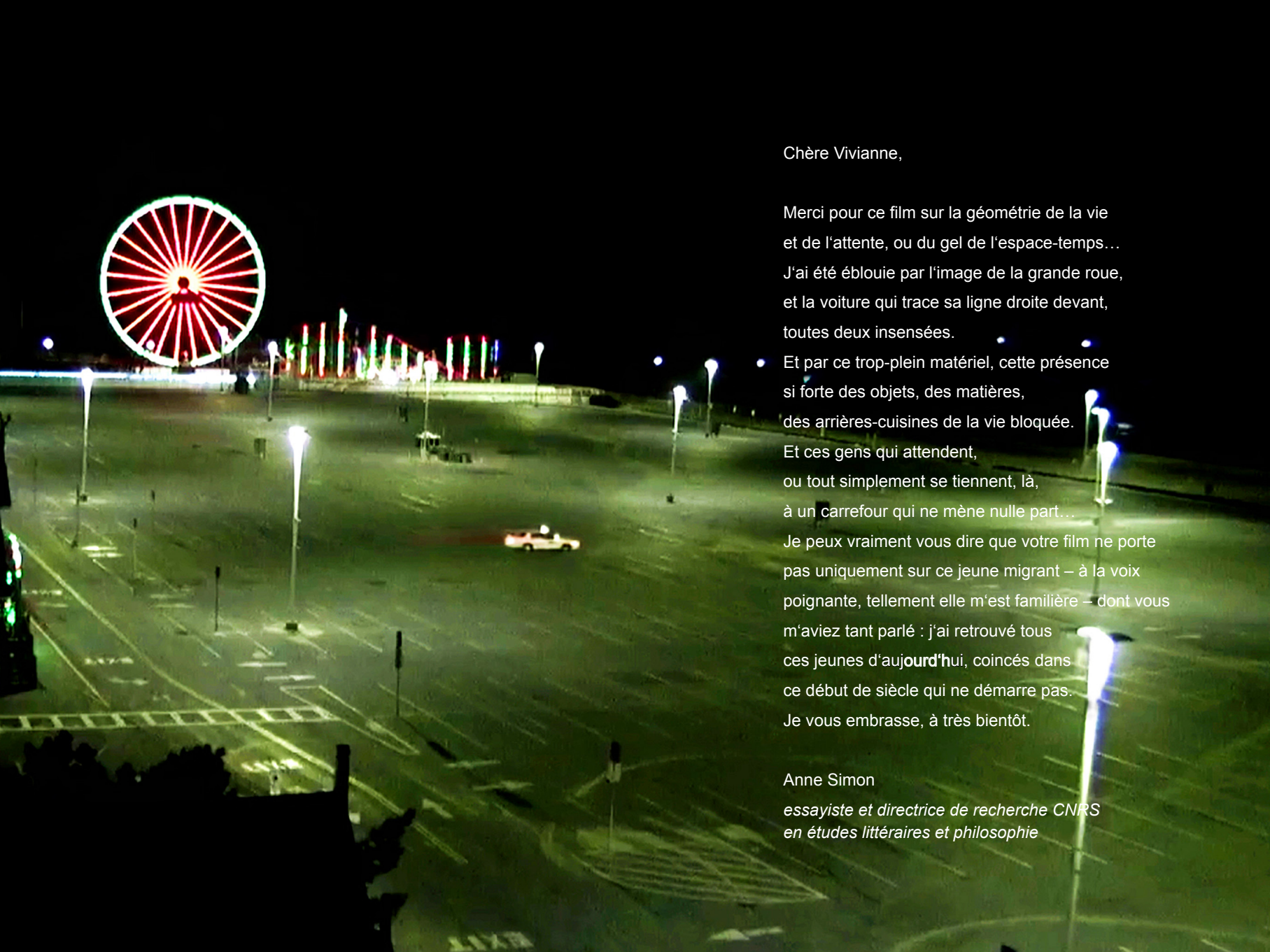
"Voilà, écrivait Deleuze, que les situations ne se prolongent plus en action ou réaction. Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférent à ce qui lui arrive."[1] C'est très exactement ce que le film nous aide à appréhender de l'expérience du jeune réfugié. La force du film réside en ce jeu entre une pure extériorité machinique et ce qu'elle nous autorise à nous représenter de l'intimité, de la singularité d'un personnage. Shahin devient ce "voyant", confronté à un monde dont la réalité n'est plus captée que sous la forme d'une vidéo de contrôle, dont on cherche la trace sans jamais être sûr de la trouver. Déterritorialisé, parce que "les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent, [le personnage] est pris dans des situations optiques et sonores pures". [2] Deleuze, décrivant les personnages du cinéma moderne, nous dévoile très précisément ce dont le film d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter donne la preuve : "de purs voyants qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement, et n'ont pas la consolation du sublime qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même" [3]. La femme raconte : "C'est comme s'il marchait à côté de sa vie". Elle dira son inquiétude de l'entendre "se sentir tellement irréel". (...)

Le monde se réfracte en se morcelant en la multiplicité d'images fugaces, secouées des soubresauts incertains de la télésurveillance. Il faut alors écouter les voix qui donnent corps aux expériences de l'errance : celles des mensonges de Shahin, confronté aux contraintes de l'aveu : "Ils veulent un récit, mais la vie est décousue. Ils veulent la vérité, mais si tu dis la vérité, ça se retourne contre toi. Mentir tout le temps, c'est ça l'enfer".

Commentant le film, Jean Narboni évoquera la phrase de Kafka qui lui semble en si parfaite résonance avec ce que nous donnent à voir et à penser Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter : "Loin, loin de toi se déroule l'histoire mondiale, l'histoire mondiale de ton âme".

Gilbert Cabasso, *professeur agrégé de philosophie, militant à la CIMADE*
Extraits d'un article paru dans Raison Présente.

1 Ibid.
2 Ibid, p. 58
3 Ibid.



Chère Vivianne,

Merci pour ce film sur la géométrie de la vie
et de l'attente, ou du gel de l'espace-temps…
J'ai été éblouie par l'image de la grande roue,
et la voiture qui trace sa ligne droite devant,
toutes deux insensées.
Et par ce trop-plein matériel, cette présence
si forte des objets, des matières,
des arrières-cuisines de la vie bloquée.
Et ces gens qui attendent,
ou tout simplement se tiennent, là,
à un carrefour qui ne mène nulle part…
Je peux vraiment vous dire que votre film ne porte
pas uniquement sur ce jeune migrant – à la voix
poignante, tellement elle m'est familière – dont vous
m'aviez tant parlé : j'ai retrouvé tous
ces jeunes d'aujourd'hui, coincés dans
ce début de siècle qui ne démarre pas.
Je vous embrasse, à très bientôt.

Anne Simon
essayiste et directrice de recherche CNRS
en études littéraires et philosophie

UNE SUBVERSION DU “ÇA”

Ailleurs, Partout, film original et subversif, expérience féconde qui donne à réfléchir sur les images dans de nombreuses directions, et celle qui me parle le plus est celle des différentes subjectivités qui s’y rencontrent et y manifestent ensemble une joie libre et contagieuse. Celle du “sujet” du film, Shahin, un réfugié iranien qui a traversé l‘Europe illégalement et attend la réponse des autorités anglaises à sa demande de statut de réfugié… Celle de Vivianne Perelmuter aussi, qui prend la parole, dialogue par écrit avec Shahin, médite sur les images… (…) Et puis celle, a priori inhumaine et mécanique, des images de vidéo-surveillance qui constituent le corps visuel du film. Elles manifestent une intention a-subjective à travers les zooms et les petits mouvements programmés par des ingénieurs ou peut-être dirigés par un opérateur anonyme du panoptikon géant que constitue ce réseau de caméras.

Ailleurs, Partout rend au spectateur sa place de sujet de son regard et c’est précisément à partir de ces images de surveillance, les moins subjectives qui soient, qu‘il le fait. Des images inquisitrices, soupçonneuses, balayant le monde comme les surveillantes générales d’un espace d’incarcération derrière des frontières de plus en plus infranchissables. C‘est cette sublimation visuelle qu‘opère ce film, son processus d‘émancipation. Une subversion du “ça” des pulsions scopiques de contrôle en un “je” libéré ; celui de la poétique du montage des réalisatrices et celui de la libre circulation acquise malgré tout par Shahin qui semble s’en servir, de ces images, (c‘est l‘impression qu‘en donne le film) comme d’un saute frontière… il est ailleurs, partout…

Dans cette conversion du regard de la surveillance par la bienveillance du montage, les petits mouvements souvent automatiques des caméras que les cinéastes ont cherchés dans l‘immensité des vues possibles, deviennent presque, parfois, des gestes de désir, comme si le machinique déshumanisant pouvait être ramené à du psychique profondément humain par un changement de contexte… par une insistance sur la texture des images, par un détournement de l‘intention et non du regard, justement … et il y aurait encore beaucoup à dire sur le rapport entre la parole et l‘image… bref un essai-poème qui infuse longtemps et donne à parler… la base émancipatrice du cinéma…

Olivier Beuvelet, *professeur de Lettres Modernes*

AILLEURS, PARTOUT LE CINÉMA

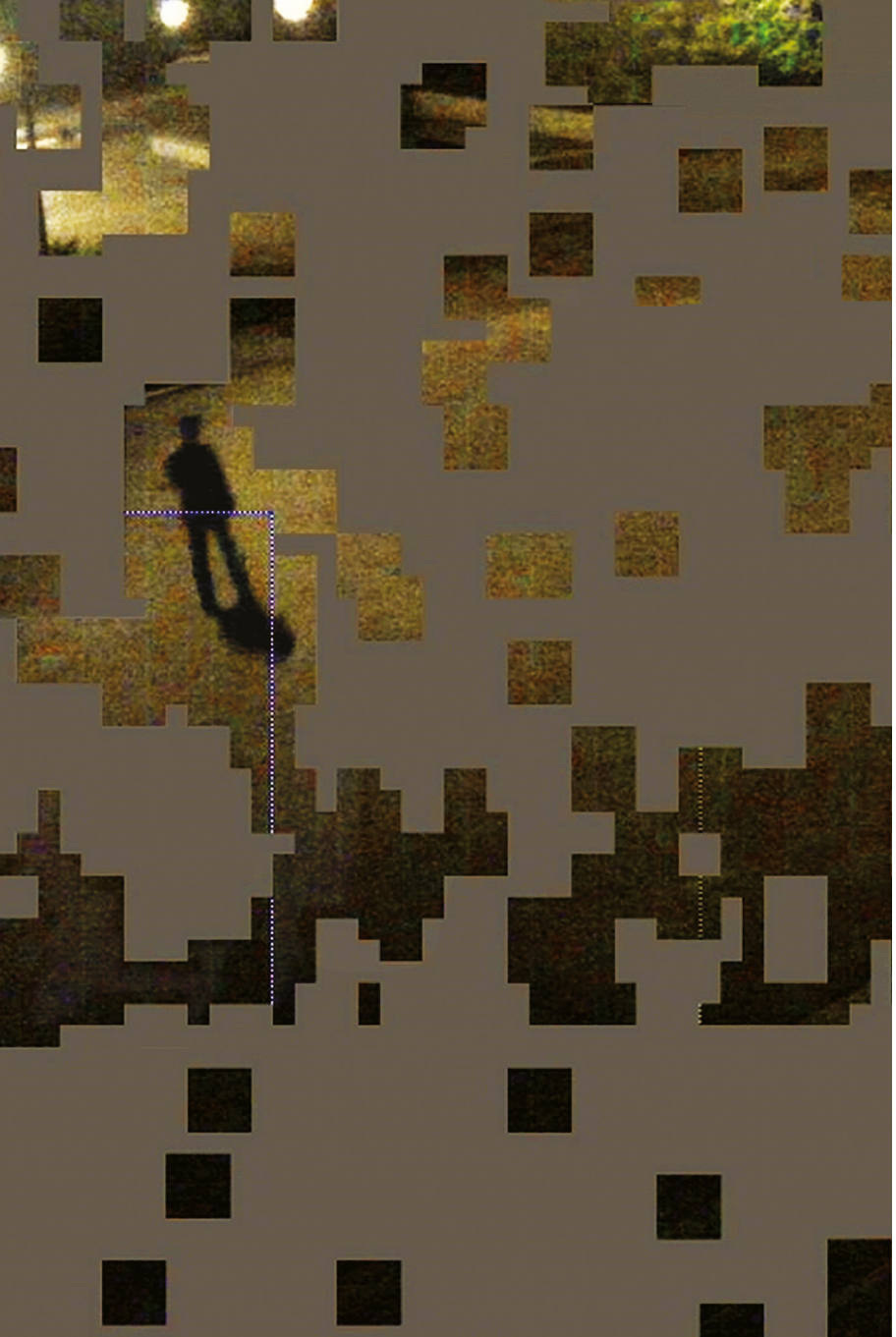
Ailleurs, Partout de Vivianne Perelmuter et Isabelle Ingold, serait une sorte de documentaire : “une sorte” car le film sort des cadres attendus du documentaire, comme il tend à sortir des cadres du récit, des cadres de la fiction, des cadres du visible cinématographique – comme il tend à sortir de tout cadre. Dans ce film, la traversée des frontières n’est pas seulement le thème, elle est aussi un principe esthétique et politique : traversée du discours, de l’image – un nomadisme qui emporte le cinéma, le dérègle, le réarrange pour une création particulièrement puissante, enthousiasmante.

Il n’y a pas d’histoire dans *Ailleurs, partout*. C’est-à-dire : il n’y a pas *une* histoire, *un* récit. Il y a plusieurs récits qui s’entremêlent, se font écho, s’écrivent, se disent en parallèle – plusieurs récits et formes de récit relatifs à la vie d’un jeune réfugié iranien sans papiers. Le récit est ainsi, et aussi, justement, ailleurs, dans d’autres lieux que celui où il s’énonce. Il ne s’agit pas pour les deux cinéastes de dire la vie du jeune homme ou de la montrer : il s’agit de la faire exister cinématographiquement, de la diffracter en un ensemble de lignes qui s’entrecroisent, se superposent, se distinguent. Construire *un* récit, illustrer *cette* vie par l’image, aboutirait sans doute à une simplification, un enfermement dans une représentation reconnaissable – un cliché, une identité imposée, identité peut-être attendue mais cinématographiquement pauvre, désormais dépassée, politiquement coupable.

Le récit est celui d’un jeune réfugié iranien, Shahin – est-ce son véritable prénom ? n’est-ce pas son véritable prénom ? –, qui a fui l’Iran, a immigré illégalement en Grèce, puis en Angleterre. Son histoire est celle d’une traversée des frontières, de rencontres, d’installations provisoires et précaires – mais aussi d’espoirs, de projets, de désirs, de rêves, de peurs, d’angoisses. Histoire d’un individu humain traçant géographiquement des lignes qui sont également psychiques – lignes d’émotions et de rêves et de sentiments et de pensées –, qui se heurtent à d’autres lignes, celles des frontières, des barrières administratives, des murs entre lesquels on enferme et entre lesquels on s’enferme. L’histoire de Shahin est celle de ces lignes internes et externes qui se superposent, se contredisent, se déchirent l’une l’autre. Et cette histoire est celle du franchissement de ces lignes : franchir les frontières, traverser les murs de sa chambre comme de sa propre prison interne. S’il en restait là, le film d’Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter serait déjà très beau. Mais les deux réalisatrices font autre chose puisque leur film est également pensé comme un ensemble de lignes que le film traverse, franchit, délaisse ou conjoint, superpose, multiplie. Le film est comme Shahin, en un sens il est Shahin : le film est pris lui-même dans la logique de la traversée, de la migration, du déplacement, du nécessaire dépassement ou débordement de toutes les lignes – frontières, murs, cadres, discours – qui enferment et empêchent et, au final, effacent et tuent. Le “thème” est en même temps le principe esthétique du film, principe qui le conduit au-delà du récit, de l’image, du cinéma. Il s’agit, pour Shahin, de sortir d’Iran, de franchir les frontières autant qu’il s’agit de sortir de soi, de franchir ce qui dans son existence et en soi empêche d’être soi, d’être son désir, son rêve. Le périple est aussi le moyen de se changer soi-même. *Ailleurs, partout* est un film qui suit le même processus, le même mouvement : sortir des frontières du discours, de l’image, du récit, du visible et de l’audible, être un film qui est son propre changement, sa propre mobilité interne. Et le but est que ce processus irrigue chaque dimension d’un film devenant, à chaque seconde, tout entier “nomade”, un film qui *partout est ailleurs*. (...)

Il n’y a pas *un* récit constitutif de l’histoire de Shahin mais *plusieurs*, énoncés selon des points de vue et à l’intérieur de cadres *différents* – Shahin n’étant pas enfermé dans une histoire qui l’assignerait à une identité, qui simplifierait sa propre pluralité, qui le réduirait au cliché attendu du “migrant”, avec un *storytelling* déjà connu et disponible, mais existant au contraire dans le film selon sa complexité, selon sa propre pluralité interne, pluralité qui inclut également, bien sûr, l’évolution (de la situation, de l’humeur, du désir, etc.). Les récits concernent *un* individu singulier que le film maintient dans sa singularité *plurielle*, qu’il laisse exister selon toutes les lignes enchevêtrées, discontinues, selon toutes les strates superposées et poreuses qui le constituent. Pas de frontières mais des croisements, pas de barrières mais des zones vagues qui s’incluent, se juxtaposent, se font écho, se disséminent – comme des nuages, ou un vent sans frontières.

Jean-Philippe Cazier, *poète, écrivain et critique*
Extraits d’un article paru dans la revue Diacritik



ÉCOUTER LE MONDE D'AUJOURD'HUI

Ailleurs, Partout ne cherche pas à nous subjuguer, à nous laisser submerger par l'émotion. Au contraire, il nous délivre de ces pièges en renouvelant et en élargissant nos capacités d'attention, de présence, notre vocabulaire sensible. Il nous rend "voyant". Tout est là, bien en germe dans le réel mais encore nous faut-il le voir et saisir pour s'y rendre présent. Ce cinéma-là le fait excellemment. On marche et piétine sur tant de débris que l'on n'imagine même pas ce qui pousse, germe. Ce n'est pas un film qui nous la fait à l'estomac : ni sentimentalisme, ni pathos ni même d'empathie du moins comme on l'entend trop souvent, mais plutôt l'écoute.

Qu'est-ce que voir, écouter vraiment le monde d'aujourd'hui, y compris et peut-être même dans ces déchets (récupération sublime des images des caméras dites de sécurité), dans les plis des déserts urbains ? Ici, ces déchets nous disent des choses belles et dures, ils parlent. Il se dégage une poésie nouvelle, inédite, qui ouvre sur une joie spacieuse. Qui a dit que le bonheur était gai ?, relevait un jour Godard. La joie, c'est autre chose encore. Elle se révèle dans la parole, cette espèce de foi en la parole et l'écoute du monde jusque dans sa respiration, ses silences, ses spasmes... Le monde n'est pas muet. Il est riche de virtualités, pour autant qu'on s'y rende présent. Juste une présence, juste le pur accompagnement sur le chemin. Je considère *Ailleurs, partout* comme un très grand film. Il change notre regard sur le monde parce qu'il fait du cinéma de notre temps avec les images-mêmes que ce monde produit et qu'habituellement, on ne voit pas vraiment. Et pourtant, elles en disent des choses !

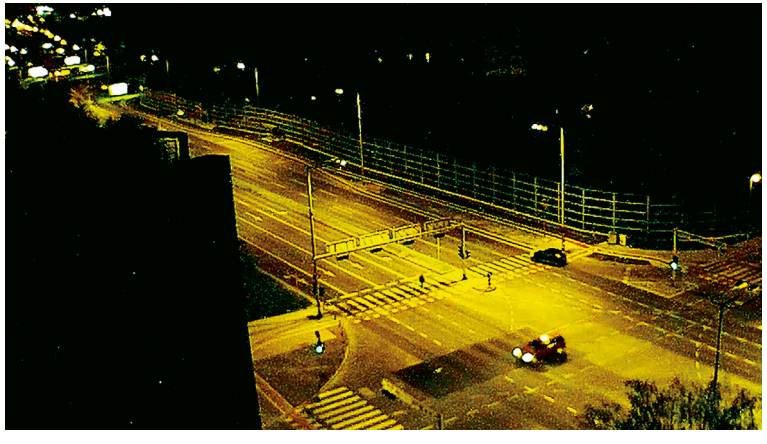
Ce film n'est pas un documentaire ou, justement, il l'est pleinement parce que c'est aussi une création plastique. La poésie est une poignée de main, de mémoire, affirme Paul Celan. Au cœur de ce film, tout est dans le regard que la caméra porte, dans le montage des images, dans le phrasé et le ton, le grain des voix.

Jean-Pierre Burdin, *consultant Artravail(s)*

LE MONDE INDIVISIBLE

Du monde, il est question dans le très beau film d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter, *Ailleurs, Partout*. Avec pour point de départ la rencontre des réalisatrices avec un jeune réfugié iranien, il s'oriente vers une problématique plus large : l'expérience du réfugié s'y trouve en effet rattachée à une expérience plus généralement partagée d'un monde contemporain multipliant les cloisonnements et piégeant les individus sur place alors qu'il semble plus que jamais fait pour la circulation. Ce rapport du particulier et du général s'obtient au travers du rapport entre le son et l'image, le film associant des textes et des voix renvoyant au vécu de son personnage avec des images de live webcams glanées sur Internet (à l'exception d'un plan). Ce parti pris pourrait à première vue placer *Ailleurs, Partout* sur une pente abstraite, mais, grâce à un travail de construction sensible et à une structure qui ne laisse jamais le spectateur à la dérive, le film allie l'intelligence à l'émotion.

Tandis que l'on découvre la situation du personnage, le récit fait d'abord se succéder des images de lieux de transit, de routes diverses et variées Plus tard, lorsque le jeune homme gagne un petit logement en Angleterre, l'apparition d'une sorte de baraquement aux allures de camp permet d'opérer un raccrochage et de considérer ce lieu comme une équivalent entre ce que nous apprenons du personnage et ce que l'on voit à l'écran,



le film avance ainsi sur la sollicitation active du spectateur. Plus tard encore, lorsque, trop fauché pour sortir, le personnage n'a plus pour seule occupation que la navigation sur Internet, l'apparition de présences humaines au sein des images rend possible un rapport de projection entre lui et ces corps filmés. Le choix des images, présentant d'étranges scènes d'individus désœuvrés, d'employés assoupis sur leur lieu de travail, etc., creuse ce rapport, donnant l'impression, à travers l'enfermement du cadre des caméras de surveillance qui redouble la situation du personnage, qu'une étrange dévitalisation est à l'œuvre aux quatre coins du monde.

Mais le film ne se borne pas à cet aspect négatif et, relayant un échange Facebook, un texte qui s'inscrit sur l'image exprime chez le réfugié le désir maintenu d'observer le monde, tout ce qu'il ne connaît pas. Cette confidence, en plus d'être travaillée de façon à ce que l'écran momentanément noir se remplisse d'affects, finit de rapprocher cette fois les expériences du personnage et du spectateur qui, étant chacun à leur façon isolés, voient tous les deux le monde par l'intermédiaire d'écrans dans un désir partagé. (...)

Ce n'est pas l'un des moindres mérites des réalisatrices d'avoir su s'emparer d'images de vidéosurveillance, souvent considérées comme esthétiquement ingrates et vilipendées en raison de leur impersonnalité ou leur froideur, pour leur redonner de la valeur au sein d'un récit – leur offrir une rédemption, pourrait-on même dire. (...) Mais l'expérience ne consiste pas à renverser le négatif en positif, elle met en œuvre une dialectique complexe dont témoigne une fin aussi belle qu'ambivalente quant aux perspectives d'avenir.

Le "ailleurs, partout" demeure un paradoxe, qui émerge de ce qui semble *a priori* s'y opposer (l'omniprésence des frontières et de la surveillance qui découpent les espaces). À la fois l'affirmation d'un désir qui contredit un état présent de la réalité et une réalité supérieure que le film "performe" à travers son récit et les regards de ses spectateurs. Ne pas ignorer la réalité sans pour autant la reproduire ou s'en contenter, après tout, qu'attendre de mieux du cinéma ?

Romain Lefebvre, *critique et docteur en études cinématographiques*
Extraits d'un article paru dans la revue Débordements

UN POST SUR FACEBOOK

Ado, j'allais au cyber café, nous n'avions pas encore internet à la maison et moi je voulais préparer mon évasion du monde à travers les écrans, les fenêtres et onglets se succédant.
Ailleurs, Partout est une histoire (une entaille à même la chair fantôme des pixels) bien plus profonde, une affaire bien plus sérieuse, de voyages, de migrations, de courage à ne pas perdre, surtout, et de sourire à garder.
Le film délicat, distancé et pourtant si proche et intime d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter nous dit Shahin, ses déplacements, ses exils, l'envie d'aller quelque part pour ce jeune iranien ayant fuit son pays mais aussi son désir d'être accueilli, peut-être d'être utile, d'être intégré. On ne le voit pas, Shahin, on voit des images d'un peu partout à travers le monde, filmées par des caméras de surveillance, des images de circulations, de pleurs essuyés, retenus tant bien que mal, des images qui s'effritent, des pixels qui tombent comme des murs. Donc en fait, on voit Shahin comme jamais. Les images de surveillance deviennent libertés et évasions pour celui qui n'a pas de quoi se payer des sorties. Il fait froid là en Angleterre, il va aller se promener d'écran en écran, parcourir le monde comme il l'entend, pour une fois.

Ailleurs, Partout est une capsule spatio-temporelle incroyable, au cœur blessé mais si désireuse de faire affleurer la beauté du bout de ses images capturées, dans les moindres défauts accueillis, images qui glissent par temps de pluie. (…) J'ai retrouvé dans les intentions de ces deux cinéastes incantatrices ce qui chatouillait mon ventre ado, à l'intérieur, quand je décelais quelques issues de secours dans les images-écrans des ordinateurs de cyber café : l'envie je crois de tracer des chemins alternatifs, flexibles, inter-connectés, pluriels, heureux, griffés, des chemins surtout pour celles et ceux qui trouvent que la terre est bien trop dure sous plusieurs aspects, terre du monde comme terre du cinéma.
Bien sûr loin de moi l'idée de comparer mes échappées à celles de Shahin, lui qui a dû faire face à une détresse forte, inimaginable, et trouver des ressources pour pouvoir continuer à vivre, mais *Ailleurs, Partout* nous réunit du moins nous, les spectateurs et cet homme esseulé le temps d'un moment autour de cette envie de se regarder, de loin comme de près, avec respect, avec la seule hauteur des caméras au ciel mais pas celle du jugement. J'ai vu mille Shahin, je l'ai vu sans le voir, se refléter dans ces images de surveillance censées contrôler, je l'ai vu prendre le dessus sur ce contrôle, accompagné, guidé par toutes les formes de délicatesse qui définissent Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter. J'ai vu ce que je voulais voir ado en m'approchant des écrans sans parvenir à y entrer, j'ai vu un homme réussir à exister à plein d'endroits en même temps, accueilli, écouté, multiplié, aimé, ici, ailleurs, partout.

Jérémy Piette, *cinéaste et journaliste*

ENTRETIEN AVEC LES CINÉASTES

Vous rencontrez en Grèce Shahin, un jeune réfugié iranien. Plus tard, vous suivez son périple vers l'Angleterre. A quel moment l'idée de faire un film de cette rencontre s'est-elle imposée ? Quelle en est la genèse ?

Vivianne Perelmuter. C'est en 2016 que nous rencontrons Shahin. Il allait avoir 20 ans. On a fêté son anniversaire ensemble. Nous sommes revenues le voir plusieurs fois. Puis, nous sommes restés en contact, par texto et chat, exceptionnellement par téléphone. Lorsqu'un an et demi plus tard, il nous a appris qu'il était en Angleterre, nous sommes allées le visiter. Un vrai choc : Shahin avait radicalement changé. Ce n'était plus le jeune homme rayonnant, que nous avions connu à Athènes où, malgré les conditions précaires de vie dans le camp, malgré les rudes épreuves qu'il venait de traverser, il était joyeux, "confiant dans l'avenir" selon ses propres mots, curieux de tout, de nouveaux horizons, de nouveaux modes de vie, de nouvelles personnes. Mais lorsque que nous l'avons retrouvé en Angleterre, il était devenu sombre, éteint même, et à la fois en colère, se méfiant de tout et de tout le monde. Alors, il restait cloîtré dans sa chambre, coupé du monde mais l'observant sur internet, des nuits entières. Qu'est-ce qui s'était passé ? Le pire nous semblait pourtant derrière lui. Quoi alors ? Y-a-t-il un seuil d'épreuves au-delà duquel on est défait ? Ou bien quelque chose de précis l'avait-il intimement entamé ?
Ainsi s'est imposée la nécessité de ce film, pour comprendre sa transformation, comprendre ce qui s'était passé pour lui, de l'intérieur.

Le film est parcouru de données sonores et écrites, extraits de textos, de chat, de conversations téléphoniques entre Shahin et sa mère, de son évocation des questions posées et des réponses données lors de son entretien avec l'office d'immigration, et d'une magnifique voix off re-situant notamment, de loin en loin, les étapes de cette rencontre. Comment cette matière sonore et écrite a-t-elle été constituée et et pourquoi avez-vous décidé de jouer sur des types de narration aussi différents ?

VP. L'importance des fils narratifs sonores et écrits tient d'abord à la place centrale accordée au hors-champ. Entre ce que l'on apprend sur Shahin et ce que l'on voit à image, il y a un écart. On ne voit pas celui ou celles qui parlent, on ne voit pas ce dont ils/elles parlent, mais seulement ce que le jeune homme observe ou pourrait observer sur internet. On se focalise sur l'écran de l'ordinateur, on laisse hors-champ son visage et l'histoire. Ce parti pris s'ancre dans la situation concrète de Shahin en Angleterre, mais répond également au désir de placer le spectateur hors de ses processus habituels de reconnaissance. C'était l'un des enjeux de ce projet : ouvrir un autre espace de perception et d'écoute, saisir et convoquer autrement les spectateurs, les impliquer dans une rencontre, une relation intime.
La profusion d'images, notamment des demandeurs d'asile, nous met en pilote automatique, nous donne l'impression de tout savoir déjà, d'en avoir fait le tour. Ces images en viennent finalement à faire écran, en simplifiant le monde et nous empêchant d'éprouver.
Que le son, et non l'image, serve cette fois de guide, permet de troubler la faculté de voir, ses automatismes, défamiliarise le regard. Comme Shahin, débarquant en terre étrangère, on commence par être désorienté.e.s, mais alors on prête davantage attention… aux moindres signes.

C'est une immersion, une expérience physique qui force à imaginer (puisque l'image ne dit pas tout) et permet de ressentir ce par quoi Shahin est passé, les états intérieurs qu'il a traversés autant que les états géographiques. On ne l'observe pas, on l'accompagne.
De notre côté, nous avons écarté tout discours, toute tribune ou jugement. Surtout ne pas dire aux gens ce qu'il faudrait sentir ou penser.
Nous nous sommes attachées à des éléments très concrets, personnels et précis, des détails souvent quotidiens, pour nourrir les différents fils narratifs.

Isabelle Ingold. Nous avons choisi de nous en tenir au sensible et aux documents. Le questionnaire de l'office d'immigration, par exemple, est un document, une source d'informations. Quelles questions sont posées ? Comment sont-elles posées ? Quelles questions sont éludées ? Les réponses

de Shahin documentent elles aussi, en décrivant très précisément son voyage, le prix, l'attente, le modus operandi des passeurs, etc.
Ce fil narratif s'entremêle aux autres, les conversations téléphoniques avec la mère, par exemple. Ils ont des tons et des styles très différents. Ils se complètent mais se contredisent aussi. Comme dans la vie d'un homme. La procédure d'asile en revanche demande aux migrant.e.s de transformer leurs vies en un récit rigide, avec des règles bien strictes. Le récit doit être logique, clair, univoque, monolithique et vérifiable. Mais la vie n'est pas comme ça.

On voulait proposer un autre récit, un "contre-récit". La question de comment on raconte cette histoire est un des motifs du film. Pour les migrant.e.s, la fréquence ordinaire et moirée de la vie est souvent masquée par les éléments spectaculaires, quoique dramatiquement réels, de leur traversée. Il ne s'agit pas pour nous d'édulcorer mais d'éviter d'assigner Shahin à une seule place ou une seule dimension. De même, il ne s'agit pas de le forcer à s'expliquer, à tout dire, ce qui reviendrait à participer à la logique de l'aveu. Au contraire, laisser des trous, des contradictions, multiplier les situations, rendre une gamme plus large d'émotions et de pensées qui permettent de diffracter ses différentes facettes, et tout le vécu d'un jeune homme qui fuit et espère, grandit et se transforme.

Les données sonores et écrites sont donc constituées d'éléments précis, personnels – entre lui et vous ou sa mère, de retranscription des interrogatoires subits et d'une voix off à la première personne. Toute cette matière intime va s'articuler, se composer – comme une partition – sur des images de caméra de surveillance. Des images par nature impersonnelles, publiques et surplombantes, ce type de caméra filmant systématiquement espaces et êtres d'en haut, en plongée. Il n'y a pas de regard, personne d'autre qu'un système de contrôle derrière ces caméras. Pourtant, ces images collectées sur le net, ces ailleurs, ces partout – a priori terriblement impersonnels, vont – comme rarement – donner corps, densité, émotion et réalité à cette histoire spécifique-là.

Comment avez-vous collecté toutes ces images, et ce travail de collecte a-t-il été effectué parallèlement au montage et à l'élaboration des différentes données sonores et écrites ou, au contraire, cherchées sur base d'une structure préalable ? On remarque en effet, à de très nombreux moments, de subtils liens entre texte et images.

II. Cela s'est fait parallèlement au montage pendant presque un an. Nous n'avions pas de structure au départ mais nous avions collecté une grande part de la matière sonore : le questionnaire et les conversations téléphoniques avec la mère. Cela constituait une bonne base. Puis, on a commencé à chercher des images, à sonder les rapports possibles avec le matériel sonore, et après ce fut un va-et-vient constant entre le montage et la recherche sur internet. On avait une idée de séquence, on allait sur le net avec des envies précises, et puis le hasard, quelque chose qu'on ne cherchait pas, générait une autre idée, orientait autrement le montage, le faisant même bifurquer parfois. C'était pratiquement un montage et un "tournage" permanent.
Étrangement, on a eu le sentiment de tourner, même si nous ne tenions pas la caméra, personne ne tenait la caméra. La quasi-totalité des images proviennent de live webcams. Elles sont diffusées en temps réel sur le net, et nous les regardions en temps réel. Mais avant de filmer, nous faisions un véritable travail de repérages, comparable à la démarche documentaire classique. On observait le rituel des gens, les heures où les lieux s'animaient, celles où ils étaient déserts. On revenait sur les mêmes lieux, à différents moments de la journée, sous différentes lumières ou saisons. On vivait selon des fuseaux horaires différents. On mettait notre réveil, pour être à telle heure là-bas, en Sibérie ou en Asie ou ailleurs. Et puis l'imprévu surgissait, l'imprévu surgit toujours.

VP. Il fallait savoir attendre, rester longtemps à regarder ce qui n'est pas fait pour. Alors, de précieux signes surviennent. A un moment, le geste de quelqu'un.e, la posture d'un.e autre, vous retient, et semble résonner avec ce que Shahin ressent, pense, ou au contraire en être le poignant contrepoint. De sorte que le rapport entre image et son n'est pas de l'ordre

de l'illustration. C'est un jeu d'écarts et d'échos, un dialogue qui permet de relier une ligne individuelle à des lignes collectives, la vie de Shahin à celle des êtres entrevus sur les images des webcams.

Sauf que vous prenez un type d'images bien particulier, évidemment, qui n'a rien à voir avec ce qu'il regarde lui. Est-ce que cette idée des caméras de surveillance était là dès le départ.

VP. Oui, c'était une idée congénitale au projet. C'était lié au vécu de Shahin, pas seulement son isolement connecté, mais tout son parcours à travers un monde à la fois si ouvert et cloisonné, contrôlé. Et puis, Shahin nous avait montré un jour une vidéo provenant d'une caméra de surveillance avec une explosion dans une station-service. Pourquoi regardait-il ce genre d'images ? Qu'y voyait-il ? Que peut-on y voir ? Et pour en faire quoi ? Insensiblement, l'expérience du jeune réfugié ouvre à celle, plus largement partagée, d'un monde qui démultiplie les écrans, relie et sépare.

Parties de la réalité de Shahin observant le monde sur internet, nous l'avons investie librement, naviguant à notre tour sur le réseau afin d'explorer ce qu'il peut donner à voir du monde, particulièrement les live webcams.
Mais travailler avec ce type d'images impliquait également de travailler contre elles, pour les soustraire à leur fonction initiale de surveillance, détourner le dispositif de contrôle pour regarder autrement et voir autre chose. Si on se focalisait patiemment sur tout ce que ces caméras filment mais ne traquent pas, tout ce qui ne les intéresse pas et qui sera effacé - *l'infra-ordinaire* des gestes, la configuration et la matérialité des lieux, les évènements météorologiques et ceux de l'image elle-même, en somme tout ce qui ne relève pas du délit, du vol, de l'accident, de l'évènement spectaculaire – alors quelque chose du monde nous était rendue, une présence prenait consistance.
Faire avec ces images, c'était surtout ne pas se contenter de redoubler une violence qu'on prétend dénoncer. La faire ressentir oui, la documenter aussi, mais pas la représenter, qu'elle soit plutôt dans la tête des spectateurs (comme la colère qui vient, circule en sous-main). Et puis, il nous importait de la contre-effectuer, lui opposer la plus grande douceur dans notre approche, donner à voir la beauté du monde et des gens, leur grâce, comme la délicatesse, la force et l'élégance inouïes de Shahin.

Le film propose une évolution progressive, une traversée dans les espaces, et dans la texture même de l'image, dans sa plasticité spécifique d'image électronique, mais aussi parfois dans la cruauté de ce qui est capté, tant les êtres filmés semblent parfois oublier les dispositifs qui les filment… L'idée de cette évolution a-t-elle été préalablement imaginée ou s'est-elle imposée dans la trajectoire mêlée du film et du personnage en cours de montage ?

VP. L'idée était là au départ mais comme une intuition qui devait encore se construire au fil du montage. D'emblée, il y avait ce mouvement du sombre au lumineux, de l'abstraction à l'incarnation. On devait commencer par des images granuleuses et sombres, sans repère. Des routes, des no man's land, puis des villes apparaissent au loin, on se rapproche doucement, la couleur éclate, on perçoit les rues, les immeubles, puis des silhouettes, et enfin des visages. Une lente approche comme lorsqu'on découvre un nouveau lieu, une nouvelle personne. On ne sait pas tout de suite, c'est progressif, c'est un processus, D'ailleurs, on ne saura pas tout. On préserve le mystère, la pudeur, comme l'ambivalence. Il y a des emmerveilements *et* la dureté. Et cette part de cruauté qui vibre parfois, car tout en détournant ces images, on n'escamote pas leur dimension de surveillance.

Et puis des plans purement plastiques : il y a notamment des plans de pluie qui sont très beaux.

VP. La texture des images, les couleurs saturées, la lumère explosée, les pixels, les saccades, disent quelque chose de ce monde, de notre vécu dans ce monde. Elles en sont la nouvelle consistance, le nouveau tempo.
A côté des périls, il y a aussi des percées, une beauté là-dedans.

Entretien avec Yvan Flass

AVEC LES TEXTES DE
Olivier BEUVELET
Jean-Pierre BURDIN
Gilbert CABASSO
Jean-Philippe CAZIER
Marie COSNAY
Vincent DIEUTRE
Romain LEFEBVRE
Véronique NAHOUM-GRAPPE
Jérémy PIETTE
Mathieu POTTE-BONNEVILLE
Afsaneh SALARI
Anne SIMON

ET UN ENTRETIEN
avec les cinéastes
par Yvan Flass