



Amour et mondialisation, ou les affects de la modernité.

Chronique des films de Giovanni Princigalli : Ho fatto mio coraggio (J'ai fait mon propre courage, 50 min, 2009) et Les fleurs à la fenêtre (on veut bien l'amour) (50 min, 2010).

Suzanne Beth

Doctorante en études cinématographiques à l'Université de Montréal

En deux films, Giovanni Princigalli offre deux regards sur un phénomène qu'on pourrait appeler la mondialisation matrimoniale. *Ho fatto mio coraggio* (J'ai fait mon propre courage, 2009), le premier volet de ce diptyque, concerne la communauté italienne de Montréal. Il s'efforce d'y retracer la venue de jeunes femmes, pour la plupart, et de quelques jeunes gens depuis l'Italie de l'après-guerre pour rejoindre leur époux déjà établi au Canada. Le film se présente sous la forme d'entretiens, tournés en italien, avec des personnes déjà âgées, parfois veuves, qui évoquent ce passé articulé par l'exil. Pour en rendre compte, de nombreuses images d'archives accompagnent les images contemporaines. Le second film, *Les fleurs à la fenêtre (on veut bien l'amour)* (2010), a été tourné au Cameroun à la rencontre de jeunes femmes fréquentant des sites de rencontres sur internet visant expressément des hommes occidentaux, des blancs. Le réalisateur est allé filmer trois jeunes femmes camerounaises avec lesquelles il avait fait connaissance en passant du temps sur de tels sites depuis Montréal.

Il s'agit de deux films personnels, mettant en scène de manière différente leur lien avec leur auteur, Giovanni Princigalli, sa sensibilité et, de fait, ce qui semble être les préoccupations à la source de son travail cinématographique. Le cinéaste paraît ainsi penser sa position, qui confère au Canada la place d'un pivot entre un mouvement d'immigration ancien, en provenance d'une Italie alors source d'une émigration importante, et un mouvement de continuation, une migration qui se poursuit après « sa » propre immigration, son installation. Il ne s'agit pas tant de partir de nouveau pour s'installer ailleurs, du moins pas nécessairement, mais d'envisager aussi bien une figure de son départ et de son arrivée propres, que ceux des autres. Ce faisant, il dessine un portrait de notre monde au plus près des énergies qui le traversent et qui le forment. Tressant belle manière une documentation précise des processus

par lesquels le monde s'est globalisé, et continue de le faire, ainsi que les tensions qui s'y logent, les films sillonnent un affect construit et troublé par l'imaginaire de l'exil, entre un désir d'autre chose, le traumatisme de l'arrachement, l'amour de la patrie, et les transformations qu'il occasionne nécessairement.

Vivre sa vie ?

Le premier documentaire, *J'ai fait mon propre courage*, présente quelques personnes âgées de la communauté italo-canadienne de Montréal. Les premières images explicitent la fonction que le film leur attribue : elles seront un pont, une médiation, entre les personnes qui parlent et leur passé, ce moment de l'émigration, vieux d'une cinquantaine d'années. Conçu à partir de la vieillesse, permettant un regard rétrospectif, le film est organisé autour de la question lancinante de savoir ce que c'est de vivre une bonne vie. Sa beauté tient au fait qu'il maintient l'ambiguïté sur ce qu'on pourrait appeler l'expérience de l'émigration/immigration au Canada. Paradoxalement, il n'en est pas ainsi du fait de la diversité des trajectoires montréalaises, dont les points de ressemblance sont plus soulignés que leur divergence. L'ambiguïté est vraiment celle de l'expérience et elle apparaît dans la manière de se rapporter à des moments passés que tous ont vécus.

Le documentaire se place auprès de personnes assez âgées, dont on peut estimer qu'elles sont nées dans les années 1930. Deux cas de figure sont présents, soit la personne est née en Italie et a émigré pour rejoindre un époux qui y vivait déjà, soit, donc, la personne était déjà au Canada et a fait venir son époux d'Italie – souvent du village dont sa famille était originaire. Le film accorde plus d'importance à ceux, et surtout celles, qui sont venu(e)s d'Italie à ce moment-là et qui sont aujourd'hui de vieilles dames, éventuellement veuves. Se placer à ce moment de leur vie donne une teneur de bilan au film, sur les longues années écoulées depuis leur arrivée. Cette forme est assise par un recours à des images d'archives riches et variées, qui donnent du corps à ces évocations rétrospectives.

Il s'agit aussi bien d'images fixes : photos, cartes postales, publicités, etc., que d'images d'archive animées. Elles n'ont pas été choisies pour leur caractère édifiant ou didactique, mais illustrent assez librement les souvenirs convoqués. D'une manière intéressante, elles montrent aussi bien l'Italie des années 1950-1960, que le travail dans les manufactures textiles montréalaises des années 1960-1970. Ces traces témoignent d'un passé à la fois italien et canadien. Elles conduisent vers une origine de fait hétérogène et divergente, que le film ne tente pas de surmonter.

Au détour des conversations et des documents, il offre des coups d'œil sur l'histoire récente des deux pays, quand elle a touché les protagonistes. C'est particulièrement présent dans le dernier portrait, consacré à un travailleur agricole venu à Montréal suivant l'incitation de son oncle qui y était établi, et qui a épousé la jeune femme de la communauté italienne que ce dernier lui destinait. Le récit de son parcours est ainsi l'occasion d'évoquer les réformes agraires en Italie. Membre du Parti communiste italien (PCI), il se rappelle également les luttes et certaines grèves conduites à Montréal, dans les usines où les Italiens travaillaient. Ce passage fait échos aux souvenirs d'anciennes ouvrières textiles, pour qui les grèves étaient des souvenirs plutôt pénibles, taraudés par les inquiétudes de la vie quotidienne.

Le film propose un regard très nuancé sur la question des conditions de vie de l'époque, la recherche de circonstances matérielles plus favorables étant souvent une motivation avancée pour expliquer l'émigration. L'Italie de l'après-guerre n'y apparaît pas miséreuse.

Surtout, le Canada n'est pas dessiné comme un pays de cocagne, ayant tout à offrir à ses nouveaux habitants. S'il s'agissait effectivement d'un endroit où on pouvait exister, c'est-à-dire travailler, il est certain qu'aucun d'entre eux n'a fait fortune ! Cette nuance laisse ouverte une brèche dans le glacié du récit glorieux pour que s'immiscent la perte, les regrets et tout un imaginaire de l'émigration.

Le titre du film reprend les paroles d'une des anciennes ouvrières textiles réunies au Centre des femmes italiennes de Montréal. Lorsqu'elle dit qu'elle a « fait son propre courage », elle veut dire qu'une fois arrivée au Canada, elle n'avait plus la possibilité de revenir en arrière et qu'alors il lui a fallu faire face. Dans ses paroles résonne l'immense faille de la perte, de la manière la plus poignante et la plus directe du film. Décrivant sans détour son départ comme un traumatisme, son intervention explicite et cristallise les enjeux de la séparation au cœur de l'émigration. Son regret semble infini et oppose une intensité existentielle à une autre dame, qui revendique de manière véhémement sa satisfaction, celle d'avoir pu travailler et d'avoir vu s'élargir son horizon.

Mais le film ne s'installe pas dans cet antagonisme, même s'il offre une vue crue sur la question qui le travaille : la séparation. Bien sûr, l'émigration est un processus fondé par une mise à distance géographique qui est également affective. Le film rend bien compte de la lourdeur de celle-ci à l'époque considérée, lorsqu'elle était pratiquement irréversible. Les personnes interrogées insistent effectivement sur le fait qu'elles ne sont pas retournées en Italie depuis leur départ, même si certaines ont le projet de le faire, « avant de mourir ». Il s'agit peut-être d'un phénomène amplifié par le choix des interlocuteurs, mais il permet que se constitue à l'image la radicalité de l'entreprise.

Celle-ci s'appuie sur les nombreuses traces médiatiques devant couvrir la distance entre les futurs époux de part et d'autre de l'Atlantique : lettres, photos, cartes postales. Elles donnent corps aux récits effectifs des départs, empreints d'une émotion intacte, signifiant la ténacité de la blessure. Cette figure du traumatisme trouve sa résonance dans l'inquiétude, voire la certitude, de certaines de ces personnes de ne pas se retrouver s'ils retournaient en Italie, dans leurs villages. D'être perdus hors de leur Petite Italie montréalaise et de l'italien qu'on y parle. On se demande effectivement comment s'est passé le voyage de ceux qui le prévoyaient, peut-être dans un prochain film ?

Cette vulnérabilité habite tout le film, tourné presque intégralement en italien, qui offre ainsi un regard en miroir de la perte, celle de la communauté, et de la manière dont ces gens ont tenté de reconstituer un lien de cette nature, hors-sol en quelque sorte. Ce jeu de regards éclaire bien le hiatus dont procède l'immigration et l'énigme de la discontinuité qu'elle occasionne.

Être librement au monde ?

Des fleurs à la fenêtre (On veut bien l'amour), la seconde partie de ce diptyque documentaire, trouve une grande partie de sa richesse dans l'ambiguïté de la place qu'y occupe son réalisateur. Les premières images introduisent directement la confusion de sa fonction et de sa recherche. D'emblée, une narration en voix *off* annonce que le film qui débute portera sur les sites de rencontres entre le « nord » et le « sud » – c'est-à-dire, en l'occurrence, entre des femmes africaines et des hommes blancs. Mais cette séquence montre Principalli s'inscrivant sur ces sites de rencontre, dans un mouvement double, qui vise, d'une part, à amorcer son sujet, et qui, d'autre part, le met en scène en tant qu'homme blanc du « nord », supposément

« romantique et aisé » comme le film les décrit plus tard. *Des fleurs à la fenêtre* constitue ainsi une mise en jeu personnelle pour son réalisateur, un face à face avec une objectivation extrême de sa propre personne. Quelle singularité, de fait, subsiste après qu'on a accepté une telle réduction ?

Celle-ci trouve néanmoins un pendant dans la part de contrôle qu'appelle le regard documentaire, dont l'objet n'est pas de rencontrer « l'âme sœur » mais bien de faire un film. Les images portent des traces de cet impératif, qui en signe une certaine cruauté – la violence propre aux images cinématographiques, à l'endroit de la réalité filmée et de leurs spectateurs. Cette tension est explicite dès le début du film, qui se déroule à Douala. L'une des trois jeunes femmes rencontrées sur internet, Nadège, ayant refusé de prendre part au documentaire, le réalisateur admet directement se servir du prétexte de la chercher dans les cybercafés de la ville. C'est pour lui l'occasion de rencontrer d'autres jeunes femmes camerounaises inscrites sur des sites de rencontres internationales et de les filmer.

Ce caractère prédateur du médium cinématographique, de son exigence vis-à-vis du monde filmé, se retrouve en partie dans les paysages captés, souvent en voiture, lors de déplacement à travers le pays. Mais il atteint son intensité maximale à la fin de la rencontre avec la première des « fleurs » rencontrées sur internet depuis Montréal : Amélie (à Yaoundé). La séquence se termine sur ce qui semble bien être la séparation effective du réalisateur et de la jeune femme, qui peine à contenir l'émotion qui l'habite et qui rend le départ manifestement douloureux. Lors de ce passage pénible, la caméra, qu'on devine à la main du cinéaste, ne cesse pas de filmer. Elle semble alors se dresser entre les deux protagonistes de la rencontre qui nous a été donnée à voir, qui ressort vivement en tant que sujet (du film). Ce moment est un chemin de crête, qui menace d'identifier Amélie à un objet dans la ligne de mire d'un point de vue.

Située à peu près à la moitié du documentaire, cette séquence en canalise l'enjeu, sous la forme d'une épreuve qui sort irréversiblement le spectateur de son extériorité observatrice. Quelles sont les responsabilités que prend le cinéma en s'approchant ainsi des gens ? La distance requise par la prise de vue, mise en scène ici, trouve son reflet immédiat dans les propos d'Amélie sur la présence de la télévision des Blancs au Cameroun – c'est-à-dire la diffusion de leurs images. Le médium télévisuel occupe une place centrale dans deux des « trois raisons » qui lui semblent pousser certaines femmes africaines à aller chercher « de l'autre côté » : les hommes blancs y apparaissent comme étant à la fois « romantiques » et riches.

Les images mondialisées, c'est-à-dire les images à partir de l'Occident, sont inextricables de cette recherche d'une vie amoureuse et matrimoniale vers le « nord ». Et celle-ci passe par une autre technologie mondiale : internet, qui repose également sur la mise à distance. La violence de ces échanges à travers ces « fenêtres », est directement éprouvée par les mots d'Amélie, dans l'extrait d'un de ses messages qui clôt le film. La circulation des images semble ainsi devoir lui passer littéralement sur le corps.

C'est de cette manière, toutefois, que les images du documentaire portent en elles-mêmes, les enjeux de leur sujet explicite – et qui soulève une panoplie de questions liées au lieu et à la distance. Elles acquièrent toute leur acuité dans le troisième chapitre, consacré à Léonie. À vrai dire, ces questions prennent leur forme dans la circulation des images entre Léonie et sa mère, figure imposante et charismatique. Celle-ci possède un point de vue assez

arrêté sur la question, qui semble néanmoins plutôt paradoxal, dans la mesure où il articule un impératif d'aller loin pour réussir sa vie et un attachement profond et déterminant au « pays ». Cette contradiction apparente ne semble pourtant pas la gêner et surtout ne pas prendre la forme d'une impasse. La manière propre à Léonie de faire face apparaît à l'image de manière presque pure, c'est-à-dire seulement par l'image, comme une manière de circuler librement mais intensément dans sa ville, qui émerge comme un réseau dense de liens – étendus aux morts de la communauté. Léonie semble ainsi trouver une manière puissante de vivre son aspiration à la liberté en l'articulant aux exigences d'un lieu devant être pleinement habité.

Et de fait, pour que ces rencontres aient lieu, il a fallu que Princigalli se rende effectivement au Cameroun. Cette épreuve du lieu continue le geste du réalisateur de se mettre littéralement en jeu. Elle occasionne ainsi ce qui paraît à l'image, qui sont d'authentiques rencontres, illuminées par leurs interlocutrices. Le passage se fait notamment lors de deux scènes en échos, où les deux jeunes femmes camerounaises s'inquiètent du linge du cinéaste, lui donnant l'occasion de remarquer (à Amélie) qu'elle va le convaincre qu'il a « besoin d'une femme africaine ». Aussi, alors que le film semble porter sur le désir d'ailleurs de ces jeunes femmes, un désir d'Occident, il trouve sa force dans la rencontre de la densité du lieu, dont les jeunes femmes portent la complexité. La question de la liberté, centrale aux deux rencontres, ne se réduit de fait pas à celle de partir pour « réussir sa vie », mais résonne dans leur capacité à nouer des relations à leur manière, selon leurs termes, avec les personnes qui se présentent à elles, de toutes sortes de manière.

Ces rencontres électroniques ne se résument de fait pas à une circulation à sens unique, répartissant des rôles prédéterminés et des victimes désignées. Ces rencontres sont authentiques, parce qu'il semble bien que Princigalli ait trouvé, notamment en Amélie, des *alter ego*, ce dont témoigne l'intermédialité qui habite le film. Au sein des images cinématographiques se trouvent en effet d'autres et nombreux médiums, en particulier des aquarelles, du texte écrit, des photos. Le début du film comporte également une séquence animée (avec des objets en volume). Léonie dirige une troupe de théâtre qui joue aussi bien des textes classiques que des pièces à visée éducative, principalement à propos du SIDA/VIH. Amélie est danseuse, et le magnifique portrait qui est fait d'elle est l'occasion de présenter l'ampleur de sa créativité, également manifeste dans ses poèmes et ses dessins. Les images du film semblent ainsi contaminées par la leurs présences artistiques et médiatiques.

Le médium filmique apparaît alors dans sa dimension de « pratique » faisant écho à celles des jeunes femmes. Particulièrement, pour Amélie la danse est l'occasion de « s'exprimer », et en particulier, de faire part d'un sentiment de solitude intensément ressenti, d'une manière que les mots ne permettent pas toujours. Mais danser est également l'occasion de faire des rencontres. Amélie fait d'ailleurs preuve d'une grande liberté lorsqu'elle évoque les raisons pour lesquelles on peut avoir envie de se « connecter » à des gens du monde entier grâce à internet, échappant naturellement au rôle auquel son « site » aurait dû l'assigner. La caméra de Princigalli donne ainsi à voir, paradoxalement, une forme de résistance à une mondialisation proliférant comme les images, une forme de sédentarité qui se constitue comme une base pour des relations authentiquement réciproques – ce que les dernières images, en forme d'épilogue, semblent chercher à prolonger.