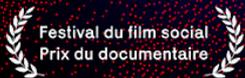


Dossier pédagogique

1

Dossier pédagogique

Que m'est-il permis d'espérer



un film de Vincent Gaullier
et Raphaël Girardot

que m'est-il permis d'espérer

image : Raphaël Girardot / son : Vincent Gaullier / montage : Raphaël Girardot, Charlotte Tourrés / mixage : Jean-Marc Schick / étalonnage : Romain Pierrat /
production : Matthieu de Laborde / musique : Serge Teyssot-Gay et Khaled Aljaraman, Interzone / une production Iskra - IRD - Proarti - La Huit - Look at Sciences /
avec le soutien de la Région Île-de-France / avec la participation du Centre national du cinéma et de l'image animée - fonds Images de la diversité CGET-CNC /
avec l'aide, en développement, de la Procrep - société des producteurs et de l'Angoa / avec la contribution de l'Inalco / distribution : À vif cinémas - DHR



graphisme : Attention

Contexte	3
Fiche technique	3
Le camp humanitaire de la Porte de la Chapelle	3
Acteurs en présence	4
Les réalisateurs	4
L'affiche : face à un horizon obstrué	5
Complément : La série « En Transit »	6
Huis-clos Porte de la Chapelle	7
Première image d'un lieu ambigu	7
Une hospitalité feinte	8
Le piège du camp	8
Des êtres	10
Les acteurs sociaux	10
Les demandeurs d'asile	11
Analyse du récit : Une avancée illusoire	14
Le parcours administratif	14
Dans l'intimité des chambres	14
Une structure en boucle	14
Découpage séquentiel	15
Analyse de la mise en scène 1 : Des hommes empêchés	19
Barrières physiques	19
Sens de circulation	20
Voie sans issue	20
Analyse de la mise en scène 2 : Ce qui nous lie	21
Ouverture	21
Dans un entre-deux	22
Caméra intime	22
Analyse de séquence : En route pour la préfecture	25
Léthargie	25
Une marche entre passé, présent, futur	25
Le dermatoglyphe comme preuve	27
Mise en boîte et violence structurelle	27
L'impossible asile	28
Analyse de la bande-son : Babel	29
Un concert de voix	29
A la croisée des mondes	30
La langue et ses enjeux	30
<i>"I'm still walking"</i>	32
Ruse et détermination	33
L'utopie	33

Rédactrices du dossier

Sophie Metrich et Marie-Pierre Lafargue sont intervenantes et formatrices au sein de l'association Ciné 32. Sophie Metrich a également réalisé un long métrage documentaire, *L'intérêt général et moi*, et un court métrage de fiction.

Contexte

Dans le camp ouvert à Paris Porte de la Chapelle, des réfugiés sont en transit. Quelques jours à peine d'humanité dans ce centre de « premier accueil ». Là, ils se reposent de la rue où ils ont échoué à leur arrivée en France après un voyage de plusieurs mois. Souvent de plusieurs années. Mais déjà, ils doivent affronter la préfecture et entendre la froide sentence administrative...

Le camp humanitaire de la Porte de la Chapelle (nov. 2016 – mars 2018)

Dans la capitale, alors que la France a l'obligation de les prendre charge, de très nombreux réfugiés dorment dans la rue et subissent des évacuations policières. Les associations, dont Emmaüs Solidarité, Utopia 56 et bien d'autres, n'ont alors cessé de dénoncer ces conditions de vie indignes. Le 8 novembre 2016, la mairie de Paris décide d'ouvrir un camp d'accueil de réfugiés aux abords de la Porte de la Chapelle dont la gestion est confiée à Emmaüs. « *On va enfin pouvoir accueillir de façon décente les personnes primo-arrivantes, faire une première évaluation de toutes les situations* », annonce Aurélie El Hassak-Marzorati, directrice générale adjointe d'Emmaüs à l'ouverture du camp.

L'objectif du centre d'accueil Paris nord a pour objectif la prise en charge des migrants au fur à mesure de leurs arrivées à Paris, afin d'offrir une alternative décente aux campements de rue. Ce centre pouvant héberger jusqu'à 400 personnes pour une durée de 5 à 10 jours, est exclusivement réservé aux hommes seuls.

Au centre de la Chapelle, des équipes du Samu social et de l'ONG Médecins du monde prodiguent les premiers soins et proposent des consultations médicales (physiques et psychologiques). Au total, 120 salariés travaillent sur le site, auxquels s'ajoutent 500 bénévoles qui distribuent des kits d'hygiène, des vêtements, ou proposent des activités. Mais sa capacité de 400 places ne permet pas d'accueillir tout le monde. A l'extérieur du camp qui se trouve vite saturé, les campements se reconstituent et sont évacués de manière incessante et de plus en plus violente. En septembre 2017, estimant que la structure a été pervertie par l'État avec des violences des forces de l'ordre et le non-respect des droits, l'association Utopia 56 qui travaillait aux côtés des migrants dans le centre d'accueil décide de partir. Six mois plus tard, alors que le centre devait déménager, la préfecture demande à procéder aux enregistrements (empreintes, dossiers, etc.) à l'intérieur du centre. Emmaüs refuse, arguant qu'ils ne peuvent plus « *garantir la non-ingérence de l'État dans ce premier accueil* ».

Pour aller plus loin :

emmaus-solidarite.org/le-centre-de-premier-accueil-des-personnes-migrantes/
emmaus-solidarite.org/lettre-ouverte-au-president-de-la-republique/
telerama.fr/monde/quel-devenir-pour-le-centre-de-la-porte-de-la-chapelle,-a-paris,n5206428.php

fiche technique

Que m'est-il permis d'espérer

un film de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot
 sortie 30 mars 2022

98 minutes VF sous-titrée

couleur 1,78–DCP son 5.1 ou stéréo

visa : 154 886

équipe technique :

image Raphaël Girardot

son Vincent Gaullier

montage Raphaël Girardot, Charlotte Tourrés

mixage Jean-Marc Schick

étalonnage Romain Pierrat

production Matthieu de Laborde

musique Serge Teyssoit-Gay et Khaled Aljaraman,
 Interzone

production : Iskra, IRD, Proarti, La Huit, Lookatsciences
 2021

distribution : DHR / À Vif cinémas

distribution@d-h-r.org 06 11 17 79 91

presse : Agence Pierre Laporte

laurent@pierre-laporte.com

01 45 23 14 14 06 42 82 15 33

graphisme : Attention

(Leïla Bergougnot, Sébastien Marchal)

Acteurs en présence

Ofii

L'Office français de l'immigration et de l'intégration, ou **Ofii**, est placé sous la tutelle du Ministère de l'Intérieur : c'est donc un pilotage très politique qu'il mène. L'Ofii a plusieurs missions, surtout administratives, sanitaires et sociales : accueil des demandeurs d'asile, contrôle médical des étrangers admis à séjourner en France, gestion des titres de séjour court (moins de 3 mois), retour des étrangers dans leur pays d'origine. Enfin, il aide à l'intégration en France des étrangers en situation régulière pendant leurs premières années de séjour grâce à des dispositifs d'apprentissage de la langue française adaptés et une formation civique organisée sur quatre journées.

Pour aller plus loin : ofii.fr

Ofpra

L'Office français de protection des réfugiés et apatrides, ou **Ofpra**, instruit en toute indépendance les demandes d'asile et d'apatridie qui lui sont soumises, en application des Conventions de Genève de 1951 et de New York de 1954 relatives au statut des réfugiés. Depuis 2007 il n'est plus placé sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères mais sous celle du ministère de l'Intérieur, qui selon le site de l'Ofpra « *n'affecte en rien l'indépendance fonctionnelle de l'Ofpra* ». L'office a aussi une mission de protection juridique et administrative à l'égard des réfugiés statutaires, des apatrides statutaires et des bénéficiaires de la protection subsidiaire.

La Commission des recours des réfugiés, rebaptisée Cour nationale du droit d'asile (CNDA), a été rattachée au Conseil d'État.

Pour aller plus loin : ofpra.gouv.fr

Emmaüs

Emmaüs Solidarité, anciennement Association Emmaüs, a été fondée en 1954 par l'abbé Pierre. Association laïque, reconnue d'intérêt général, elle se concentre sur les personnes et les familles les plus fragiles, les plus désocialisées et les plus blessées par la vie : celles qui vivent à la rue. Parmi eux : les migrants récemment arrivés en France qui passent majoritairement par les trottoirs de Paris ou d'ailleurs. C'est cette association qui a géré le Centre de premier accueil de la Porte de la Chapelle.

Pour aller plus loin : emmaus-solidarite.org

Ni femmes ni enfants dans le camp

On ne voit ni femmes ni enfants dans le camp Porte de la Chapelle, parce que les femmes ou les familles avec enfants mineurs sont orientées vers un centre d'hébergement géré par Coallia¹, à Choisy-le-Roi puis, depuis l'ouverture janvier 2017, vers le centre d'Ivry-sur-Seine.

« *Non, il n'y a pas de crise des migrants, il y a une crise de l'accueil. Non, ces personnes ne sont pas "migrantes", elles viennent chez nous, elles sont "réfugiées". Non, elles ne sont pas un fléau, elles sont notre avenir, comme notre passé et notre présent le prouvent. Oui, elles sont comme nous, des êtres humains avec des histoires de famille, des métiers et des rêves. Demain, elles seront Nous.* »²



Les réalisateurs

Quand ils se rencontrent en 2000 sur l'émission scientifique Archimède d'Arte, Vincent Gaullier est rédacteur en chef tandis que Raphaël Girardot a déjà réalisé deux documentaires. En 2002, sur un tournage en Bretagne, ils rencontrent un éleveur, Alain Crézé. Raphaël filmait déjà, Vincent se forme au son, et leur premier jour de tournage sera un baptême : l'éleveur doit laisser partir à l'abattoir son troupeau. **Le lait sur le feu** était né, avec déjà Iskra à la production. L'envie est toujours commune dès le départ, le temps de repérage et de documentation long, l'écriture se partage aussi et enfin, sur le tournage, l'équipe est toujours réduite aux deux coréalisateurs. Depuis, ils ont réalisé **La Ruée vers l'Est**, (festival Résistance 2011), **Avec le sang des hommes** (prix du meilleur documentaire, festival Luchon 2016), **Atomes Sweet Home** (Parosciences 2015) et **Saigneurs** (Cinéma du réel 2016 - sélection nationale).

« *C'est durant l'été 2016 que nous décidons de faire ce film. Plus de 4000 migrants se trouvent alors dans les rues de Paris, sans ressources. L'État, qui a en charge l'accueil de ces réfugiés, ne bouge pas et laisse s'installer des zones de précarité inacceptables nécessitant finalement une intervention humanitaire. Porte de la Chapelle, un centre de premier accueil est mis en place par la mairie de Paris afin d'accueillir les hommes (un autre ouvre à Ivry pour les familles et les femmes seules). L'État est alors mis face à son incurie et contraint quelques semaines plus tard de reprendre en charge ce lieu.* »³

1 L'association Coallia, créée en 1962 sous la houlette de Stéphane Hessel et André Postel-Vinay, se consacre à l'accueil et l'accompagnement des publics les plus précaires.

2 Extrait de « Intentions » de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dans le dossier de presse du film.

3 Extrait de « Intentions » de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dans le dossier de presse du film.

L'affiche : face à un horizon obstrué



57

Extrêmement stylisée, l'affiche articule deux éléments qui accrochent d'emblée le regard : la silhouette d'un homme au premier plan et des cercles concentriques en noir et blanc. L'image est ainsi scindée en deux par une ligne oblique invisible.

Au premier plan, l'homme, en plan poitrine, est tourné de trois-quarts dos. On ne discerne que son épaule droite et une partie de son visage. Pourtant son corps tout entier semble être attiré par un point au-delà du coin haut droit de l'affiche.

Une certaine pudeur se dégage de la manière dont est cadré l'homme. Nous sommes derrière lui, nous ne le voyons pas de face. Ses yeux ne nous livreront pas les secrets qu'ils renferment. Libre est notre esprit d'imaginer sa vie, ses tourments et ses espoirs. Notre regard se pose sur lui, attiré seulement par la direction du sien qui nous amène en haut à droite vers une zone où le noir des cercles concentriques s'atténue jusqu'au bleu clair.

Réalisée à partir d'une image issue des rushes, l'image de l'homme est altérée par des effets graphiques et des ajouts de couleurs donnant la sensation que le corps irradie une chaleur ou une tension. Ainsi stylisé, l'individu n'a pas vocation à être reconnu. Il semble plutôt incarner l'étranger, l'homme venu d'ailleurs. Il représente tous les hommes qui habitent le film sans pour autant former une masse où chacun pourrait être assimilable à l'autre. A cette manière d'individualisation vient répondre le titre – *Que m'est-il permis d'espérer* – avec son sujet à la première personne du singulier.

Au second plan, le dessin de cercles concentriques en noir et blanc s'avère être une immense empreinte digitale qui occulte l'horizon de l'homme. Le motif fait obstruction, barrant à la fois le passage au personnage et bloquant le champ de vision.

L'empreinte en noir et blanc contraste avec le corps coloré du personnage : ils ne sont pas de même nature ; ils ne se confondent pas. Ils s'opposent.

Comme apposée par un tampon gigantesque qui arrête l'homme, l'empreinte déborde le cadre. Elle envahit l'espace et engloutit le regard dans une sorte de labyrinthe sans issue. Elle suggère déjà l'une des principales questions du film, les méandres administratifs dans lesquels se perdent les hommes en quête d'asile.

C'est tout d'abord le regard – motif essentiel de *Que m'est-il permis d'espérer* – qui vient résoudre l'opposition entre les deux parties de l'affiche. Tourné vers le haut, dirigé vers le lointain, le regard de l'homme est empreint d'une grande force. Luminescent, il semble capable de perforer l'empreinte qui fait littéralement écran et d'aller au-delà de l'obstacle. La mise en scène de ce regard vient comme une réponse au titre - formulé comme une question mais sans le point d'interrogation. L'espoir se trouve par-delà les règles administratives.

Le second élément de résolution vient de la couleur bleu clair commune au front de l'homme et à l'extrémité de l'empreinte. S'il était ouvert, l'horizon pourrait avoir cette couleur, celle du ciel. La touche de bleu vient ouvrir un entrefilet d'espoir. Comme un rayon de soleil qui se refléterait sur le front de l'homme, comme la pensée de la liberté s'actualisant dans le ciel, cette couleur lumineuse désigne une issue possible ; elle fait croire en un monde meilleur.

PHILO

Le titre

Par son titre, *Que m'est-il permis d'espérer* fait référence à Kant. Toute la philosophie, selon Kant, se rapporte à quatre questions fondamentales : Que puis-je connaître ? Que dois-je faire ? Que m'est-il permis d'espérer ? Qu'est-ce que l'homme ? (Kant, « Théorie transcendante de la méthode », in *Critique de la Raison pure*, 1781).

Au-delà de cette illustre référence, qui pourra être intéressante à travailler en cours de philosophie, le titre renferme trois éléments dont l'affiche est une parfaite allégorie : l'individu, la liberté et l'espoir. Le premier est contenu dans la figure de l'homme, ici l'étranger. Le deuxième s'incarne dans l'empreinte digitale, l'obstacle auquel est assujettie la possibilité de faire et même la possibilité d'être. Et enfin l'espoir symbolisé ici dans la direction du regard qui dépasse la limite.

Complément : la série "En transit"

Les deux réalisateurs ont monté, en complément de leur film, une série de sept épisodes reprenant certains témoignages, commentés par des scientifiques de l'Institut de recherche pour le développement (IRD). Ces films de 5 à 9 min sont tous visibles sur Youtube.



En transit #1 "On sait pas si on est bien vus ou mal vus ici"

youtube.com/watch?v=rgFFwyXGV9c

Khidir, réfugié soudanais, préfère ne plus sortir du Centre de premier accueil où il se trouve, plutôt que de prendre le risque de déranger. Il s'interroge sur le regard que les Français portent sur les migrants. Il parle de l'humilité des nouveaux arrivants, leur attention à ne pas se faire remarquer. Son témoignage est commenté par les anthropologues Michel Agier et Léopoldine Manac'h.



En transit #2 "J'ai pas d'hébergement, je dors où?"

youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg

Obaihulla, réfugié afghan, a manqué un rendez-vous à la préfecture. Il relève de la procédure de Dublin qui prévoit un retour vers l'État membre initialement saisi. Il ne peut plus bénéficier d'aucun hébergement. Son témoignage est commenté par les anthropologues Michel Agier et Léopoldine Manac'h et par la démographe Annabel Desgrées du Loû.



En transit #3 "Je préférerais ne pas me réveiller"

youtube.com/watch?v=ZbZZ_Op-PZM

Ibrahim, guinéen, est temporairement hébergé dans le camp humanitaire à la Porte de la Chapelle à Paris. Son témoignage est commenté par les démographes Karna Coulibaly et Annabel Desgrées du Loû.



En transit #4 "Moi, je suis un aventurier"

youtube.com/watch?v=ixcQJi_obG8

Ousmane, libérien, a fait de son exil une aventure. Il souhaite se scolariser pour bien gagner sa vie. Son témoignage est commenté par Tony Rublon, démographe.



En transit #5 "J'ai été vendu 200 dollars, comme un animal"

youtube.com/watch?v=OOUHoVdsPHo

Salomon, éthiopien, a été emprisonné deux ans, puis il a fui le régime politique de son pays. Il souhaite rentrer en Éthiopie si le gouvernement change. Son témoignage est commenté par le démographe Tony Rublon.



En transit #6 "Refaire la route en arrière, c'est plus dangereux encore"

youtube.com/watch?v=ein4hkWNXFU

Ibrahim a effectué un long parcours depuis la Guinée, en passant par la Libye puis la Méditerranée. Son témoignage est commenté par le démographe Tony Rublon.



En transit #7 "Quand je repense à ma vie d'avant, elle me manque beaucoup"

youtube.com/watch?v=9_FiXgxyMX4

Rasulli, réfugié afghan, est un ancien champion de boxe. Il vivait dans un contexte économique, social et familial satisfaisant, mais les événements politiques en Afghanistan l'ont contraint à l'exil. Son témoignage est commenté par les démographes Karna Coulibaly et Annabel Desgrées du Loû.

Huis-clos Porte de la Chapelle

7



un film de
Vincent Gaullier et Raphaël Girardot

Première image d'un lieu ambigu

Dès le premier plan, *Que m'est-il permis d'espérer* pose le principe du huis-clos et laisse percevoir l'ambiguïté du camp de la Porte de la Chapelle représenté à la fois comme un lieu protecteur et comme un espace provisoire et fragile.

Un plan de demi-ensemble, fixe, tourné de nuit, inaugure le film. Émergeant du plan coupé en deux dans sa profondeur et son horizontalité par la grille, au milieu de ce qu'on devine être un terrain vague, le renflement de toile blanche et jaune fait figure d'intrus. La grille séparant le trottoir et la tente-bulle, les dissocie. Telle une échappatoire à la rue, la bulle illuminée de l'intérieur et diffusant une lumière douce dans la nuit apparaît comme un lieu désirable et protecteur. Mais à travers la composition de ce plan d'ouverture Vincent Gaullier et Raphaël Girardot suggèrent également le caractère inatteignable du camp.

L'ambiguïté du lieu se fait sentir immédiatement. Si la présence de la grille suggère une alternative à la rue, elle induit également la difficulté d'accès à cet abri. Le choix du cadrage détermine le point de vue depuis la rue, à l'instar de celui des réfugiés qui attendent là, au dehors, la possibilité d'entrer. Ce cadre renforce dans un même temps la sensation d'un obstacle qui empêche un accès facile.

Par ailleurs, le matériau employé pour créer la bulle détonne dans cet environnement de béton, de fer et de terre. Au dur et au solide s'oppose la toile tendue, ronde et gonflée. Aux teintes noires et grises de ces matières se heurtent les couleurs claires et solaires de la tente. C'est alors son aspect provisoire qui saute aux yeux. Cet abri n'est pas conçu pour durer. Il est éphémère.

Une hospitalité feinte

Les réalisateurs parviennent à montrer avec finesse cet espace clos comme un lieu protecteur, envisagé comme celui de tous les possibles, et un lieu malveillant qui prend les migrants dans le filet des procédures : « *Nous voulons montrer l'obligation de cet accueil, sauvetage nécessaire en pleine mer hostile, représentation symbolique et politique de l'ambiguïté de l'accueil français car il offre la consolation de la chambre, de la douche et de la nourriture, mais il impose les horaires, le portique gardé par des agents de sécurité et surtout le rendez-vous à la préfecture.* » Le camp met ainsi en tension deux pôles aux valeurs opposées et non conciliables : une volonté d'accueil et le rejet quasi systématique des demandes d'asile ce qui aboutit au non-respect des droits fondamentaux des migrants.

Le film plonge le spectateur dans une bulle-refuge dans laquelle ces hommes venus en France pour y trouver asile vont passer quelques jours de répit. « *Les gens arrivent, ils sont totalement épuisés, ils décompressent dans cet endroit de repos. Cet état de fatigue générale nous est donné à voir dès l'ouverture du film. Face à toutes ces épreuves que les réfugiés ont vécues, visibles sur les visages, sur les corps, audibles dans les paroles, il y a presque de la tendresse chez les accueillants. Les bénévoles, les salariés d'Emmaüs Solidarité, les soignants que l'on aperçoit leur renvoient du respect, de la dignité, de la reconnaissance, jusqu'à prêter une attention particulière à l'orthographe des noms de famille. On ressent bien cet accueil qui est proposé aux migrants – c'est une des forces du film.* » nous dit Michel Agier.⁴

Ce lieu représente, pour ces hommes, une pause dans leur impossible périple, la promesse d'un possible asile. Il vient répondre à des besoins cruciaux, vitaux, qui laissent voir l'étendue des épreuves auxquelles ils ont dû et doivent faire face au quotidien. Ainsi Salomon a besoin de repos, Ahmad de vêtements, Zerbo de chaleur, Idriss de soin. Offrir un lit, vêtir, soigner, réchauffer, nourrir : ce sont ainsi des gestes d'humanité qui sont prodigués par un ensemble d'acteurs de la société civile, bénévoles d'Emmaüs, personnels soignants du Samu social et traducteurs. Tous œuvrent pour les mettre à l'abri, les protéger « *de la violence de la rue et des policiers qui viennent les déloger tous les deux jours. Le "dedans" est la preuve de la violence du "dehors"* »⁵.

Le piège du camp

La sensation de huis-clos introduite par le plan d'ouverture s'accorde au film dont l'action se déroule quasi uniquement au sein du camp de la Porte de la Chapelle. Celui-ci se décline en plusieurs sous-espaces mais forme un tout, une entité. En effet, le camp c'est à la fois l'espace sous la bulle – qui se divise lui-même en plusieurs sous-lieux : la zone de l'inscription des noms, celle où les procédures sont expliquées, les bureaux d'Emmaüs et le cabinet médical – et l'espace sous le hangar composé des bureaux de l'Ofii⁶, des chambres, du réfectoire, etc. Et quand l'action se déporte vers la préfecture, ce lieu fonctionne comme une extension du camp. La marche des hommes entre le camp et la préfecture agit comme un trait d'union qui relie ces deux espaces (cf. **Analyse de séquence : En route pour la préfecture**). Ces deux lieux sont indissociables l'un de l'autre, ils sont même imbriqués l'un dans l'autre puisque les bureaux de l'Ofii se trouvent à l'intérieur du camp. Le film se conclut dans l'espace clos du camp de la Chapelle dans lequel les hommes espèrent trouver une issue autre que la rue.

D'autre part, le film enserre le spectateur dans un espace fermé. La présence de nombreuses portes dans le champ de la caméra marque un choix de mise en scène fort (cf. **Analyse de la mise en scène 1 : Des hommes empêchés**). Le plus souvent closes, elles s'ouvrent au compte-goutte et se referment définitivement à la fin du film, telle une sanction.

Enfin, la sensation de huis-clos atteint son apogée lorsque les hommes sont pris au piège, les portes symboliques de l'accès à l'asile se refermant in fine sur eux. Michel Agier, anthropologue, le souligne « *dans ce même lieu, on perçoit également la présence de l'État. C'est toute l'ambiguïté du camp de la Chapelle. Ce n'est donc pas uniquement d'accueil dont il s'agit ici, puisque l'Ofii, l'Office français de l'immigration et de l'intégration, qui est placé sous la tutelle du ministère de l'Intérieur, a un bureau au sein du camp ; ses « représentants » « officient » là. C'est donc également une porte d'entrée du circuit administratif, du futur labyrinthe bureaucratique qui attend les réfugiés ; un piège en quelque sorte.* »⁷

Le camp voudrait offrir un refuge indispensable pour permettre aux demandeurs d'asile de faire leur parcours administratif sereinement. Et pourtant, à l'issue d'un très court séjour, ils seront broyés dans l'engrenage d'une administration arbitraire et despotique. Une grande partie d'entre eux retourneront dans la rue, non-accueillis, exclus. L'hospitalité s'est transformée en hostilité.

4 Extrait de « L'ambiguïté du camp », entretien avec Michel Agier, anthropologue, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur de recherche émérite à l'Institut de recherche pour le développement (IRD) à lire en intégralité dans le dossier de presse du film.

5 Extrait de « Intentions » de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dans le dossier de presse du film.

6 Ofii : L'Office Français de l'Immigration et de l'Intégration, organisme sous tutelle de l'État (cf. Introduction)

7 Extrait de « L'ambiguïté du camp », entretien avec Michel Agier, anthropologue, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur de recherche émérite à l'Institut de recherche pour le développement (IRD) dans le dossier de presse du film

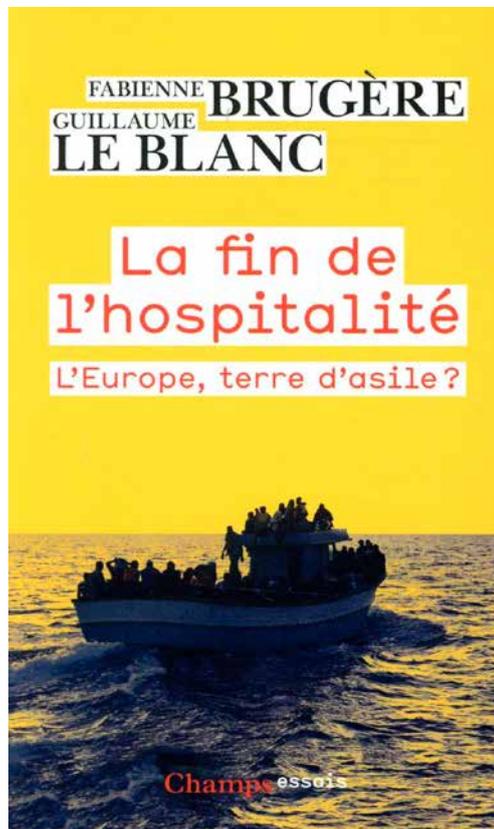
Étymologie de l'hospitalité

Ennemis, hôtes et étrangers. Enquête sur les identités politiques grecque et romaine de Benjamin Boudou⁸

«Émile Benveniste a souligné l'intrication étymologique de l'*hostis* avec l'*hospes* (l'hôte), puis comparé le tout au *xénos* grec, lui aussi oscillant entre l'hôte et l'étranger, mais sans lien avec l'ennemi (Benveniste, 1969). Si nous ne prétendons pas résoudre cette énigme linguistique, déjà floue et controversée du temps de ses contemporains, il est néanmoins possible d'en proposer une interprétation politique. Cette contamination de l'étranger et de l'hôte par l'ennemi semble en effet au cœur d'un enjeu plus large : hostilité et hospitalité se trouvent rassemblées autour du problème politique de la définition de "l'autre", avec qui on engage ou non la réciprocité, déterminant ainsi la notion de citoyenneté.»

Émile Benveniste, **Le vocabulaire des institutions indo-européennes, t. 1 : Économie, parenté, société**, Paris, Minuit, 1969.

Émile Benveniste, « Deux modèles linguistiques de la cité », in **Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss, t. 1**, J. Pouillon et P. Maranda éd., Paris - La Haye, Mouton, 1970, p. 589-596.



PHILO

Hospitalité ?

La fin de l'hospitalité. L'Europe, terre d'asile ?
de Fabienne Brugère, Guillaume Le Blanc

« Refusant l'idéalisme comme le cynisme, ils posent les jalons d'un "réalisme de l'hospitalité" : parce qu'elle est une épreuve existentielle pour les hôtes comme pour les arrivants, celle-ci ne peut être que collective, donc politique. »⁹

On pourra également se référer à la ressource **En transit #1 "On sait pas si on est bien vus ou mal vus ici"**, commentée par les anthropologues Michel Agier et Léopoldine Manac'h.

[youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg](https://www.youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg)

EMC

Droits fondamentaux

Pour aller plus loin sur le non-respect des droits fondamentaux des migrants : blogs.mediapart.fr/legatsolveig/blog/090522/entretien-avec-sebastien-nadot-bilan-sur-une-promesse-republicaine-non-atteinte

⁸ Source : journals.openedition.org/mots/21218#toc

⁹ Edition Flammarion

Des êtres

Sur un plan figuratif, *Que m'est-il permis d'espérer* met en scène une constellation de personnages qui se différencient par leur statut et la place qu'ils occupent de part et d'autre des bureaux administratifs. Le film met en scène d'un côté les demandeurs d'asile et de l'autre les acteurs sociaux censés les guider dans leurs démarches.

Les acteurs sociaux

Telle une chaîne humaine qui se bat pour offrir un accueil digne à ceux qui échouent devant eux, ils essaient de palier aux manquements de l'État. Ils s'évertuent à être au plus près des besoins et à apporter du réconfort. Tous ces acteurs incarnent les multiples facettes des conséquences de la politique de l'immigration française : « *les travailleurs sociaux se voient obligés d'assumer une politique d'immigration qui rejette des personnes à la rue alors que ce qu'ils souhaitent avant tout c'est de les mettre à l'abri.* »¹⁰. Leur mission est impossible.

« *La tension chez eux est visible quand ils ne peuvent s'empêcher de marmonner ou de souffler excédés ou d'aller fumer une cigarette pour se calmer. Et ceci est partagé par tous les gens ayant une action dans le camp, qu'ils soient médecins, salariés de l'Ofii ou bien sûr bénévoles.* »¹¹

10



Le traducteur du médecin : présenté en premier lieu aux côtés du médecin qu'il assiste et que les réalisateurs laissent presque systématiquement hors-champ, il apparaît comme celui qui prend réellement soin des âmes et des corps souffrants. Une grande humanité le caractérise qui transparait dans la tonalité empathique de sa voix, ses petites attentions, la douceur et la délicatesse de ses gestes comme de ses paroles.



La salariée de l'Ofii : son rôle est kafkaïen. Elle tente de démêler les imbroglios bureaucratiques et de déverrouiller les engrenages administratifs.



La salariée d'Emmaüs qui inscrit les noms : attentive et consciencieuse malgré l'ampleur et la difficulté de sa tâche, elle se soucie de l'orthographe des prénoms et des noms de ses interlocuteurs.



La salariée d'Emmaüs qui explique comme une rengaine les différentes procédures de demande d'asile. À ses côtés, une collègue arbore sur sa veste un petit autocollant rappelant que « Nous sommes tous des migrants ».

Les bénévoles d'Emmaüs : souvent d'anciens accueillis ou tout nouveaux réfugiés, qui parlent certaines langues et peuvent expliquer de façon informelle le fonctionnement du centre.

Les demandeurs d'asile

Filmés dans les plans d'ouverture au sein d'un groupe compact, les demandeurs d'asile font rapidement l'objet de portraits individuels qui témoignent d'une attention et d'un respect très grands. Les réalisateurs ont à cœur d'exprimer la singularité de chacun afin « *que s'efface la masse, [que le spectateur] les rencontre par leur singularité – leur métier, leur famille, leur souffrance* »¹².

« *Un projet migratoire n'est jamais une décision prise de gaieté de cœur, à la légère. C'est souvent un investissement très lourd, le projet d'une vie, qui implique non seulement le migrant, mais souvent aussi sa famille et sa communauté. Aucune politique migratoire, aucun mur, aucune barrière, ne pourra décourager cela. Et c'est pour cela que chaque jour, des migrants sont prêts à risquer leur vie en traversant la Méditerranée, la Manche ou le désert de Sonora.* »¹³.



Salomon

éthiopien

« *Si on change le gouvernement, je rentre. J'aime mon pays. Vous comprenez ? Je l'aime beaucoup. Nous, on veut la paix. Si la paix revient en Éthiopie, on ne viendra plus ici [en France]. Mais il n'y a pas la paix. Il y a toujours des problèmes. Pas de journaux, pas d'informations. Un soldat peut arriver, tirer sur 4 ou 5 personnes, personne ne le saura.* »

« *C'est ma chambre* », dit Salomon en s'écroulant de fatigue sur le lit de l'une des cabanes du camp humanitaire de la Porte de la Chapelle. Il dormira de longues heures avant de pouvoir échanger avec nous. Éthiopien, pas encore 50 ans, préparateur en pharmacie, marié et père d'un grand garçon. Il a fui avec eux les balles des militaires qui « épurent » sa région du Tigré, au nord du pays. Il a fui son officine et son « jardin ». Lui est arrivé en France, sa femme et son fils non. Ils se sont perdus au cours du voyage.



Guyot

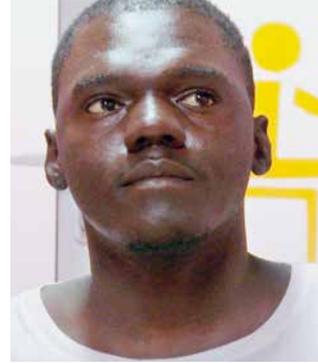
somalien

« *— J'étais en Italie, on m'avait donné un titre de séjour de deux ans. On m'a dit que je pouvais sortir du camp et que j'étais libre de circuler. Après je suis parti à Rome...*

— *Arrêtez de me raconter tout ça. Il demande si vous avez un visa ou un permis de conduire.*
— *J'ai rien.*
— *Quand vous avez demandé l'asile en Italie, on vous a accepté ?*
— *On m'a accepté et je suis resté.*

— *Et après ?*
— *On m'a donné un titre de deux ans.*
— *Et après ?*
— *Ensuite, on m'a dit que j'étais libre de sortir du camp mais qu'on ne pouvait me donner ni travail ni logement et qu'il fallait partir dans les 3 jours, que j'étais libre.*
— *Vous avez le titre de séjour ?*

— *Je suis resté dans la gare de Rome pendant 3 mois, là-bas des gens m'ont volé mes papiers.* »



Zerbo

malien

« *— On m'a dit que je pouvais faire un recours ?*
— *Oui, vous pouvez déposer une demande d'asile mais vous n'aurez pas d'aide au logement pendant ce temps.*
— *Alors je dois retourner dormir dehors ? Alors là, ça devient dur.* »

Trempe par les averses de la nuit qui l'ont « attrapé » des heures durant alors qu'il attendait devant la porte du camp, Zerbo tremble comme une feuille. Après avoir répondu aux questions rituelles pour tout nouvel entrant, il pourra se changer, prendre un thé chaud et se reposer. Avant de quitter son pays, le Mali, il a exercé une bonne partie des métiers du bâtiment. Il en exerce d'autres encore une fois arrivé dans le nôtre. Mais c'est la rue qu'il retrouve à chaque fois, impossible de trouver un logement. Pas d'aide pour les réfugiés économiques. Alors il rentre au camp de la porte de la Chapelle pour tenter la demande d'asile et éviter les couloirs froids de la gare du Nord.



Pavel

tchèque

« *— J'irai pas dans la rue, pas question. L'Ofii devait...*
— *J'essaye de vous aider.*
— *L'Ofii doit faire quelque chose !*
— *Je ne peux rien faire.*
— *Vous m'avez promis...*
— *J'espérais que puisque l'Ofpra connaissait votre situation médicale, ils pouvaient relancer votre dossier, c'est ce que j'ai lu sur le règlement des procédures. Depuis l'Ofii m'a dit que comme vous n'avez pas fait appel...*
— *Comment faire ? J'étais à l'hôpital !*
— *Ils ne pouvaient pas reprendre l'aide...*
— *Vous me punissez à cause de mon erreur ? Ce que vous me dites c'est d'aller mourir dans la rue. J'irai pas dans la rue.* »

12 Extrait du dossier de presse du film : « Chaque réfugié porte en lui une histoire individuelle », par François Gemenne, spécialiste des migrations, directeur de l'Observatoire Hugo (Université de Liège), enseignant à Sciences-Po et à la Sorbonne, membre du GIEC.

13 Extrait de « Intentions » de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dans le dossier de presse du film.



Johnson

nigérien

« À force de chanter, j'ai réalisé que j'avais un talent. Petit à petit, j'ai commencé à gagner de l'argent, à gagner de l'argent et puis j'ai pu venir ici. Grâce à Dieu, aujourd'hui, je suis en France. Et j'espère que la France sera bonne avec moi. J'espère. Et mon projet... Si j'ai voulu venir en France, c'est pour devenir un être humain accompli. Je veux vivre. »

Il a les certitudes de son âge, 24 ans. Du moins les rêves, avec la détermination chevillée au corps. « *Je veux être chanteur, le plus grand chanteur !* » dit Johnson. Mais voilà, c'est difficile dans une ville moyenne du Nigéria comme Ogeré quand on est vendeur de rue. Toute la journée, il interpelle les occupants des voitures ou des cars pour leur vendre de l'eau et des pommes. Le soir venu, il se met à travailler sa musique, tout en cherchant un parking ou un bâtiment en construction pour dormir.



Youssouf

tchadien

« En Italie, oui, j'ai déposé mes empreintes mais on m'a donné une obligation de quitter le territoire, je l'ai là. Je ne voulais pas rester en Italie, je voulais venir en France mais on m'a refoulé vers Turin et on m'a donné l'obligation. Je devais quitter le territoire dans les 7 jours, j'ai la preuve là. Quand je suis sorti d'Italie, je suis arrivé à Nice mais on m'a arrêté et on m'a renvoyé à Turin, en Italie. Ensuite à Turin on m'a redonné cette obligation. Je suis revenu en France, je ne pouvais pas rester en Italie. »



Al Hassan

guinéen

« Ma femme ne voulait pas que je quitte. Je pensais à tout qui peut m'arriver, je savais qu'il y a des gens qui perdent leur vie dans le désert, d'autres aussi dans l'eau. Moi ce n'est pas de mon propre gré que j'ai quitté le pays. Ce n'était pas facile. Ma fille, je l'ai laissée à l'âge de 6 mois, donc elle ne connaît pas qui je suis. Actuellement elle a 7 ans. »

Sa voix est un filet, triste et fataliste : « *Comme je n'avais pas le choix, j'ai quitté.* » Son histoire aurait pourtant dû être une *success story* : études supérieures au Sénégal, rêve de chef d'entreprise de retour à Conakry, idée d'un business de transport et enfin fierté de créer une coopérative de taxis. Mais Al Hassan est peul. En Guinée, ils sont victimes depuis des années de tous les abus de la part des militaires et des policiers. Bureau et taxis saccagés plusieurs fois, Al Hassan porte plainte, participe à des manifestations, et fait de la prison. Des amis disparaissent. Il finit par abandonner. Il liquide son entreprise, licencie ses chauffeurs, met à l'abri sa femme et sa petite fille à la campagne, puis quitte son pays.



Idriss

érythréen

« — Des douleurs ? Mal de dents ? Difficultés pour dormir ?
— Mal au dos tous les matins, ça me réveille. Mais surtout, tu vois mon visage : il a des taches. Mon bras est clair et mon visage est noir. Je sais pas si c'est les fortes températures lors du voyage dans le désert, en tout cas, il y a une différence entre mon bras et mon visage. »

La route depuis son Érythrée natale a été particulièrement longue pour Idriss. Plus de 7 ans pour rejoindre l'Europe. Il était élève mais cela ne lui permettait plus de faire vivre sa famille. Il avait alors ouvert un petit commerce. Une boutique où l'on peut tout acheter, de la cigarette à l'unité au paquet de lessive, en passant par de l'aspirine. Mais là encore cela ne suffisait pas. À cette réalité économique s'est ajoutée la réalité politique, tout aussi violente et oppressante dans ce pays en guerre civile chronique. C'en était trop pour Idriss qui avait 32 ans quand il a décidé de partir, seul, puis de faire venir sa famille quand ce sera possible.

GÉO

Pourquoi venir en France ?

« Pourquoi la France et pas un autre pays ? Plusieurs études se sont penchées sur les raisons qui poussaient les migrants à choisir un pays plutôt qu'un autre. Elles touchent toutes à des facteurs relativement structurels, et non conjoncturels : la langue parlée dans le pays, la présence de membres de leur famille, ou de migrants du même pays ou de la même région d'origine, le niveau (perçu ou réel) de protection des droits de l'Homme, l'existence de liens coloniaux historiques entre le pays d'origine et de destination, et les opportunités économiques sur le marché du travail (ici encore, réelles ou fantasmées). Si l'on veut réduire les flux migratoires en direction de la France, fermer les frontières ou durcir les politiques migratoires ne sert à rien, sinon à rassurer un certain électorat. Pour réduire les flux migratoires, la France devrait réduire son attractivité, c'est-à-dire se tirer une balle dans le pied : elle devrait rompre tous liens avec les pays d'origine, violer davantage les droits de l'Homme, entrer en récession économique profonde, voire même abandonner le français comme langue nationale. Ces mesures agiraient vraisemblablement sur les facteurs structurels qui déterminent le choix de la France comme pays de destination, mais ils dénatureraient aussi la France. Et le fait que celle-ci attire moins d'immigrés que ses voisins européens devrait donc être un motif d'inquiétude, et non un motif de satisfaction. »¹⁴



14 Extrait du dossier de presse du film *Chaque réfugié porte en lui une histoire individuelle* par François Gemenne, spécialiste des migrations, directeur de l'Observatoire Hugo (Université de Liège), enseignant à Sciences-Po et à la Sorbonne, membre du GIEC.

15 Extrait du dossier de presse du film *Chaque réfugié porte en lui une histoire individuelle* par François Gemenne.

GÉO

Histoires individuelles

« Nous imaginons volontiers que [les réfugiés] forment un groupe homogène. D'ailleurs, on ne parle jamais d'eux qu'au pluriel. On oublie trop souvent que chaque réfugié porte en lui, porte en elle, une histoire individuelle. Que le terme de réfugiés ne désigne pas seulement leur statut juridique, mais surtout le regard que nous portons sur eux. Et certainement pas la manière dont ils se définissent eux-mêmes. Eux s'identifient simplement comme Anna, Hadi, Ahmed, Hamoda, Mario, Mellot, Nour, Husain, Haidar, Hind, Yazan, Wafaa, Mahmoud, Mustafa ou Modi. Il y a environ 20 millions de réfugiés dans le monde, dont 86% sont accueillis dans des pays en développement ou en transition. C'est une très faible part de la population mondiale, mais cela suffit pour que nous projetions sur eux nos peurs, nos angoisses et nos fantasmes. »¹⁵

On pourra également se référer à la ressource **En transit #3 "Je préférerais ne pas me réveiller"**, commentée par les démographes Karna Coulibaly et Annabel Desgrées du Loû.

youtube.com/watch?v=ZbZZ_Op-PZM

GÉO

Jeu pédagogique : Parcours de migrant·es

La Cimade propose un jeu pédagogique à la façon d'un jeu de l'oie. Le jeu invite à se lancer dans le parcours d'une personne qui quitte son pays pour venir (re)construire sa vie en France. L'objectif de ce jeu est double : que les joueuses et les joueurs prennent conscience des obstacles rencontrés par les personnes étrangères pour vivre dignement en France ; et informer sur les droits des personnes migrantes, tout en déconstruisant certains préjugés relatifs à ces droits.

lacimade.org/nouvelle-version-jeu-parcours-migrants-refonte-complete

Analyse du récit : une avancée illusoire

Comme la plupart des documentaires,

Que m'est-il permis d'espérer

a été tourné sans scénario préalable.

L'élaboration précise du récit se fait donc au moment du montage.

Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dessinent deux lignes narratives qui s'entrelacent finement. D'abord en tant qu'observateurs silencieux du réel, ils rendent compte du parcours administratif auquel est soumis chaque migrant et ils en soulignent les règles du « jeu ». Puis c'est en provoquant le réel, à travers des dispositifs d'entretien, qu'ils esquissent la deuxième ligne : les hommes dévoilent ce qu'ils ont laissé, ce qu'ils ont traversé, le temps long de leur périple, à peine émis, qui nous accable. Ces deux lignes narratives entremêlées se déploient à travers quatre parties et un épilogue qui structurent l'ensemble du film. La structure du récit fait par ailleurs émerger un élément constituant : une boucle répétitive. Celle-ci révèle l'avancée illusoire des demandeurs d'asile, le piège qui se referme sur eux.

14

Le parcours administratif

Cette ligne narrative se déploie dans l'espace de la bulle et celui des boxes de la préfecture. Elle ne donne pas la parole aux hommes ; ceux-ci écoutent les explications, essaient d'en comprendre toute la portée et répondent aux questions posées sans pouvoir s'épancher.

Le film expose les différentes étapes de la prise en charge des migrants qui est attendu ou imaginé comme linéaire et qui s'avère être un labyrinthe. Le spectateur peut ainsi retracer toutes les étapes de ce parcours d'accueil. Passant de la rue à l'entrée de la bulle, les hommes entament un parcours où à chaque espace correspond une étape.

Dans l'intimité des chambres

Contrairement à la ligne narrative précédente c'est dans l'intimité des chambres, en dehors de toute présence institutionnelle, que Salomon, Johnson et Al Hassan vont se confier. La confiance dont ces hommes font preuve envers les cinéastes est le fruit du temps passé à leurs côtés. C'est l'expression du lien qui s'est créé entre eux (cf. **Analyse de la mise en scène 2 : Ce qui nous lie**).

Ces récits personnels ménagent des ouvertures émotionnelles et des poches d'humanité qui viennent entamer le tissu institutionnel. Par petites touches, les voix intimes des hommes racontent leur passé, les raisons du départ et les péripéties de l'exil (cf. **Des êtres**). La chambre est le seul endroit où une réelle écoute est possible. En effet, à plusieurs reprises, comme face à Guyot à la préfecture qui essaye de faire entendre ses conditions de prise d'empreinte, l'interlocuteur institutionnel reste totalement sourd.

Une structure en boucle

Bien que cela ne soit pas mis en valeur de manière explicite par exemple à l'aide de cartons, le film est découpé en quatre parties. Ce découpage permet aux deux lignes narratives de s'intensifier au fur et à mesure de la progression du film. Chaque partie approfondit la relation aux personnages et précise les difficultés auxquelles ils font face.

Toutefois lors du passage de l'une à l'autre, s'opère un retour en arrière, créant un motif de boucle répétitive. En effet, dans chaque partie, Vincent Gaullier et Raphaël Girardot réitèrent certaines scènes du parcours dans le camp (l'inscription du nom, l'exposé des procédures, l'entretien Emmaüs, la visite médicale, l'arrivée dans les chambres et l'attente dehors dans la rue).

Par ailleurs, cet effet de sur-place est accentué par le choix récurrent du travelling avant et la répétition de certaines configurations (salles d'attente, files, cortèges, queues) (cf. **Analyse de la mise en scène 1 : Des hommes empêchés**).

Ainsi, par la construction du récit avec ces retours en arrière dans le parcours administratif des réfugiés, les réalisateurs parviennent à exprimer cette impossible avancée dans les méandres administratifs fabriqués par l'État. Cette forme filmique vient soutenir l'absence d'issue des parcours des protagonistes : Pavel n'obtient pas de l'Ofii une suite favorable à son dossier et il doit tout recommencer ; Al Hassan, perdu, en errance, est « dubliné » tout comme Idriss, Youssef et Guyot ; Zerbo retourne à la rue. Les demandeurs d'asile semblent condamnés à errer sans fin sur les chemins des procédures administratives.

Découpage séquentiel

Séq. Time code

Partie I / De la rue à l'abri : Cette première partie est une première immersion dans le camp. Passant de la rue à l'intérieur du camp, les personnages découvrent le lieu au fur et à mesure, se laissant guider dans les différents espaces et avec eux les premières étapes de prise en charge. Le plan de Salomon allongé sur son lit, essayant de se reposer, enfin à l'abri dans la chambre, clôt cette partie.

S1	0h00'	Le centre de l'extérieur / Ceux qui attendent dehors / Ceux qui entrent / Titre
S2	0h05'27	Le centre de l'intérieur / Dire son nom - La procédure à suivre / Entrer ou pas ?
S3	0h11'40	Entretien Bureau – Khalal Walkit / Le traducteur / La visite médicale / La visite du Centre – Le magasin de vêtements
S4	0h17'35	Entretien Bureau – Inscription de Tesfa Sélassié / Inscription de Salomon Charni
S5	0h21'25	Centre – Photo d'identité / Salomon s'endort sur un banc / Chambre – Salomon se couche

Partie II / Premier retour en arrière, premières confidences : Passant également de la rue à la chambre, ce deuxième mouvement n'en est pas moins une nouvelle immersion car plus personnalisée. Le récit prend alors le chemin d'un premier retour en arrière dans le suivi du parcours d'accueil, mais en plus condensé, avec l'arrivée d'un personnage en particulier, Zerbo. Ce deuxième parcours plus personnel va aboutir aux confidences pudiques de Salomon et Johnson assis sur leur lit.

S6	0h23'27	Plan de coupe Ext. Pluie / Intérieur centre et bureau. Zerbo
S7	0h27'14	La visite médicale – Idriss
S8	0h30'36	Déambulation de Salomon Charni / RÉCIT Salomon
S9	0h36'14	Plan de coupe Ext. Neige / Le photomaton – Les deux jeunes somalis / hymne
S10	0h38'33	Chambre – Installation de Johnson / RÉCIT Johnson

Partie III / Complexification du parcours et plongée dans la torpeur : Dans un deuxième retour en arrière, la répétition de la phase d'explication des procédures aboutit au déballage d'une multitude de papiers¹⁶ dans le bureau d'Emmaüs par un homme dont on ne connaît paradoxalement pas le nom. Ici sont révélés les méandres labyrinthiques des différents organismes des états européens. Cette partie se termine sur Al Hassan qui se confie. La durée de son exil résonne alors violemment dans le silence et la nuit qui vient.

S11	0h44'27	Plan de coupe Ext. Neige / Intérieur centre – La procédure Dublin
S12	0h47'00	Les chants d'amour
S13	0h48'52	Entretien Bureau – L'homme aux mille papiers
S14	0h49'52	Pavel Didi va à l'Ofii
S15	0h54'47	La partie de cartes
S16	0h55'37	Chambre – Studio d'enregistrement Pavel et le Johnson
S17	0h59'42	Hors chambre – Annonce du refus de l'Ofpra pour Pavel qui doit quitter le Centre
S18	1h02'48	Al Hassan et ses affaires de toilettes / Installation dans la chambre / RÉCIT Al Hassan

Partie IV / De la nuit naturelle à la nuit symbolique : Du camp où il fait désormais nuit, le récit va prendre son dernier souffle et entamer son dernier retour en arrière. Le récit se cristallise autour des rendez-vous à la Préfecture. Il s'agit alors pour les protagonistes d'effectuer cette dernière étape, celle qui officialise leur demande d'asile. Mais la porte se referme, les laissant dans l'insécurité des rues, dans une situation de non-droit.

S19	1h06'17	Plans de coupe Nuit
S20	1h07'01	Panneau des listes – Appel de l'Afghan
S21	1h08'44	Déambulation d'Al Hassan
S22	1h09'21	Entretien Bureau – Youssouf Mohammed Nour
S23	1h14'03	Cantine – Appel pour transferts ou empreintes, sourire de Youssouf
S24	1h14'55	Intérieur – Les hommes sont regroupés pour le départ
S25	1h15'36	Extérieur – Le départ pour la préfecture
S26	1h16'38	Préfecture – File d'attente, salle d'attente, empreintes
S27	1h19'17	Face au fonctionnaire - Idriss photographié / Dublin pour Al Hassan / Youssouf et le traducteur au téléphone / Guyot et le traducteur au téléphone / Plan fixe d'Idriss
S28	1h29'27	Zerbo, ni argent ni hébergement. Procédure accélérée / Porte claquée

Épilogue en forme d'ouverture

S29	1h33'03	Plan de coupe. Jour. Lumière / Johnson chante ; son compagnon de route téléphone
S30	1h35'10	Carton sur fermeture du camp et générique

15



S1



S2



S3



S4



S5



S6



S7



S8



S9



S10



S11



S12



S13



S14



S15



S16



S17



S18

16



S19



S20



S21



S22



S23



S24



S25



S26



S27



S28



S29



S30



FRANÇAIS

Plans de coupe, plans-tableaux

Un travail sur les plans de coupe qui relient les différentes parties pourra être proposé aux élèves. Comment, à leur caractère strictement fonctionnel de ciment narratif, s'ajoute une dimension plus métaphorique ?

Ainsi émane de la plupart d'entre ces plans-tableaux la solitude des individus. Souvent seuls dans le cadre, ils sont de dos, emmitoufflés sous des capes de pluie, courant sous la neige, regardant une liste au mur ou attendant dans le silence et le vide du hangar. Ces plans sont organisés selon une progression qui fait passer le film de la nuit au jour puis qui le renvoie à la nuit participant ainsi à la sensation de boucle temporelle. Cette ambiance nocturne manifeste l'inconnu et le chaos de la rue, le cauchemar et l'angoisse des demandes d'asile bloquées par la préfecture.

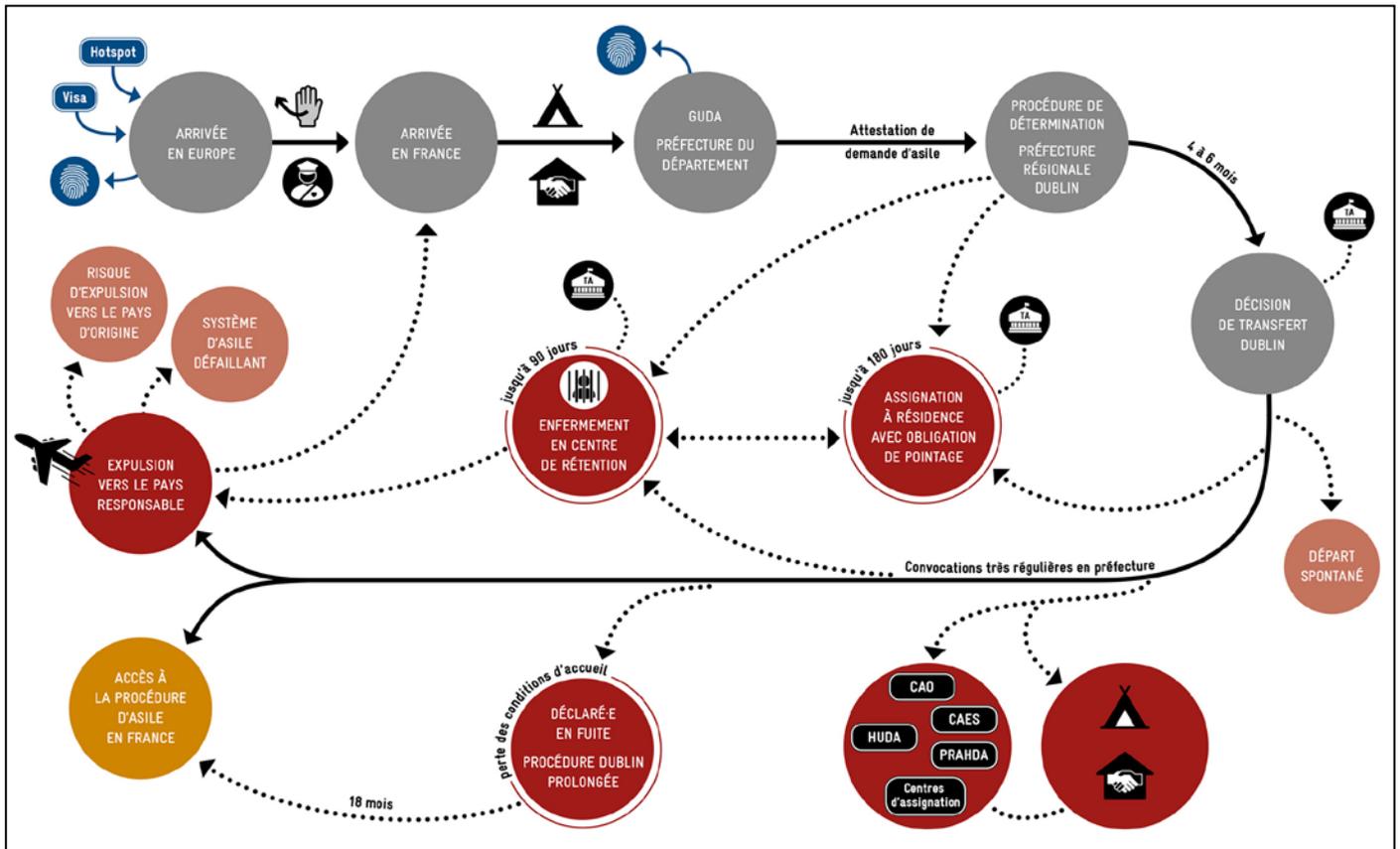
Ils marquent également une variation et une intensification des phénomènes météorologiques, le film passant d'un temps nuageux à un temps pluvieux dans la deuxième partie, pour finir par une neige intense.

Amorçant l'épilogue, le dernier plan de coupe, avec un ciel dégagé et lumineux, amène l'espoir. L'homme de dos semble avoir besoin de se ressourcer dans cette lumière.

Les procédures de demande d'asile

Pour aller plus loin sur les différentes procédures :
 Procédure Dublin : asile-en-france.com/index.php?option=com_content&view=article&id=64
 Procédure accélérée : asile-en-france.com/index.php?option=com_content&view=article&id=27
 Procédure normale : asile-en-france.com/index.php?option=com_content&view=article&id=26

18



EMC

Parcours des personnes "dublinées" : la course d'obstacles

La procédure Dublin ressemble à une véritable course d'obstacles pour des personnes pourtant en quête de protection. Durant des mois ou des années, les Dubliné-e-s suivent un parcours sinueux : prise d'empreintes, administrations multiples, détermination d'un État européen vers lequel la France veut les expulser, etc. Les mesures de contrôle se multiplient et les risques d'être assigné-e à résidence ou enfermé-e dans un centre de rétention sont bien réels. Au terme de mois d'attente souvent très angoissants, 90 % des personnes dublinées arrivent finalement à déposer leur demande d'asile en France. Cependant, certaines sont expulsées vers l'État considéré responsable de leur demande.

	Centre de « tri » des migrants aux frontières extérieures de l'Union européenne (Grèce et Italie).		Lieux d'accueil des exilés et hébergements citoyens.
	Eurodac : règlement européen créant un fichier des empreintes digitales des personnes en demande d'asile.		Guichet unique des demandeurs d'asile
	Contrôles de police aux frontières françaises		Centre d'accueil et d'orientation
	Refolements aux frontières de personnes en migration.		Centre d'accueil et d'examen de situation administrative
	Campements, absence d'hébergement et grande précarité.		Hébergement d'urgence des demandeurs d'asile
			Programme d'accueil et d'hébergement des demandeurs d'asile
			Possibilité de saisir le tribunal administratif

Ce parcours est schématique : la décision de transfert peut intervenir à différents moments de la procédure et par exemple toutes les personnes dublinées ne sont pas assignées ou enfermées.

Analyse de la mise en scène 1 : des hommes empêchés

Le film travaille le motif de l'obstacle : barrières physiques, éléments de signalétiques contraignants, moyens de contrôle, étroitesse des lieux. Ces obstacles aboutissent à une impasse. À ces barrières physiques s'ajouteront les barrières administratives et culturelles : les papiers qu'il faudrait fournir, les cases à remplir, les empreintes, dates de naissances, langues.

Barrières physiques

Dès l'ouverture du film, une clôture en fer forgé barrant le plan de part en part occulte immédiatement le regard. Nul ne peut entrer dans ce lieu facilement, il ne suffit pas de vouloir ou d'en avoir besoin. Il est comme un espace privé. Le deuxième plan du film montre ces hommes, emmitouflés sur le trottoir, qui attendent qu'une place se libère. Tout en regardant hors-champ, un homme dit : « *hier quelqu'un a dit que le camp était complet* ». Ce hors-champ va être révélé quelques secondes plus tard par le mouvement panoramique de la caméra vers la gauche. Ce mouvement crée un lien entre l'homme et le lieu convoité. Et c'est dans ce dévoilement qu'apparaît non pas une barrière mais cinq de plus. La caméra est littéralement empêtrée dans celles-ci. Elles barrent le champ, elles rendent impossible l'accès au refuge.

Nous retrouvons cette idée dans le plan qui précède le titre du film. Ici la clôture métallique remplit le cadre, au centre se dresse une porte en acier qui se nomme techniquement une « porte tourniquet de sécurité ». Tout ce métal vient entraver le corps de ces hommes dont l'un est enveloppé dans une couverture de fortune. Ces corps cherchant de la chaleur sont accueillis par la rigidité et la froideur métallique. L'État français filtre les hommes, les fait entrer dans une bulle-cage.

La bande-son vient corroborer cette idée. Pas de voix humaine ici, seul le son métallique accompagné d'un bip de comptage vient perturber le silence. Ces hommes sont des quantités que l'on filtre semblent dire les réalisateurs.

Passant cette porte métallique, se trouvant désormais de l'autre côté, c'est à dire derrière la grille, les hommes ne seront pas pour autant libres dans leurs mouvements. En effet, l'étroitesse des espaces des bureaux ou des chambres restreint les hommes dans leurs mouvements. Cette idée sera à son acmé à la préfecture (cf. **Analyse de séquence : En route pour la préfecture**).

Une nouvelle porte à tambour avec des hublots empêche une circulation libre et fluide. Les hommes font la queue dans un sas devant cette porte qui les fait passer un à un dans ce qui est le camp à proprement parler. Ils semblent ne pouvoir passer que dans un seul sens (S3).

De plus, hormis les zones plus libres tels que les lieux de circulation entre les différents espaces fonctionnels, les hommes se retrouvent convoqués devant des bureaux. Ce sera le premier bureau de liste de noms, puis ceux de Emmaüs, puis ceux de l'Ofii, et enfin, ceux de la préfecture. Ils agissent tous comme des barrières physiques d'autant plus que la caméra se positionnent toujours derrière ceux-ci. Ils incarnent l'administration et séparent les hommes de ceux qui enregistrent leurs dossiers, qui eux, appartiennent au pays convoité. De part et d'autre des bureaux, il n'y a pas d'égalité entre les individus.





Sens de circulation

En effet, tous ces obstacles définissent un espace organisé selon un sens de circulation auquel les hommes doivent se soumettre. Or l'art du film est de dévoiler l'ambiguïté de cette circulation contrainte qui se révèle être une voie sans issue.

Le sens de circulation est très palpable, puisqu'il structure le début du récit. Il y a les files d'attente pour passer un premier bureau, puis l'espace où on leur explique les différentes procédures, puis le passage au bureau d'Emmaüs. Ces espaces sont autant de sas séparés les uns des autres et par lesquels on ne repasse pas, comme un retour impossible. La fin de la séquence 2 en est un exemple marquant : la jeune femme explique que si on décide de rentrer, si on a donné nos empreintes, on sera en procédure Dublin « *c'est très important de décider avant d'entrer, parce que si vous entrez vous devrez accepter le transfert* » dit la jeune femme. Le piège se referme et, comme une épée de Damoclès, le danger d'un transfert dans le premier pays d'arrivée demeure constant. Parmi les hommes, l'un d'eux ne s'y laissera pas prendre, il refusera d'entrer. Cette épée tombera sur les hommes à la fin du film, comme la sanction prévue, inéluctable.

Voie sans issue

Le sens de circulation est renforcé par les mouvements de caméra. En effet, six travellings avant qui suivent une ou plusieurs personnes structurent le récit. Ces différents travellings avant élaborent un mouvement d'avancement pour le spectateur qui accompagne les protagonistes filmés. On les appelle des travellings d'accompagnement. Ils mettent en scène la nécessaire progression de chacun, le chemin à parcourir. Il faut avancer pour parvenir au but convoité. Nous noterons que mis à part ces travellings avant les plans fixes prédominent dans l'ensemble du film, ce qui rend ces mouvements d'autant plus marquants.

Le premier arrive au début de la première séquence (4min54), faisant passer les hommes de l'extérieur à l'intérieur du camp. Le deuxième, à 16min23s (S3), suit Khalal et le traducteur jusqu'au tableau d'affichage des rendez-vous à la préfecture puis jusqu'au magasin de vêtements. Le troisième arrive à 30min40s (S8) et suit Salomon dans sa lente progression entre les dortoirs. Le quatrième, à 49min53s (S14) suit Pavel jusqu'au bureau de l'Ofii. Le cinquième arrive à 1h08min44s (S21) et suit la déambulation d'Al Hassan à l'intérieur du hangar. La dernière avancée, se fera par une suite de travellings avant qui mènent tous ces hommes à la Préfecture (S25).

Or, ces travellings avant censés traduire des avancées, buttent tous ici sur des voies sans issues. En effet, chacun de ces travellings s'achève sur des personnages arrêtés (que ce soit dans une file ou une salle d'attente, assis derrière un bureau, allongé sur un lit). Le mouvement ne mène nulle part ; les corps n'avancent plus. L'espace filmique devient impasse, qu'elle soit physique, administrative ou psychologique.

Le film se finit par un plan fixe, au sein du camp de la Porte de La Chapelle, comme un retour à la case départ. Entrer dans le camp et en franchir tous les obstacles ne les aura menés nulle part.

Analyse de la mise en scène 2 : ce qui nous lie

À quelle(s) place(s) les cinéastes ont choisi d'installer leur caméra pour répondre à leur intention de créer un lien d'empathie avec les migrants et à leur volonté de souligner l'inhumanité de l'accueil de la République ?

21

1



2



3



Ouverture

L'ouverture du film élabore un point de vue à la fois complexe qui ne permet pas de se situer clairement, et précis car elle expose les deux manières de filmer les réfugiés autour desquelles se structure tout le film : celle où ils sont en présence de l'institution et celle où elle est absente.

De part et d'autre du carton explicatif mentionnant la raison de l'ouverture du camp de la Porte de la Chapelle¹⁷, deux plans révèlent les deux places de caméra que les réalisateurs occuperont tour à tour.

D'une part, dans le deuxième plan du film (1), la caméra est face à l'homme qui semble répondre à une question suscitée par les réalisateurs. C'est une caméra intime qui tisse un lien direct avec les hommes sans pour autant se substituer à l'un d'entre eux.

Et d'autre part, dans le troisième plan du film (2), la caméra se pose à la fois dans la file derrière les barrières et filme de profil le personnel d'Emmaüs parlant aux personnes qui attendent. Le procédé va se préciser dans le plan suivant (3). En effet, la caméra est posée derrière l'homme expliquant les conditions d'accès au camp. Il est en amorce sur la gauche. Son corps agit comme une barrière entre l'homme filmé et le spectateur. La caméra n'est pas parmi les hommes qui attendent dehors. Elle ne permet pas au spectateur d'être l'un d'eux. Elle est dans un entre-deux, posée derrière cette personne chargée de gérer les entrées au camp, observant ce qui se joue entre l'homme qui souhaite entrer dans le camp et celui qui ne peut satisfaire sa demande.

¹⁷ « Cent migrants arrivaient chaque jour à Paris pour y demander l'asile. La France a l'obligation de les prendre en charge, pourtant tous dormaient à la rue. Un camp humanitaire fut ouvert pour les accueillir en urgence, le temps que la préfecture décide de leur avenir. »

Dans un entre-deux

Quand les réfugiés sont filmés en présence de l'administration, les réalisateurs se ménagent une « juste » place : dans un entre deux. Ils posent leur caméra face aux demandeurs d'asile, derrière les bureaux mais en prenant garde de ne jamais se confondre avec l'institution. Le dispositif dessine un triangle tronqué qui privilégie le rapport caméra-réfugié et réfugié-institution. Le rapport caméra-institution n'est jamais établi. Ce parti-pris cinématographique se radicalise dans la séquence finale, avec les bras coupés des agents de la préfecture. En renvoyant ainsi les agents de l'État hors-champ, en les privant de visage, ce dispositif permet de faire saillir la violence structurelle de l'État. Dans tous ces plans, les regards des hommes sont dirigés vers ce hors champ. Les cinéastes filment ce rapport-là, réfugié-institution, qui est dans un seul sens, inégal et oppressant.

La mise en scène distingue cependant celles et ceux qui tentent vainement de les aider, que ce soient l'employée de l'Ofii ou les hommes et femmes d'Emmaüs qui entrent parfois dans le champ. Même si ces acteurs sociaux ne sont jamais filmés pour eux-mêmes, mais toujours parce qu'ils entretiennent des relations humaines avec les hommes en quête d'asile, ils font l'objet d'un traitement particulier. A plusieurs reprises la caméra les saisit hors de leurs bureaux et de leurs espaces institutionnels en train d'établir un lien de plus grande proximité avec les migrants. C'est bien le lien entre réfugiés et acteurs sociaux qui est filmé. Cette manière concerne en premier lieu le traducteur du médecin avec Khalal et l'employée de l'Ofii qui cherche à démêler l'embrouillamini du dossier de Pavel. Elle se ressent également avec la bénévole d'Emmaüs qui vient s'enquérir de l'état de santé de Salomon allongé sur le banc ou ceux qui installent les hommes dans les chambres.

22



Enfin, ce dispositif a aussi une autre vertu, celle qui permet aux réalisateurs de ne jamais se donner l'illusion de pouvoir faire corps avec leurs personnages. Ainsi, lorsque les réfugiés sont en présence de l'institution, que ce soit dehors, dans l'attente d'une place, à l'intérieur du camp dans la file d'attente, ou dans les bureaux d'Emmaüs ou de la Préfecture, la caméra est placée le plus souvent derrière les comptoirs ou derrière un employé. Cette position engendre une séparation entre les personnages et le spectateur. Elle le met dans une position très claire : il n'est pas l'un d'eux. Mais les réalisateurs plaçant toujours leur caméra à hauteur du regard des hommes, créent un rapport d'égalité entre eux et le spectateur.

Caméra intime

« La caméra suit les voix et les silences traumatiques, l'effroi de celui qui pleure l'Éthiopie et la séparation des siens, l'effroi de celui qui découvre au détour d'une consultation médicale que son visage est "devenu noir", l'effroi de celui qui a dû partir sans même connaître sa fille. Les hommes sont couchés de fatigue, les confidences se font dans les chambres. »¹⁸

Cherchant à créer une rencontre intime avec les réfugiés, les réalisateurs les filment aussi en dehors de la présence de l'institution. Tentant de donner corps aux relations sociales qui se nouent entre les réfugiés et suscitant des rencontres individuelles, la caméra de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot capte le vivant, le quotidien et les récits.

La fabrique de l'altérité

Ainsi, les réalisateurs ne se sont pas limités à filmer le réel qui se déroulait devant eux ; ils l'ont aussi provoqué. Comme une réponse en opposition aux entretiens d'Emmaüs qui se portent sur l'état civil : nom/prénom/date de naissance/femme/enfant etc., les réalisateurs vont poser leur caméra dans l'intimité de la chambre afin que les hommes puissent se raconter autrement. Les confidences se font là où ils peuvent être eux-mêmes. Ils donnent de leur individualité, de leur vie, pour qu'on les rencontre, les connaisse pour mieux les reconnaître. C'est la fabrique de l'altérité et de la fraternité.

Les réalisateurs ont choisi une place « face à eux tout au long de ces tournages, à la recherche de cette identité [qu'ils] leur demand[aient] de revendiquer, assumant ces regards désespérés, [ils] souhait[aient] créer un lien d'empathie »¹⁹. La caméra toujours dirigée vers les visages et les regards de ces hommes, œuvre à tisser un lien particulier avec quelques-uns. Un lien d'empathie qui est avant tout un moyen de rencontrer l'individu dans ce qu'il a d'unique.

Dans *Que m'est-il permis d'espérer*, filmer les êtres c'est avant tout filmer les regards. De nombreuses fois, la caméra s'approche par effet de zoom, se concentrant

18 Extrait de *Barrière des langues, langue des barrières* par Alexandra Galitzine-Loumpet, anthropologue au Cessma, et Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky, anthropologue à l'Inalco et psychologue clinicienne à l'hôpital Avicenne, dossier de presse

19 Extrait de « Intentions » de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dans le dossier de presse du film.

sur l'expression des yeux des hommes. Quand on voit celui de Idriss, les yeux vides, on ressent l'abysse de la douleur, au-delà des mots. Ou celui de Youssouf rieur, les yeux pétillants où la vie semble être encore là, ou peut-être est-ce un regard distancié face à toute cette mascarade ? Ou encore ceux dans la file d'attente, essayant de comprendre les enjeux de ce qui se passe. Capter leur regard, c'est les faire exister dans leurs émotions, leurs interrogations et leurs angoisses. C'est donner une réponse sensible et humaniste opposée à un État qui cherche à identifier les individus et à les classer ou les déclasser comme on trie des dossiers.

Notre connaissance d'eux sera ténue et c'est ce qui en fait la force. Ce sont des bribes d'histoires personnelles qui sont racontées, elles laissent le spectateur avec ses questions mais tissent un lien émotionnel entre eux et lui. Les non-dits sont nombreux, laissant une grande part à notre imaginaire pour continuer de tisser la toile esquissée par leurs mots.



Prendre le temps, laisser de l'espace

Il faudra pourtant attendre trente et une minutes avant que la caméra permette aux hommes de se raconter. Les réalisateurs ont-ils voulu ainsi faire partager au spectateur le temps de tournage nécessaire afin de pouvoir avoir accès aux confidences ? Sans ce temps essentiel pour établir un lien de confiance entre les réalisateurs et les personnes filmées, l'acte du documentariste n'existe pas²⁰. En effet, il faut laisser du temps pour qu'advienne le réel, un réel où la caméra ne vient pas modifier celui-ci de façon substantielle. Prendre le temps de la rencontre c'est aussi faire grandir le désir de celle-ci.

La caméra de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot respecte également le rythme de la parole des hommes et leur volonté de taire l'indicible. Nous en avons un exemple dans l'entretien avec Salomon. Alors que la caméra le filme en gros plan, lorsqu'il dit « *laissez tomber ça me stresse de penser à la Libye* », celle-ci recule en dézoomant. Elle lui laisse de l'espace et évite de le contraindre à raconter.

L'importance qu'ils accordent aux silences traduit leur volonté de ne pas forcer la parole. C'est dans ceux-ci que le spectateur et le personnage se rejoignent par le biais de l'empathie. Laisser le temps du silence permet au spectateur de compléter le récit par lui-même et d'en ressentir toute la dimension émotionnelle. Par exemple lorsque Salomon révèle qu'il a perdu la trace de sa femme et son fils, lorsque Johnson suspend sa phrase après son vœu « *que la France soit bonne avec lui* » ou lorsque Al Hassan donne l'âge de sa fille.

Ce respect s'exprime aussi par la position de la caméra lorsqu'elle est en mouvement. En effet les réalisateurs se positionnent toujours derrière les personnages qu'ils suivent en travelling avant. Être derrière eux, ne pas les filmer de face dans ces moments-là, c'est leur laisser dans le film la liberté de mouvement que l'institution leur refuse.

Caméra incarnée

C'est à l'issue de ces trente et une minutes que la caméra va se dévoiler, se faire « voix » et « corps ». Cessant d'être uniquement observatrice, elle incarne une présence, celle des réalisateurs et par ricochet celle du spectateur. Par l'intermédiaire de la caméra les cinéastes instaurent une complicité entre le spectateur et Salomon (et plus tard, avec Johnson et Al Hassan).

Cette incarnation se matérialise par trois éléments. Le premier est la voix hors champ d'un des réalisateurs qui pose une première question à Salomon. C'est cette voix lointaine « *D'où venez-vous ?* » qui transforme le rôle de la caméra. Elle engage la confiance. Mais cette voix est discrète. Les questions sont courtes, le son est lointain. Il y a ici une volonté de la part des réalisateurs de ne pas mettre en valeur leur propre voix. Le deuxième élément est l'adresse de Salomon aux réalisateurs, et par extension, au spectateur. C'est le positionnement de la caméra qui permet ces regards tournés vers le réalisateur-spectateur. La caméra va alors se mettre à dialoguer avec les hommes et susciter la confiance. Pour finir, le troisième élément est probablement le plus important car c'est celui qui provoque le plus d'émotion. Il s'agit du regard caméra. Celui-ci est particulièrement bouleversant chez Al Hassan quand il lève son regard vers la caméra à la fin de la phrase : « *je prie pour qu'au moins j'arrive à m'adapter ici, à rester ici, à pouvoir les faire venir ici, et dans ce cas je vais pouvoir profiter de la vie* ». Il regarde l'objectif en face, timidement. Pour le spectateur ce regard caméra « prend à témoin », tel un miroir qu'il lui renvoie.

Ce regard caméra fait écho à un autre, célèbre, dans l'histoire du cinéma : celui d'Antoine Doinel à la fin du film *Les quatre cents coups* de François Truffaut (1959). Antoine, interprété par Jean-Pierre L aud, s'est évadé du centre d'observation pour mineurs délinquants où il était interné. Poursuivi, il se met à courir à travers les bois et les champs jusqu'à une plage. Arrivé au contact de l'eau, il se retourne et regarde droit dans l'objectif de la caméra. Un arrêt sur image fige ce regard. Al Hassan comme Antoine fait-il appel à la compassion des spectateurs ?



Entre deux valeurs de plan

On pourra demander aux élèves quels sont les valeurs de cadre les plus fréquentes dans le film et d'émettre des hypothèses quant à la motivation des réalisateurs dans leurs choix. Et ainsi mettre en évidence avec eux ce que permettent le gros plan et le plan américain.

La présence du cinéaste

L'une des caractéristiques du dispositif de R. Girardot et V. Gaullier est l'effacement tant de leurs corps que de leurs voix. On pourra comparer cette posture à celle de cinéastes plus interventionnistes. Raymond Depardon par exemple, a un usage plus personifié de sa voix hors-champ qui se fait aussi voix-off dans son cas. Nous pouvons montrer un extrait de *Profil paysan, le quotidien* de Raymond Depardon et le comparer avec la séquence de Salomon dans *Que m'est-il permis d'espérer*. On peut aussi puiser des exemples dans les *24 portraits* d'Alain Cavalier ou *Les Glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda.

Tentative de définition du documentaire

« Avec les mini-caméras, aujourd'hui, avec la vidéo numérique, ultralégère, avec le développement de la prise de son, la référence au "cinéma direct" est à ce point devenue évidente et même "naturelle" qu'il y aurait à se soucier, plutôt, d'éloigner le cinéma de terrain, [celui du documentaire,] des manières de faire de l'audiovisuel tel qu'il triomphe dans les médias. Aller sur le terrain, oui, mais surtout y rester assez longtemps pour que ce terrain nous change, change l'idée que l'on en pouvait avoir avant d'en partager l'expérience, c'est-à-dire avant qu'il ne soit lui-même changé par le fait d'accueillir une équipe de cinéma avec ses machines.

La prise de vue qui se pratique à grande échelle pour les magazines filmés, les reportages, les journaux télévisés est peut-être "légère", elle est surtout pressée. Ce que l'on voit aujourd'hui sur les écrans publics est fait de copeaux, de pelures du monde réel. Le spectacle ne souffre pas l'attente, elle lui est insupportable. *The Show must go on.*

[En documentaire,] on entre dans le monde délicatement, on en a le souci, on affronte l'autre, on veut nouer un pacte avec lui qui nous engage nous aussi. Comme Chronos dévorait ses enfants, l'actualité, "l'actu", détruit toute vie véritable et toute réelle pratique. Le cinéma de terrain, celui que l'on s'obstine à nommer "documentaire", est avant toute chose un cinéma de relations – et les relations sont des constructions qui engagent des présences, des personnes, des vies, donc des durées et des patiences.»

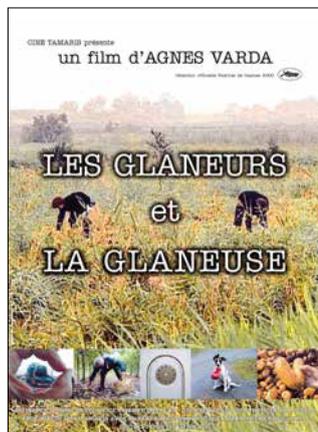
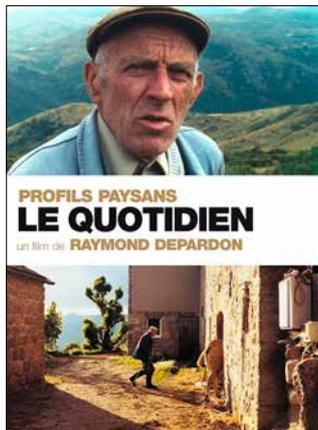
(Jean-Louis Comolli, « Les ateliers Varan, 35 ans de résistances », ateliersvaran.com/fr/article/les-ateliers-varan-35-ans-de-r%C3%A9sistance)

À partir de photogrammes du film et de ceux d'un reportage sur le même sujet, un travail pourra être fait avec les élèves afin d'essayer de définir les spécificités du documentaire comme art cinématographique (traitement du réel / rapport au temps / objectif à atteindre / lien, rapport construit avec le spectateur-télé spectateur / point de vue).

On pourra aussi se référer à :

cineclubdecaen.com/analyse/documentaire.htm

Pour prolonger cette réflexion, il pourra être demandé aux élèves la signification de l'expression « provoquer le réel » dans un documentaire, et en particulier dans *Que m'est-il permis d'espérer*.



Analyse de séquence : en route pour la préfecture

Toute la fin du film met en scène la manière dont l'état français condamne à errer dans un no man's land des hommes en quête d'une terre où vivre. Cette séquence résonne avec les paroles de Pavel : « *ce que vous me dites c'est d'aller mourir dans la rue* » ; « *l'Ofii veut me tuer* ».

Léthargie (S24)

Au début de la séquence, les réalisateurs plongent le spectateur dans une sorte de léthargie ; état comateux dans lequel semble se trouver ces hommes à la limite de l'espoir.

25

La bande-son installe d'emblée l'atmosphère irréelle que tous les autres éléments de la mise en scène vont contribuer à nourrir. Les sons sont étouffés, lointains ; la bande-son répand un silence suspendu, une sorte d'apathie à l'image de l'attitude d'Al Hassan et de Youssouf.

Le premier plan fixe sur les visages suscite le désir du spectateur. Des visages aux aguets, à la fois curieux et dans une attention intense qui cristallisent une empathie qui s'est développée tout au long du film. Filmés à hauteur de regard, penchés vers la gauche du cadre (P1), les réfugiés essayent de voir mieux ce qui se joue pour leur avenir dans ce hors champ. Ce hors champ annonce combien leur destinée est hors de leur contrôle, hors d'atteinte. Le second plan, fixe (P2), révèle l'objet de leur attention : un bénévole (ou un salarié) d'Emmaüs manipule des cartes et coche des noms sur une longue liste. Filmé en plongée, le cadrage vient renforcer la sensation d'une tension extrême vers un acte administratif dont ils ne connaissent pas la portée.

Dans le plan suivant (P3), Al Hassan est plongé dans un abysse, celui de toutes les souffrances non dites, à peine esquissées dans les quelques mots qu'il a livrés auparavant. Espère-t-il ou est-il au-delà de l'espoir ? Dans une lumière mouvante et chaude, la posture d'Al Hassan, les mains jointes, le regard lointain évoque une prière intime. Alors que tous dans l'arrière-plan sont concentrés autour du bénévole, Al Hassan au premier plan semble ailleurs, comme s'il ne faisait plus partie du groupe. Ce détachement est accentué par la lumière qui contraste avec la luminosité plus réaliste de l'arrière-plan. La prostration d'Al Hassan est relayée par celle de Youssouf dans la deuxième partie du plan suivant (P4b). Le sourire jovial et le regard pétillant de cet homme-

enfant se sont effacés. Reste l'expression vide de celui qui attend désormais sans aucune illusion. Tel un réveil, c'est l'enchaînement de l'annonce du bénévole d'Emmaüs « *On part à la préfecture, suivez-moi si vous êtes sur la liste* » et du geste d'un des hommes qui stipule à Youssouf de se lever pour les suivre qui va sortir Youssouf de sa langueur. C'est à ce moment précis que le mixage son devient réaliste.

Une chaîne humaine faite de solidarité et de partage des mêmes angoisses, des mêmes désillusions, des mêmes réalités se crée cinématographiquement grâce à trois éléments. D'une part par le choix d'enchaîner les deux plans P3 et P4 dans lesquels l'attitude de Al Hassan et de Youssouf est similaire. D'autre part, par le mouvement panoramique de la caméra qui relie Idriss à Youssouf tel un trait d'union. Enfin par le geste amical de l'homme qui permettra à Youssouf de sortir de sa torpeur. Cette chaîne humaine implique également le spectateur le mettant lui aussi dans cette sorte de comas artificiel grâce à la bande-son irréaliste.

Une marche entre passé, présent, futur (S25)

Ce réveil amorce la sortie de cette bulle pour les protagonistes. Sortir de ce camp c'est sortir de la bulle illusoire de l'hospitalité²¹. La marche peut être considérée comme un espace de transition entre le camp et la préfecture. Elle tisse un lien entre les deux espaces : camp et préfecture sont liés, ils fonctionnent de pair. Ainsi les plans suivants (P5, P6, P7, P8, P9, P10 et P11) sont une suite de sept mouvements de travelling dont un travelling latéral, un léger travelling arrière et cinq travellings avant. Ces cinq mouvements suivent le groupe d'hommes qui a rendez-vous à la préfecture et font écho à la séquence S1 où les hommes entrent dans le camp.

Or cette marche est la rencontre entre le passé, le présent et le futur. Comme en témoigne le plan P7, les hommes dehors et ceux en marche vers la préfecture sont liés ; un groupe s'arrête pour serrer les mains de ceux qui sont assis dans la rue. Ces hommes debout en train de marcher, enjambent des corps allongés, exclus, réduits à dormir dans la rue. Est-ce leur condition passée ? Est-ce celle qui les attend ? Comme une prédiction de leur futur, cette marche sur les trottoirs et sous les ponts montre des hommes debout, marchant vite devant ces corps allongés, condamnés à l'insécurité absolue que représente la vie dans les rues de Paris.

Mais ce mouvement d'avancée urgente, comme pour fuir cette réalité trop bien connue, s'arrête net. À l'instar des autres travellings avant (cf. **Analyse de la mise en scène 2 : Ce qui nous lie**), l'avancée est stoppée par le plan fixe du visage de Youssouf (P12). Trois plans fixes montrent les trois protagonistes vus précédemment (P12, P13, P14), leur destinée sans issue sera ensuite révélée.

S24



P1



P2



P3



P4a



P4b

S25



P5



P6



P7



P8



P9



P10



P11

S26



P12



P13



P14



P15



P16



P17



P18



P19



P20a



P20b



P21



P22



P23

S27



P24



P25



P26



P27



P28



P29



P30



P31



P32



P33



P34



P35



P36



P37



P38

S28



P39



P40



P41



P42a



P42b

Le dermatoglyphe comme preuve (S26)

Il s'agit ici pour les réalisateurs de mettre l'accent sur l'acte technique auquel l'administration voue toute sa confiance et confère tout pouvoir. Entraide et complicité sont encore présentes au début de la séquence, dans des plans de groupe (P15 et P16, puis P22 et P23). Mais l'administration va couper ces élans de solidarité et condamner les hommes à un face-à-face individuel avec la bureaucratie.

Une main gantée qui enserre une main dénudée et la maintient sur la vitre d'un scanner vient mettre fin au moment collectif. Ce choix du gros plan met en exergue la chair au milieu des froids matériaux technologiques. La couleur verte du mur et du scanner vient remplir l'espace ; agressive, elle contraste avec le reste du film d'où elle est absente. On peut penser au film d'Andrew Niccol *Bienvenue à Gattaca* (1998) dans lequel cette couleur verte renvoie aux valises, à l'espoir, à ceux qui pourront atteindre les étoiles. Mais ici, l'espoir semble annulé par la présence de la main gantée de latex blanc qui manipule et écrase pour obliger à la prise des empreintes digitales. Cette procédure implacable révélera le devenir de ces hommes. La machine, qu'elle soit technique ou institutionnelle, est toute puissante face aux récits de vie qui ne sont pas entendus. Ici, Youssouf ne semble guère dupe ; il reste à peine une trace d'espoir dans son regard (P18) orienté vers un hors-champ qui sera dévoilé trois plans plus tard.

Sur le gros plan mentionnant « dossier d'étranger » (P19), on appelle Al Hassan. Chacun à leur tour, les hommes se soumettent à la prise de leurs empreintes. Seuls les bruits de la machine accompagnent ces plans. Le regard d'Al Hassan à la fin du plan 20 (P20b) appelle le hors-champ, qui n'est autre (P21) que l'écran de l'ordinateur affichant les empreintes digitales qui se dessinent. Par ce raccord regard, la révélation, au sens de faire connaître l'identité de quelqu'un, est achevée. Pour la préfecture, Al Hassan se résume à ces empreintes affichées sur l'écran, et ce sont elles, associées à de puissants rouages informatiques, qui vont guider les procédures d'asile. Ce que ces dermatoglyphes racontent de notre unicité exclut totalement le vécu des individus, leur caractère, leurs souffrances et leurs espoirs. Technique d'identification surtout employée par la médecine légale et la police scientifique, elle place ces hommes en position de suspects.

Mise en boîte et violence structurelle (S27)

Dans chacun des plans qui vont suivre, les personnages sont mis en cage, enserrés dans ces boîtes. À droite du cadre se trouvent les objets techniques de l'administration : écran d'ordinateur, webcam, téléphone, clavier. D'un côté la loi, le pouvoir administratif, de l'autre des hommes qui prennent conscience de l'échec, du refus : un mois à attendre, mais à attendre quoi ?

Quinze plans fixes vont s'enchaîner, montrant Idriss, Al Hassan, Youssouf et Guyot, dans des boîtes, face aux agents de la préfecture, face au mur de l'institution. C'est un plan sur Idriss qui débutera et finira cette mise en boîte institutionnelle (P24 et P36). Idriss que le bras coupé de l'agent de la préfecture essaye de prendre en photo avec cette webcam insignifiante, avançant vers lui telle un tentacule profanateur. Les réalisateurs ont choisi de laisser le plan durer, montrant l'agent qui s'y reprend à plusieurs reprises pour capter l'image d'Idriss. Cet enregistrement photographique renvoie à l'acte des réalisateurs, dont il est la figure inversée : l'agent de la préfecture ne prend pas le temps, ne demande pas l'autorisation, n'écoute pas. Il vole une image qui n'a comme but que de remplir une case dans un dossier administratif. Cette photo ne dira rien des souffrances, des parcours, des motivations, des espoirs. Idriss est face à un objectif dérisoire qui va pourtant décider de son avenir.

Les cinéastes, par leur placement de caméra, observent ce moment en se concentrant exclusivement sur les hommes qui le subissent. Les agents de la préfecture sont eux résumés à des bouts de bras coupés et des voix au langage technocratique. Face à eux, les hommes ont besoin de raconter leurs parcours. Une forme de violence se révèle dans le contenu de ces dialogues hors-champ (cf. **Analyse de la bande-son : Babel**).

Et l'espoir dans tout ça ? Al Hassan demande si le « *processus de Dublin peut redevenir normal* ». L'agent répond que oui ça peut redevenir « normal » ou « accéléré ». Voilà l'espoir : que la procédure change d'état. Quant au temps que cela peut prendre, un « *ça dépend* » sera la seule réponse obtenue. La fin du plan (P26) sur Al Hassan dans le silence exprime combien ce temps-là est un gouffre d'incertitude et d'insécurité pour ces hommes. Le dernier plan de l'entretien de Youssouf (P32) s'en fait l'écho avec un regard fatigué et désillusionné.

Les murs des boîtes font se restreindre encore l'espace et l'espoir. Le gros plan sur Idriss qui conclut cette partie montre combien l'étau se resserre ; son regard remplit le silence de la bande-son. La sanction est tombée, le piège s'est refermé.

L'impossible asile (S28)

Comme un épilogue à cette séquence, l'entretien de Zerbo vient entériner l'impossible espoir. Contrairement aux autres, Zerbo n'est pas « dubliné » mais est placé en « procédure accélérée ». Dans son cas, l'annonce est tout aussi dramatique : il se retrouve sans hébergement et est renvoyé à la rue parce que « *c'est bloqué dans l'ordinateur* ». Cet échange montre combien l'état français se cache derrière des procédures techniques pour s'affranchir de la responsabilité de l'accueil vital des personnes. L'état condamne ces personnes, les empêchant de se reconstruire.

Un « *ce sont les règles* » est énoncé à Zerbo qui répond « *ça devient dur* ». L'état se dédouane sur « *les associations qui peuvent vous aider* ». Toute l'irresponsabilité de l'État est là.

Le dernier mouvement de caméra du film (P42), un travelling latéral, accompagne Zerbo jusqu'à la porte de sortie du bureau. Entre lui et la caméra, le défilé des boxes, comme autant d'étaux qui se sont resserrés sur ces hommes abandonnés dans le no man's land des procédures administratives. Mais ce mouvement, comme un dernier souffle, est stoppé net par la porte qui se referme (P42b). Elle clôt la séquence et symbolise ce que Léopoldine Manac'h²², anthropologue, appelle la « *maltraitance institutionnelle qui s'opère dans les préfectures* ». Cet arrêt vient clore la structure en boucles du film (cf. **Analyse du récit : Une avancée illusoire**). Les avancées butent contre des impasses rendant impossible le nécessaire asile, tel un aveu d'échec.



28

PHILO

Qu'est-ce que « être » ?

On pourra travailler la question de l'identité, qu'est ce qui nous définit ? En travaillant à partir des trois types d'entretiens : celui d'Emmaüs, celui de la préfecture et celui des réalisateurs, on pourra se poser la question de ce qui définit l'existence et de ce qui la prouve. Est-ce notre état civil avec nos noms prénoms date de naissance ? Un document administratif ? Nos empreintes digitales ? Une photo d'identité ? Le récit de notre parcours et nos espoirs ?

EMC

Maltraitance institutionnelle et valeurs de la République

Un travail pourra être mené sur les valeurs de la République et la manière dont elles sont mises en tension avec les faits au sujet de l'accueil des migrants.

On pourra se référer à la ressource *En transit #2 "J'ai pas d'hébergement, je dors où ?"* commenté par les anthropologues Michel Agier et Léopoldine Manac'h et par la démographe Annabel Desgrées du Loû.

[youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg](https://www.youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg)

Analyse de la bande-son : Babel

Faisant la part belle aux voix et aux propos de ses protagonistes et distribuant les éléments musicaux avec parcimonie, la bande-son de *Que m'est-il permis d'espérer* s'accorde à la sobriété de son sujet. Tout à la fois dépouillée, comme les demandeurs d'asile filmés dans le plus grand dénuement, et subtile, comme leurs paroles pudiques hantées par les vicissitudes de l'exil, la bande-son constitue néanmoins un espace polysémique d'une infinie richesse. Un enrichissement visé par les cinéastes : « *En approchant les réfugiés, en les rencontrant, en partageant leurs utopies, nous souhaitons faire ressentir à quel point nous ne pouvons que nous enrichir à leur contact. Nous avons besoin des autres* »²³

29



Un concert de voix

Au-delà de la symphonie des voix et des langues et hormis quelques notes de guitare dans le générique au début du film et à la fin de la rencontre avec Al Hassan (S18), la bande-son musicale est entièrement diégétique et se compose de quatre chants répartis dans le film. Créés par les personnages du film eux-mêmes, ces chants expriment des émotions justes, ni mises en scène, ni feintes.

Dans la première séquence chantée, deux jeunes Somalis entonnent l'hymne du pays qu'ils ont quitté. La main sur le cœur, à la fois fragiles et fiers, ils chantent face caméra : « *Somalie éveille-toi, éveille-toi, appuyez-vous les uns sur les autres, soutenez ceux qui sont faibles, soutenez-les toujours, on a été victimes, on a été désunis et on s'est battu entre nous, nos ennemis en ont profité, ils nous ont tué, Somalie éveille toi, éveille-toi, appuyez-vous les uns sur les autres soutenez, soutenez ceux qui sont faibles, soutenez-les toujours* ». Les paroles encourageantes et solidaires du chant patriotique semblent alors leur mettre du baume au cœur et leur insuffler un regain d'énergie. « *It's time to live* » assure d'ailleurs l'un d'eux, un grand sourire barrant son visage d'enfant.

La seconde séquence chantée manifeste avec une grande simplicité et beaucoup d'émotion la capacité des hommes à s'entendre et à se comprendre, par-delà leurs différences, grâce à l'art et à la culture. Trois hommes assis sur des lits de camp sous la bulle trompent le temps, la solitude et la fatigue en échangeant des chansons d'amour (S12). Qu'ils soient en turc ou en roumain, qu'ils disent l'amour réciproque ou l'absence de l'être aimé, les vers chantés des poèmes se répondent et touchent même le cœur de celui qui n'a plus la force de fredonner mais dont le regard se perd, loin à l'intérieur de lui-même à la recherche de ceux qu'il aime et qui sont loin.

Enfin la troisième séquence chantée est une véritable ode à la rencontre et au vivre ensemble. Elle célèbre les vertus du mélange et l'infinie créativité des hommes. Elle se situe dans l'espace exigu de la chambre que Johnson partage avec un compagnon de route. En plus des réalisateurs, s'y trouvent Pavel et deux autres migrants qui assistent au spectacle. Car c'est bien à un show musical que Johnson et Pavel invitent le spectateur. Ensemble, reliés l'un à l'autre par le fil d'une paire d'écouteurs de poche, ils réinterprètent et enregistrent un morceau - *She is the dance* - en mêlant la langue tchèque de l'un au Pidgin English de l'autre (S16). Littéralement porté par le chant et maintenu debout par son désir de faire carrière, c'est Johnson qui fera entendre sa voix dans la séquence finale, chantant *I'm still walking* à tue-tête jusqu'au bout du générique de fin (cf. "*I'm still walking*")

À la croisée des mondes

Le mélange et l'hybride caractérisent donc les partis-pris sonores et musicaux de *Que m'est-il permis d'espérer*. Signée par le groupe *Interzone*, la musique off est à l'image de ces croisées culturelles. Elle reflète elle aussi l'enrichissement qui naît de la rencontre. En effet la musique du groupe *Interzone* est née de la collaboration artistique entre Khaled Aljaramani – musicien syrien, reconnu pour sa maîtrise du oud – et Serge Teyssot-Gay – guitariste et compositeur français, cofondateur du groupe *Noir Désir*. Exprimée en quelques notes sur le générique, à l'ouverture, et pour ponctuer les paroles d'Al Hassan à propos de son enfant qui grandit loin de lui et qu'il ne connaît pas (S18), la musique vient se poser délicatement sur les images du film et souligner l'émotion et la solitude des êtres.

Cette matière musicale multiculturelle fait écho à la solidarité chantée d'emblée par les deux jeunes Somalis, puis déclinée tout au long du film. Avec pudeur, malgré les solitudes individuelles, *Que m'est-il permis d'espérer* montre la fraternité entre les hommes dans le camp. Plus qu'une cohabitation pacifique, ce qui se tisse entre eux est le partage silencieux des mêmes souffrances. Nul besoin de mots ni de déclamations, ils connaissent les tourments et les angoisses des autres. Ce partage se manifeste par des actes et des gestes d'entraide qui se jouent également autour de la question du langage. La séquence entre Salomon et Solomon Tesfa Selassie est sur ce point emblématique (S4). Malgré son épuisement, Salomon se propose de traduire pour Solomon Tesfa Selassie du tigrinya à l'anglais. Palliant les manquements de l'institution, les migrants élaborent un tissu commun à partir de leurs mots et de leurs langues multiples : « *Tu m'as beaucoup aidé* » dit Solomon Tesfa Selassie. « *C'est normal de s'aider* » lui répond Salomon.

Enfin, cette fraternité qui naît de l'échange trouve son expression la plus achevée dans le rire et le jeu qui permettent aux hommes de se détourner de la réalité douloureuse, de sortir de l'inertie et de s'élever. Deux séquences mettent cela en scène : la séquence du jeu de cartes (S15) et celle où les réfugiés sont devant le panneau d'affichage (S20).

La langue et ses enjeux

« *Ce centre c'est Babel. Le parcours migratoire, c'est la dispersion et la recomposition des langues, la « zone de contact » entre elles, les sauts et emprunts d'une langue à l'autre. Avec ses enjeux particuliers. D'une part la compréhension et la communication, et son revers, l'incompréhension, la suspicion de la parole de l'exilé, souvent mise en doute, soumise à l'épreuve - à tort, comme le montre l'histoire de Pavel. Lorsque cette dissymétrie entre les langues est constante, régulière, les politiques de traduction participent, à l'évidence, aux rapports de domination. Cette tension, on la retrouve tout au long du parcours dans le centre, cet espace liminal qui métaphorise la procédure d'asile.* »²⁴

La place du langage et des langues dans le film est centrale. Dès la séquence de leur entrée dans le camp (S2), l'enjeu est de bien formuler son nom et son prénom. En face, pour celle qui est chargée des inscriptions, la mission est de bien entendre pour bien orthographier. Tous sont très attentifs et on sent de la part des réfugiés comme de la part des bénévoles d'Emmaüs, le souci de bien dire.

Mais la bulle ne parvient pas à rendre justice à la richesse des langues qu'elle abrite. Ainsi, les hommes ne peuvent pas tous avoir accès aux explications dans leur langue maternelle. De la même façon, ils se heurtent à l'incompréhension, à une mauvaise interprétation de ce qu'il leur est demandé. La dernière séquence d'entretien avec Youssouf dans le bureau d'Emmaüs (S22) en est un exemple marquant. Les questions posées en français ne sont pas toutes bien comprises par le tchadien Youssouf ; les quiproquos s'installent. Dans le cas de Youssouf, sa connaissance du français montre qu'il fait partie de la population éduquée mais que ce n'est pas sa langue maternelle. En effet, au Tchad, 150 langues locales sont parlées. A cette richesse linguistique s'ajoutent le français et l'arabe classique qui sont les langues officielles du pays. Le français n'en reste pas moins la langue de l'administration, de l'éducation, des médias et des affaires ; c'est la langue de l'élite et des Tchadiens aisés.

Alors comment se raconter dans une langue qu'on ne connaît pas ou qu'on ne maîtrise pas ? Quelle part de nous-même s'exprime sans l'accès à notre langue maternelle ? A cela s'ajoute la place ambiguë des interprètes lorsqu'ils ne sont pas physiquement présents lors des échanges. Comment à travers un combiné téléphonique peut-on traduire un langage éminemment complexe qui ne peut avoir d'équivalent en langue étrangère ? Dans la séquence à la préfecture (S27), la distance entre les agents et les demandeurs d'asile se change alors en un gouffre infranchissable. D'ailleurs, comble de l'ironie, l'agent chargé de l'entretien avec Youssouf déclare ne pas pouvoir prendre en compte le document présenté puisqu'il est écrit en italien. Aucun effort n'est réalisé ; la traduction est à sens unique. Seules les demandes qui émanent de la préfecture sont traduites ; jamais celles des migrants.

L'énerverment de Guyot est révélateur de cette violence structurelle faite de refus permanents et qui conduit à un impossible refuge. L'injure « *putain de sa mère* » n'est comprise que par le spectateur ; elle reste inaudible pour l'agent puisque le traducteur a raccroché. En quelque sorte, c'est la réponse des cinéastes. Par leur positionnement, ils donnent à entendre au spectateur la réaction de Guyot, l'institution demeurant sourde aux arguments des individus qui se trouvent face à elle.

30

Textes des chansons

« Pourquoi le monde est-il jaloux de nous ?
 Je reste malgré ça amoureux de toi
 Notre amour nous appartient, pas aux autres
 Ce que les autres soupçonnent
 Je pense à toi et toi tu es ailleurs
 Je ne cherche pas à savoir
 Ce que les autres soupçonnent
 J'arrête de me plaindre
 Je préfère le désir de toi
 Oui, qui suis-je ?
 Ton admirateur, je me fous de la malveillance
 Et je reste fou »²⁵

« Chacun est avec son amoureuse,
 Et moi je suis seul
 Chacun est avec son désir
 Et l'objet du mien est absent
 Je suis comme un somnambule
 Jusqu'à ce qu'elle revienne
 Jusqu'à ce qu'elle revienne
 Mon amour est absent
 Je suis tout seul
 Il ne me reste que le chagrin
 Et pas de famille ! »



Bonne chance avec Dublin !

FRANÇAIS

Vocabulaire administratif et langage de la vie

Dans la séquence à la préfecture, relever et expliciter le vocabulaire administratif. Comparer ce champ lexical à celui du langage de la vie afin de montrer comment s'entrechoquent de façon violente les termes fonctionnels de l'administration et la langue vivante des hommes. Alors que ces derniers tentent de raconter différentes péripéties de leur périple (vol de leurs papiers, nuits passées dans des gares, empreintes prises de force, etc.), les agents leur répondent « procédures », « Dublin », « documents », « visa », « attestation », « prise en charge » et « empreintes ». Il faut « arrêter de raconter » ; il faut « répondre par oui ou par non ».

FRANÇAIS

Politesse du désespoir

Deux séquences représentent les personnages du film en train de se moquer et de rire de leur situation. Ils transforment le réel en blagues.

Qu'est-ce qui se cache derrière leurs expressions ?

Séquence face au panneau d'affichage :

- « — Tu pars ?
- Oui je suis transféré
- Comment tu veux être transféré si t'as pas laissé tes empreintes ?
- D'accord, demain je vais pour les empreintes.
- Si tu les mets pas, pas de transfert ! »

Séquence du jeu de cartes :

- « — C'est ton dossier ?
- Oui
- Et c'est tes empreintes ? Dublin ou normal ?
- Dublin
- C'est vrai ?
- Oui
- Quelle chance ! Bonne chance avec Dublin ! »

“I’m still walking”

Dans une volonté de clore le récit sur une note d’espérance, exprimant l’énergie vitale des demandeurs d’asile, le film se termine par une séquence où se côtoient finalement les deux seules manières d’obtenir une vie meilleure : la désobéissance et la détermination. Trois plans reprenant le même axe de prise de vue constituent cet épilogue : Johnson et un compagnon sont installés à la même table dans le réfectoire. Il fait jour. La lumière est claire. Un nouvel espoir naît. À travers la chanson qu’interprète Johnson, *I’m still walking* (*Je continue de marcher*), est mise en avant la persévérance des hommes face à l’irresponsabilité de la politique européenne. Les réalisateurs réouvrent ainsi la porte brutalement fermée sur Zerbo par l’État français (S29).

32



Ruse et détermination

Assis côte à côte, les deux hommes n’ont pas pour autant la même activité. L’un téléphone, l’autre chante. Ils ne s’expriment pas dans la même langue et ne mobilisent pas la même énergie, pourtant ils semblent se compléter et se soutenir. Ils sont mieux ensemble que chacun dans leur coin. Leur union entretient l’énergie positive qui émane de chacun d’eux. Le chant, la communication, deux moyens qui élèvent et qui permettent de dépasser les épreuves.

Le sens de leurs paroles fait émerger deux façons de contourner l’obstacle. L’un a recours à la ruse. Il cherche une solution pour qu’on ne reconnaisse pas ses empreintes. Cette conversation téléphonique fait écho à la séquence dans le couloir de la préfecture (26) où sont évoquées les potentielles blessures aux doigts pour faire disparaître les empreintes. Voilà à quoi en sont réduits ces hommes : l’automutilation pour disparaître des fichiers informatiques et échapper à l’identification pour recommencer à vivre. C’est la question de la désobéissance qui est posée.

Johnson, lui, incarne la détermination. Le texte de la chanson raconte la capacité à aller loin alors que personne ne croit en vous. Sa vitalité et son inébranlable foi dans l’avenir contrastent avec sa situation toute aussi désespérée que celle de son compagnon. Interprétant le morceau de tout son cœur et de tout son corps, il fait siennes ces paroles d’espoir. Ses regards caméra et ses adresses aux réalisateurs font du spectateur son premier public.

Ce duo réalise l’alliance de la désobéissance et de la volonté : les deux vertus nécessaires pour survivre. Cette force intérieure est-elle l’apanage de tous ? Al Hassan, Idriss, Salomon et les autres trouveront-ils encore les capacités intérieures pour avancer afin de se reconstruire ?

33

L’utopie

Par la résistance de leurs corps, ancrés dans le présent et occupant tout l’espace du cadre, Johnson et son compagnon incarnent la question de l’utopie qui traverse le film : « Dans l’interstice de leurs mots, dans l’épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, les réfugiés nous ont confié leur absolu présent, une utopie douce, comme une évidence : « J’ai réussi à survivre jusque-là. Bien évidemment nous allons construire ensemble ce monde libre. »²⁶

Cette question que les réalisateurs n’ont de cesse d’exprimer, est sensible dès l’ouverture avec le groupe compact d’hommes hagards qui attendent depuis l’aube leur entrée dans le camp. Leur foi en ce lieu est grande : « Beaucoup de gens sont là depuis 3, 4 jours, une semaine. Ils dorment ici pour être dans les premières places » confie l’un d’eux dès le deuxième plan du film. Le camp cristallise tous leurs espoirs simples et immenses à la fois : pour Pavel, il permettrait que son dossier se débloque ; Al Hassan y voit le moyen de faire venir sa femme et sa fille pour pouvoir enfin profiter de la vie avec elles. Et alors que Johnson s’y rêve en musicien « je veux devenir un des meilleurs musiciens français, un des meilleurs ! », Salomon appelle de ses vœux « la paix dans son pays pour pouvoir rentrer ».

« À travers les mots, il y a l’espoir qui déborde les pertes et les solitudes abyssales, et qui bat en brèche la violence du dispositif d’accueil : l’espoir de “régler ses papiers”, de sortir de “la souffrance”, de vivre dans de “bonnes conditions”, de devenir un “être humain accompli”, de faire “venir sa famille”. Et ce ne sont pas seulement les mots qui disent l’espoir dans les langues maternelles, dari, pashto, arabe soudanais, arabe tchadien, somali, tigrinya, peul, ce sont les visages, les regards et le rythme des corps. Surgissent les rêves dans la table à mixage du jeune Nigérien ou dans l’hymne national chanté par deux Somaliens dont les têtes soudain se redressent. »²⁷

Tous ces espoirs confortent l’image d’une France aux valeurs humanistes, terre d’accueil et pays des droits de l’Homme où « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits ». ²⁸ Une réputation qui est d’ailleurs une des raisons de choisir la France plutôt qu’un autre pays : « J’espère que la France sera bonne avec moi » dit Johnson (cf. **Des êtres**)

C’est bien pourtant cette réputation dont **Que m’est-il permis d’espérer** déplore l’imposture, le carton de fin tombant comme un couperet sur l’image de Johnson sans pour autant l’arrêter de chanter : « 40 000 exilés ont dormi là, à l’abri, entre novembre 2016 et mars 2018. Ce lieu a fermé parce qu’Emmaüs ne pouvait plus garantir la “non-ingérence” de la préfecture ».

Alors où construire l’utopie ? Où trouver la société idéale qui réaliserait le bonheur de chacun ? Où habiter ensemble un monde où « empreinte digitale » ne rimerait pas avec « laisser-passer » ; un monde sans barrière ni fiche d’état civil ; un monde où être accueilli dignement ; un monde libre ?

Et si la tradition du *zumunci*²⁹ ne se conjugue pas encore au présent en France, il reste l’espace cinématographique pour le ressentir. En plaçant l’écoute et le respect des corps au cœur de leur écriture, en accordant la première place aux regards et aux silences de ceux qu’ils filment, Vincent Gaullier et Raphaël Girardot retrouve le sens du *zumunci*.

26 Extrait de « Intentions » de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot dans le dossier de presse du film.

27 Extrait du dossier de presse. *Barrière des langues, langue des barrières* par Alexandra Galitzine-Loumpet, anthropologue au Cessma, et Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky, anthropologue à l’Inalco et psychologue clinicienne à l’hôpital Avicenne.

28 Article premier de la Déclaration des droits de l’Homme et du Citoyen de 1789.

29 Voir encadré

« Vous qui entrez, abandonnez toute espérance. »

Cette phrase qui marque l’entrée dans *L’Enfer* de Dante (*L’Enfer*, chant III, première partie de la *Divine Comédie*, Dante Alighieri, ca. 1303-1321) pourrait résonner dans les cœurs des migrants bien plus que l’article premier de la Déclaration de 1789 « *Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits* ».

PHILO

« Les fruits sont à tous, la terre n’est à personne. »

Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes, Jean-Jacques Rousseau, 1755.

PHILO

Désobéissance civile

À travers la situation des migrants, on pourra travailler la question de la légitimité de la désobéissance civile en démocratie.

34

FRANÇAIS

Zumunci

En haoussa (langue parlée en Afrique de l’ouest et en Afrique centrale), « zumunci » signifie l’accueil de l’étranger avec qui on établit un lien de « quasi-parenté ». Il signifie le lien et la protection.

« *Elle est provisoire, comme toute relation d’hospitalité. Elle prend fin soit au départ de l’étranger, soit parce qu’il est inclus, sous une forme ou une autre, dans le groupe qui l’a accueilli (souvent par un mariage organisé par le maigida).* »³⁰

On pourra également se référer à la ressource **En transit #1 “On sait pas si on est bien vus ou mal vus ici”** dans laquelle l’anthropologue Michel Agier évoque le *zumunci*.

[youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg](https://www.youtube.com/watch?v=3SrSlntf_Pg)

40 000 exilés ont dormi là, à l’abri, entre novembre 2016 et mars 2018.

Ce lieu a fermé parce qu’Emmaüs ne pouvait plus garantir la “non ingérence” de la préfecture.