

Chemins pour Madrid

Autour de *Vers Madrid - The burning bright*,
de **Sylvain George**



débord
ements

2014

Chemins pour Madrid.
Autour de *Vers Madrid -*
The burning bright,
de **Sylvain George**

Coordonné par Gabriel Bortzmeyer
et Raphaël Nieuwjaer. **Avec la participation**
amicale de François Albera, Gabriel Bortzmeyer,
Florian Grosser, Jacques Lemière, Marie Martin,
Marie-José Mondzain, Judith Revault d'Allonnes
et Sylvain George. **Mise en page** Stéphane
Macquet. **Corrections** Florent Le Demazel
et Romain Lefebvre.

- PAGE 5 **LES VAGUES IRRÉGULIÈRES** (extraits)
- PAGE 8 **NOTES FUGITIVES / GESTES CANNIBALES**
PAR SYLVAIN GEORGE
- PAGE 22 **QUAND LES MAINS DE LA FOULE Y FEUILLOLAIENT AUSSI**
PAR FRANÇOIS ALBERA
- PAGE 29 **DES MAINS COMME DES SOLEILS**
PAR MARIE MARTIN
- PAGE 33 **COMMENT SE MEUT LE « MOUVEMENT » ?**
PAR FLORIAN GROSSER
- PAGE 38 **THE SINGING NIGHT**
PAR GABRIEL BORTZMEYER
- PAGE 42 **« ERREUR SYSTÈME. RÉINITIALISEZ S'IL VOUS PLAÎT »**
PAR JACQUES LÉMIÈRE
- PAGE 46 **ICI ET MAINTENANT**
PAR JUDITH REVAULT D'ALLONNES
- PAGE 50 **LA BRAISE ET LE VENT**
PAR MARIE-JOSÉ MONDZAIN
- PAGE 55 **NE PAS SAVOIR D'OÙ CELA VIENT, OÙ CELA VA**
ENTRETIEN AVEC SYLVAIN GEORGE
- PAGE 80 **TRACES ET CHAIRS**
PAR SYLVAIN GEORGE

AD NAUSEAM

LES VAGUES IRRÉGULIÈRES (extraits)

par **Sylvain George**

IX

Loin de moi, loin de moi, loin de moi.
Point d'origine, point de fin, point d'orgue :
Saisir la lame
Par le milieu,
Et du tranchant,
Au mieux,
Couper les heures comme des fruits mûrs,
La couture de la nuit, et du jour,
Le clair et l'obscur,
Le liseré, le point limite, la lisière,
La pointe extrême de ce qui n'est rien
Et partant sera toujours, hier,
Tandis que gicle le suc,
Et que s'éteint la soif des lendemains.

X

Qu'est-ce ?
Une image ?
Qu'est-ce ?
Un espace ? Un paon ?
Un chant perdu :

Aux foyers éteints,
Le bois à abattre.
L'œil au sang est connu.

XIII

Ouvre
Le coffre aux trésors,
Serments du soir,
Caresses du matin.
Et ton rire toujours ravis,
A jamais dérobé.

XVII

Qu'est-ce ?
Le vent, ma fuite, ma peur,
Horloges et pieds gourds,
Cisailles et plantes déchirées.
Qu'est-ce ?
Un geste, qui se saisit de la nuit
Comme manteau,
Pour apparaître et disparaître,
Et faire front.
Ici, les guerres ouvertes et continues,
Là, les brumes perdues,
Les nécessaires révolutions.

XVIII

O ma colère,
Ne m'explose pas au visage,
Ne m'en veux pas,
Mon cœur est une grenade,
Rouge,
Que dévore des bouches insatiables,
Et ces langues damnées,
Qui lèchent les brasiers,
Baisent les chairs et les fers,
Prononcent des paroles, d'or,
Forgent par milliers les serments d'hier,
Suent les clous, les vis, les charnières
D'airain,
La peur et les viscères,
Et célèbrent
Les corps-traîtres et les catins.
Qu'est-ce ?
Le temps des villes ouvertes
Et des corps-assassins.

(2014)



NOTES FUGITIVES / GESTES CANNIBALES

Extraits du journal de travail sur un film en cours :

Vers Madrid - The burning bright

par **Sylvain George**

Extrait d'un texte publié dans le n° 86 (été 2013) de la revue *Trafic*.

Avez-vous éprouvé, vous tous que la curiosité du flâneur a souvent fourrés dans une émeute, la même joie que moi à voir un gardien du sommeil public, - sergent de ville ou municipal, la véritable armée, - crosser un républicain ? Et comme moi, vous avez dit dans votre cœur : « Crosse, crosse un peu plus fort, crosse encore, municipal de mon cœur ; car en ce croisement suprême, je t'adore, et je te juge semblable à Jupiter, le grand justicier. L'homme ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, iconoclaste juré, bourreau de vénus et d'Apollon ! Il ne veut plus travailler, humble et anonyme ouvrier, aux roses et aux parfums publics ; il veut être libre, l'ignorant, et il est incapable de fonder un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles. Crosse religieusement les omoplates de l'anarchiste !

Charles Baudelaire¹

Et toi là-bas, avec ce visage défiguré à ton dernier instant, lorsque sur ordre la bête sauvage, l'écume aux lèvres, se précipita sur toi — avance ! Ce n'est pas votre mort — c'est votre vie que je veux venger sur ceux qui vous l'ont infligée ! J'ai dessiné les ombres qu'ils sont et qu'ils voulaient par esprit de mensonge transformer en apparence ! Je les ai dépecés de leur chair !

Karl Kraus²

1. Charles Baudelaire, Salon de 1846, XVII ; "Des écoles et des ouvriers", in Œuvres complètes, Tome II, Paris, Ed. Gallimard. Coll. La Pléiade, 1976, p.490.

2. Karl Kraus, Les derniers jours de l'humanité, Marseille, Ed. Argone, 2005.

2011. Stanze

Le corps couronné

Je suis à Madrid depuis 2 jours. Je ne connaissais et ne connais toujours pas la ville. Je ne connaissais et ne connais toujours pas une seule personne. Je ne parlais et ne parle toujours pas l'espagnol. Je me laisse totalement griser par cette expérience totale et radicale d'étrangéisation. Une sorte de dialectique du proche et du lointain. Sentiment d'avoir mon attention décuplée au maximum de mes possibilités : le moindre geste qui traverse l'espace, la moindre parole, expression, intonation résonnent en moi comme un coup de gong, comme le geste vital et essentiel d'un processus en train de s'accomplir et que je pressens comme aussi urgent que nécessaire. Dans le même temps, le sentiment parfois de devoir sans cesse me raccrocher à quelque chose qui m'échappe, me renvoie au loin, moi qui, géographiquement, viens de loin, m'étreint, me presse et m'opprime la poitrine. Les premiers jours, forcément

“timides” comme ceux inhérents à toutes nouvelles expériences, se doublent ici non plus seulement du bégaiement de la langue, mais aussi du corps tout entier, qui s'enquiert des nouveaux espaces à appréhender et dans lesquels se mouvoir. J'avais ressenti cela de façon aussi forte une fois, en septembre 2007, alors que je me trouvais à Tripoli en Libye, où j'étais allé pour retrouver des personnes d'origine érythréenne. Mais le danger était là-bas extrêmement présent. J'avais en effet la plupart de mes rendez-vous non loin de Gourджи, le quartier le plus pauvre et “mal-famé” de la ville, où certains migrants résidaient chez les familles des passeurs. Mon corps était alors un corps-ombre. Il ne fallait absolument pas que je sois arrêté, contrôlé, pris dans une quelconque activité puisque m'étant déclaré simple touriste alors que j'étais un cinéaste en activité, je risquais de me retrouver en prison. Corps-ombre qui glisse et esquive le moindre attouchement, ne se fait remarquer, se fond fugitivement dans l'anonymat de la ville blanche, et trop blanche. A Madrid, le corps était une sorte de corps-balance, tout à la fois

en terrain familier et dans le même temps en parfaite *terra incognita*. La caméra est là, ambivalente. Elle m'associe aux multiples caméras présentes, espagnoles ou étrangères, banalise ma présence aux yeux de tous ; et pourtant renforce plus encore la distance et ma résistance d'avec les sujets et évènements. Je ne veux pas de confusion autour de ma position, de ma posture, de ce que je suis, de ce que je tente d'être, de ce que je tends à être. Mais quelle est-elle ? Pourquoi être là ? Je tourne et retourne autour de la place, pénètre à l'intérieur du camp, ressort de celui-ci, y retourne de nouveau... Une jeune femme me tend spontanément un verre d'eau, un vieil homme me vaporise de l'eau sur le corps. Je crois être privilégié avant que de me rendre compte que ce privilège est accordé à tous. Plus tard, lors des assemblées, je verrai de même des personnes vaporiser de l'eau sur les milliers de personnes assemblées, et distribuer de la crème solaire. C'est une sorte de loi non écrite qui règne ici sur le camp que de composer avec la chaleur et le soleil qui tape et cogne, tout au long de la journée - comme

des jours et des années que dure la révolution permanente de la terre autour de l'astre, du feu bouillonnant, écumant - et de proférer les gestes simples, utiles, nécessaires, et pourtant si fraternels. Une fraternité politique. Mais peut-il en exister d'autre ? La fraternité ne travaille-t-elle pas fondamentalement l'étymologie, la chair de la ville, le tissu qui nous habille ? Je sens la fièvre en train de tomber puisque ayant l'impression d'avoir traversé un étourdissement ; la main au front sent celui-ci encore brûlant ; le regard est plus clair. Un tag : « I have a scream ! » ; un panneau : « La révolution ne sera pas télévisée » ; une voix en français d'un dos qui s'éloigne : « Oh ma soif, ma soif d'amour, moi aussi... » Je me rends compte que je suis en train de filmer. Mes yeux, ma main, m'avaient devancé et appuyé sur le bouton rouge, comme armes, puissances et pensées du corps-traducteur, singulier et pluriel, poétique et politique - cette indépendance réciproque de la "causalité" corporelle et de la "causalité" mentale se comprend strictement dans les termes d'une simultanéité, d'une identité dans l'impulsion

ou la disposition interne et nécessaire à agir.
Du corps couronné, et triomphant. De l'individu-*public*.³

Insert-matériel 2 :

Du corps, du verbe et de l'espace.

Viens de relire l'ouvrage de Angelus Silésius, *Le Pèlerin chérubinique*. Une phrase : « Der Ort ist das Wort ! » (« Le lieu est la parole ! »)⁴



3. Spinoza parlerait là d'individu *éthique*.

4. Angelus Silésius, *Le Pèlerin Chérubinique*, Paris, Ed. Aubier, 1946, pp.92-93.

Cf aussi Gretchen van Slyke, "Riot and revolution in the salon of 1846", in *French Forum* Vol. 10, No. 3, Ed. University of Nebraska Press, Septembre 1985, pp. 295-306.

2012. Politique de la caméra

Les Hommes nus

Hommes et femmes quittent la place Puerta del Sol au son des casseroles frappées par des milliers de cuillères, fourchettes, couteaux. Il fait nuit. Il a été décidé en assemblée que face à la répression dont les manifestants ont été victimes depuis trois jours, il s'agissait d'aller protester devant le Congrès...

En ces printemps 2011 et 2012, se joue un nouveau défi politique et esthétique. Car loin d'être une action sporadique, le processus auquel on peut assister en Espagne est un processus éminemment révolutionnaire, qui s'inscrit sur le court, moyen et long terme. Il est donc aussi par là-même une sorte d'adresse au sens d'une éducation politique et esthétique des hommes : des concepts, notions, idées qui participent de la philosophie politique occidentale sont réinterrogés, réactivés, réactualisés : *démos, logos, révolution...* Les pouvoirs en place, en Europe comme ailleurs, ne s'y sont pas trompés - et ne s'y trompent

pas - qui très vite ont réagi en mettant en place des politiques de la peur ; en cherchant à intimider, réprimer, stigmatiser ceux qui sont mobilisés ; les Codes pénaux ont été réformés, de nouvelles lois ont été votées le plus rapidement possible... En Espagne, la « résistance passive » est condamnée de 2 à 4 ans de prison ; convoquer une manifestation, par le biais d'Internet peut valoir à son auteur 2 ans de prison ; la Brigade d'Information de la Police Nationale, dont la principale fonction était la lutte anti-terroriste, a reçu l'ordre de surveiller les personnes actives dans le processus du 15 M...

La colère et la révolte sont là, habitent les corps et les esprits. La marche est rapide, les voix portent haut dans le ciel que découpe une lune, blanche et pleine. Devant le Congrès, l'avancée est stoppée par un barrage de policiers en uniforme, armures de plastiques, boucliers. Un homme se met à crier : « Laissez-moi passer ! Regardez, je n'ai que des vêtements dans mon sac ! » Un autre se met à hurler, « Mais que faites-vous ? Nous devons

passer ! » Très vite il commence à ôter ces vêtements, un à un. Un deuxième homme l'imité et se dévêt. Tous deux se retrouvent nus devant les policiers qui ne bougent pas. La foule les entoure, ainsi qu'une nuée de journalistes, caméras, journalistes, photographes... Le premier recommence à haranguer la police « Mais comment pouvez-vous vivre ainsi ? Comment pouvez-vous continuer à agir de la sorte ? Pour un salaire de misère en plus ! » ...

Les corps nus des deux hommes qu'éclairent les lumières des caméras, se reflètent dans les boucliers. Les rapports de force en présence sont ainsi révélés de façon flagrante. L'individu est ce corps *pur*, réduit à la *vie nue*, par les états policiers modernes, et la violence d'Etat, plus que simple conservatrice de droit, est la garante des « lois d'exception » votées pour l'occasion, et de ces espaces d'indistinctions entre l'exception et la règle. Dans le même temps, ces corps-allégoriques s'affirment en majesté, comme sites premiers de la contestation, comme espaces et images du politique et des résistances politiques.

Insert-matériel 6 : **Constellation Lorca.**

La statue en bronze de Federico Garcia Lorca trône sur la place Santa Ana où se termine nombre de manifestations. Sa vie et sa mort sont associées au Franquisme et au post-franquisme. Idée/question : réactiver la figure quasi « canonisée » et pourtant très controversée de Lorca (ainsi qu'en témoigne le scandale provoquée par l'ouverture de la fosse commune où il serait « enterré »), et le potentiel subversif de ses textes, de façon à établir des connexions entre le post-franquisme et le franquisme, de faire apparaître de façon évidente les liens dialectiques entre les époques ? Et ce, à l'instar de ce que nous avons fait avec Rimbaud, Lautréamont, Dostoïevsky dans *L'Impossible – Pages arrachées* pour mettre en avant le motif de l'insurrection à travers la figure du mal (ex : Chez Dostoïevski, le mal accompli par Stavroguine peut être lu comme le signe du désir de transgression de l'ordre moral bourgeois) ?

Dans *Romancero Gitano*, un de ses textes parmi les plus célèbres et plus subversifs, Lorca joue avec des symboles qui résonnent étroitement

avec les évènements qui traversent l'Espagne. Par exemple, la lune et la couleur verte symbolisent la mort tandis que le soleil, le citron symbolise la révolution, et le cheval et l'eau vive la passion et la liberté. Dans le film, des motifs plastiques pourraient être déclinés afin de traduire plastiquement le processus révolutionnaire en cours, la violence d'Etat etc. Comme idée de déclinaison du soleil : travailler sur des représentations abstraites du tournesol ; solariser les images...

Pourquoi réaliser un film ? L'objectif affiché au départ est simplement d'essayer de comprendre et de saisir ce qui se passe, ce qui se trame en Occident après ce qu'on a appelé « le Printemps Arabe. » Faut-il rappeler que contrairement à ce dernier et aux révoltes de la faim et de la liberté, aucun grand mouvement de contestation ne vient s'opposer à la violence planétaire décrite ci-avant ? Si la colère gagne peu à peu des couches importantes de la société, celle-ci reste cependant régulée

par les « forces dites de gauche » – partis et syndicats – qui travaillent avec les gouvernements en place, ainsi qu'en témoignaient par exemple en France les manifestations contre les réformes des retraites en septembre-octobre 2011. Et lorsque la « gauche » revient au pouvoir, comme en 2012, les illusions quant à sa capacité à engager des réformes et répondre aux enjeux du présent semblent bien se révéler pour ce qu'elles sont : des illusions... Ne résistent « qu'une » certaine mélancolie quant aux utopies déçues et les révolutions naufragées de ce XX^e siècle achevé en 1989, ainsi que des gestes aussi minoritaires que capitaux, « insurrectionnels », de résistance et de liberté provenant d'individus ou groupes isolés... Le « mouvement » spontané du 15M surgit dans ce contexte, et mobilise donc l'attention du monde entier. Il s'agit en effet du premier grand « mouvement » d'envergure en Occident au XXI^e siècle. Un mouvement profond, trans-frontière et trans-historique, qui vient de *loin*, et réinterroge les pratiques politiques de nos sociétés contemporaines.

Etre là, présent, en 2011 comme en 2012, avec une caméra, c'est avant toute chose, avant même de faire un film, essayer d'enregistrer et de partager des traces, des gestes, des mots, des flux et énergies de peuples en devenir, de mondes en révolution, car il est ce mouvement dialectique imperceptible vers soi et l'autre que provoque le rapport à l'autre et à soi, le sentiment de la vie collective, et la confrontation avec l'histoire : ce qui est oublié, ce qui a échoué, ce qui n'est jamais terminé et reste inachevé : ... 1789, 1871...

Le film naît au moment où une nécessité impérieuse le conduit à être (un film, comme tout être et chose, n'existe que par la seule nécessité de sa nature, de façon libre et sans contrainte. La contrainte est toujours extérieure et synonyme d'oppression et de domination). Un certain nombre de sujets et de situations avaient été filmés, et il apparaissant que cela pouvait donner lieu à un ensemble filmique cohérent. Un film porte en lui les traces de son pro-

cessus de création. Sa forme se trouve donc définie dans la relation dialectique qu'elle entretient avec les conditions de production, de réalisation et de montage des images. A la différence de projets comme *Qu'ils reposent en révolte (Des figure de guerres I)* ou *Les Eclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)*, le film *Vers Madrid - The burning bright !*, relève de l'improvisation la plus totale : pas de projet écrit, pas de subvention, pas de production au sens classique ou traditionnel du terme (Il n'avait pas été possible, en raison de multiples engagements, de développer un projet spécifique sur les événements de Madrid et de consacrer des temps de tournage continus. Ces derniers se sont déroulés de façon extrêmement brève entre 2011 et 2012).

Très vite la forme cinématographique du *newsreel* s'impose. D'une part en ce que cette forme cinématographique de contre-reportage, de contre-actualité, s'accorde parfaitement avec le processus de tournage ; d'autre part en ce qu'elle permet de prendre le contrepied des représentations données par les principaux

médias espagnols ou étrangers⁵; enfin, elle permet de travailler sur la dialectique Actuel/ Inactuel. Les newsreels, formes inventées par le cinéaste Robert Kramer et que l'on associe généralement aux ciné-tracts du groupe Dziga Vertov, aux Ciné-Giornali italien etc., peuvent être mis en relation avec les psaumes d'actualité⁶ d'Arthur Rimbaud. Formes apparemment « modestes », les newsreels, comme les psaumes d'actualités, permettent de travailler sur le temps le plus proche et immédiat, comme le temps le plus lointain, s'ouvrent aux brûlures des temps présents et passés et forment, en articulant le poétique et le politique, ces poèmes des peuples⁷...

Insert-matériel 7: **Du dépassement et de la caducité de la polarité réflexion Critique/Praxis.**

Vient de lire un essai sur Walter Benjamin signé Véronique Fabbri⁸. Confirmation de certaines hypothèses et possibilités d'énonciation du *Cinéma qui vient*.

Analyse consacrée à l'espace d'images comme

espace politique, fondement de l'image dialectique.

Citation : « L'espace d'images est l'ensemble des images qui naissent d'une époque de la technique, mais celle-ci est dissociée de sa valeur utilitaire et apparaît comme un rapport historique de l'homme à la nature en général et à sa propre nature. L'homme y construit une forme de vie qui est une praxis, une forme d'action directement politique ».

Analyse consacrée à la praxis politique. Celle-ci repose sur deux choses : Temporalité et la « modestie » des visées.

Citation : « La temporalité de l'action politique n'est pas celle du futur. Il s'agit de ne pas attendre que les conditions matérielles soient réunies pour agir, mais c'est maintenant (...), qu'il faut saisir l'occasion d'une transformation du rapport de l'homme au monde. » / 2. « Pas de renversement miraculeux de la situation. Le maintenant de la pratique transformatrice s'oppose à l'idée que l'homme actuel doive être

5. Par exemple, les médias espagnols à la solde du gouvernement traitaient les personnes du campement de *Perroflautas* (types de personnes jeunes avec des looks de squatter ou de hippie). A l'étranger, le processus du 15M est décrypté à l'aune d'anciennes grilles de lecture et de représentations erronées : les « indignés » seraient issus de classes privilégiées, bobos, n'auraient pas d'idéologie, devraient s'organiser, prendre le pouvoir etc.

6. Arthur Rimbaud, Lettre dites « du voyant » : Rimbaud à Paul Demeny, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie, 1973, p.201.

7. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, Peuples figurants, L'œil de l'histoire*, 4, Paris Ed. De Minuit, Coll. Paradoxe, 2012, p.141.

8. Véronique Fabbri, *L'Enfance de la ville, Essai sur Walter Benjamin*, Paris, Ed. Hermann, Coll. « Philosophie », 2012, pp. 38-44.

surmonté: toute idée de surmontement dialectique, qu'il s'agisse des formes de productions, ou de la nature humaine, relève d'une conception du temps qui s'oppose au principe même de l'action politique (...). C'est l'homme tel qu'il est, à partir des formes les plus insignifiantes en apparence de sa vie ordinaire, qui provoque le renversement de l'ordre des choses.»

Pour nous, le cinéma, et à travers lui un certain usage de la technique comme rapport, relation entre l'homme et la nature, et sa propre nature, est une *praxis*, une forme d'action « *directement politique.* »

Dès lors la polarité « Réflexion critique/Praxis » sur laquelle se fondait le « Cinéma politique » au XX^e siècle, dans les années 70 notamment, est pour nous absolument caduque. Le *Cinéma qui vient* ne peut souscrire au dualisme. Il est une dialectique, à l'arrêt.

Le cinéma qui vient : les visions solaires

«L'historien est un prophète tourné vers le passé»⁹

« Quiconque se bat pour la classe exploitée est dans son propre pays un émigré »¹⁰

Walter Benjamin parlait d'un « mystérieux héliotropisme » qui inaugurerait à la construction de l'histoire, ce moment où, à l'instar des fleurs qui tournent leur corolle vers la lumière, « le passé tend à se tourner vers le soleil qui est en train de se lever au ciel de l'histoire. »¹¹

Place Puerta del Sol, 15 M, passé et futur se croisent dans le présent où ils sont fabriqués et sans cesse réinventés.

Vers Madrid, Place Puerta del Sol, les pays de l'Europe et du monde se sont tournés comme des fleurs vers le soleil.

L'Europe s'est retournée. D'un lit autrefois défait que la mélancolie épuise. L'Europe au XXI^e siècle se pose entre mémoire et utopie. Et avec elle, la libération, solaire, de tous et de chacun.

9. Friedrich Schlegel. « Fragment 80 » de *L'Athenaeum*, cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. Poétique, 1978, p.107.

10. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, Ed. La Fabrique, 2003, pp.77-7.

11. Walter Benjamin, « Sur le concept d'Histoire », in *Œuvre III*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, p.430.

Présenter, poétiquement et politiquement un nouvel état du monde, voici ce que le dispositif cinématographique comme champ d'expérimentation autorise : faire surgir, dans un mouvement expérimental, l'utopie au cœur du présent. Un processus est à l'oeuvre qui fait surgir la mobilité au sein de la fixité, l'infini dans le fini, sélectionne et libère des forces nouvelles, à l'intérieur des êtres comme dans les failles de l'ordre existant. Il opère une césure avec le monde commun et les représentations dominantes, une brèche dans la trame de l'espace et du temps, libérant ainsi les virtualités et possibles des individus, des « dominés », des exploités, des oubliés. Ces derniers sont invités à se déprendre de leur subjectivité forclosée et meurtrière, à s'ouvrir en s'associant avec d'autres et en vertu de combinaisons trans-historiques, à la part d'indéterminé qui les constitue comme sujets libres, autonomes, irréductibles. Des subjectivités nouvelles, délivrées de toute appartenance à un pays natal, un sol, le sang, des subjectivités atopiques qui expriment les puissances du réel et mortifient, allégorisent d'un simple

regard, les déterminismes de toutes sortes et autres « principes de réalités ».

A Romano Prodi qui en 2002, alors qu'il était président de la Commission Européenne, déclarait que « les immigrés sont des bombes temporelles », il importe peut-être de répliquer en opérant un renversement dialectique et de réaliser les véritables « bombes temporelles ».

Tel est sans doute le *Cinéma qui vient* : des traces qui ponctuent l'histoire comme autant de « prophéties de liberté » ainsi que l'écrivait quelque part Saint-Just.

Prendre une caméra pour capter les signaux secrets qu'émettent les oubliés, les vaincus de l'histoire, la nature muette – c'est-à-dire aussi soi-même – c'est une autre façon de se tenir devant l'image, devant le temps¹², dans le temps. C'est mettre en oeuvre une théorie de l'attention, cette prière naturelle de l'âme selon Malebranche. Une attention à ce qui *vient*.

Partant, les images viennent suspendre le flux

12. Georges Didi-Huberman. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Ed. De Minuit, 1990. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Ed. De Minuit, Coll. « Critique », 2000.

du temps, interrompre un continuum historique. Passé et présent viennent se télescoper et s'éclairer l'un l'autre. Le temps est suspendu, l'histoire est à l'arrêt, et les choses comme les êtres peuvent se restituer à eux-mêmes dans toute leur intégrité. Il s'agit donc bien de rendre justice. Une justice humaine toujours, mais qui diffère Ô combien de celle des tribunaux. Il ne s'agit en effet en aucun cas ici de prononcer un jugement, de rendre une sentence ou une peine. Il s'agit au contraire de réaliser des renversements dialectiques en révélant, en mettant en lumière et en évidence, des niveaux de réalités certes minoritaires, occultés par l'ordre établi, mais pourtant bien réels.

Présenter les multiples strates qui composent nos réalités, les faire jouer entre elles, opérer des déplacements, des désagencements, des désidentifications au profit de nouvelles reconfigurations symboliques, mouvantes, mobiles, voici ce que le dispositif cinématographique favorise.

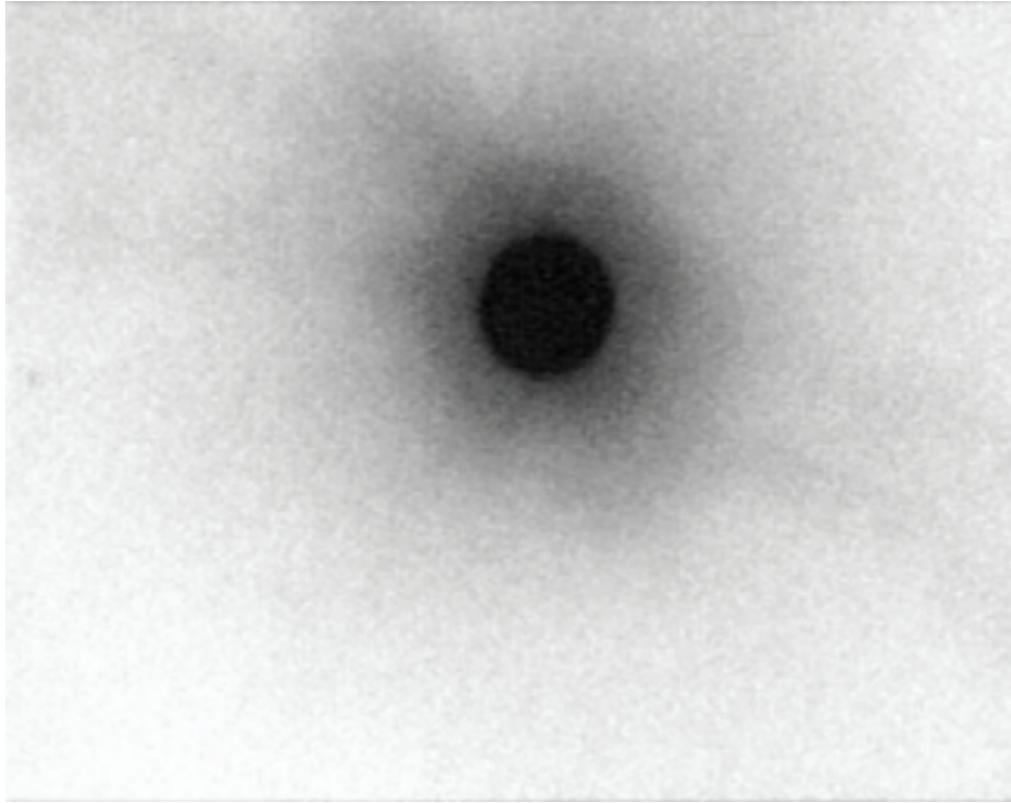
Prendre une caméra, c'est une autre façon de réaliser le « véritable état d'exception. »¹³ Car il en va d'une profonde nécessité : ne pas fuir. Ne plus fuir. Etre à la hauteur de son époque, comme des époques passées et à venir.

Etre comme un *étranger*.

Regarder comme un étranger.

Voici venir le temps des visions solaires.

13. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 433.



QUAND LES MAINS DE LA FOULE Y FEUILLOLAIENT AUSSI

PAR FRANÇOIS ALBERA



A la sortie du film de Sylvain George et plus tard, la mémoire qu'on en garde s'étage, se ramifie. S'agissant d'un film de témoignage et d'intervention – même si les conditions de diffusion d'un cinéma de mobilisation, de militance n'existent plus ou pas encore –, il paraît plus juste de faire travailler cette mémoire que de soumettre le film à l'analyse textuelle, quitte à déplacer certains de ses accents en fonction de l'impact qu'ils ont laissé.

Une première mémoire est celle du mouvement principal du film, empathique avec les occupants de la Puerta del Sol, caméra parmi eux, avec eux, qui immerge à son tour le spectateur dans cette foule généreuse, inventive, « belle » il faut bien le dire – non seulement les orateurs et oratrices, jeunes femmes, anciens militants, dont le film accueille le discours et la gestuelle de la langue et du corps si propres à ce que mobilisent la prise de parole, l'être-ensemble de la passion militante, jusqu'à des moments parodiques (Dracula) ou paroxystiques (se dénuder devant les policiers caparaçonnés et les apostropher sur ce qu'ils font, leurs

conditions de vie). Une séquence condense bien cela, quand un homme d'une soixantaine d'années chante *a capella*, reprenant tous les acquis du mouvement et les mettant en musique. La caméra le filme en rythme, le rythme de cette parole que l'homme projette devant lui, pour les autres comme un défi, y compris en figeant l'image dans le flou et les zébrures du mouvement arrêté.

Mémoire de cette chronologie qui va de l'occupation de la place, l'installation et les activités qui s'y déploient, les échanges, les rencontres, les temps morts (sommeil, nuit) ou les incidents atmosphériques (pluie) jusqu'aux affrontements avec la police, en plusieurs temps – escarmouches, poursuites, face-à-face, quelques arrestations puis une série d'assauts et la dispersion – reprises aux images « publiques » de la télévision. Mémoire émotive d'avoir partagé ce mouvement dans tous ses aspects fussent-ils contradictoires, excessifs, utopiques, culminant dans ce slogan : « Nous sommes nés dans un monde dont nous ne voulons pas... Nous sommes ici pour le changer »,

qui fait écho, jusque dans leurs différences, à celui que Brecht avait mis en sous-titre au film (le seul) qu'il réalisa avec Dudow, Eisler et Ottwalt : « A qui appartient le monde ? » faisant répondre un militant dans le film : « à ceux à qui il ne convient pas » (*Kuhle Wampe oder : Whem gehört die Welt ?*).

Une deuxième strate se constitue ensuite, moins immédiate, qui ravive des questions ou des réflexions qu'on s'est faites en cours de film : sur l'étonnante rencontre entre la revendication des jeunes « indignés » et la compréhension qu'en ont des anciens, des « grands-pères » : « ici, l'histoire est en marche » dit le premier d'entre eux qui remercie la jeunesse de la « leçon ». Cela conduit à ramener à la mémoire une série d'éléments que le film dispose sans l'explicitier : tout ce qui appartient à un ensemble monumental, un mausolée, un mémorial, dont on parcourt l'architecture rectiligne, massive, néo-classique. Dans le montage, cette série vient interrompre la vie de la place, l'agitation qui y règne, la vivacité qui anime tous ses participants. C'est un es-

pace vide, pesant, froid et saturé de symboles (notamment religieux). Dans le montage il fait violence aux plans de la plaza comme dans *Octobre* les statues, les symboles tsaristes, les effigies et les palais s'opposent à la foule, aux individus, à la vie ; comme le statisme au dynamisme. Trois plans de statues de lions devenant un, reconduit d'ailleurs ici l'ambiguïté de son modèle eisensteinien : colère du peuple, effroi ou détermination brute du pouvoir ?

Au fil du film cette altérité menaçante qu'on a identifiée ou cru identifier comme étant le mémorial de Franco à la victoire contre la République – et dont le roi a fait le mausolée du dictateur –, on lui donne une place dans le récit, on comprend que l'évacuation des occupants ne peut qu'appartenir à cet espace-là, les phalanges cuirassées, lourdes, mécaniques de ces policiers casqués, noirs, sans visages dont Lorca a évoqué les « âmes de cuir verni ».

À côté de cette série il en est une autre, qui a aussi une fonction d'interruption du bouillonnement de la plaza. Non pas menaçante cette

fois, plutôt indifférente, distante, étrangère. Il faut, à vrai dire, distinguer en elle plusieurs facettes : il y a des plans fixes nocturnes, après les discours et les chants, sur des gens couchés le long de murs, de façades, de magasins. Ils rappellent la photographie qu'on appelle aujourd'hui « humaniste » : Germaine Krull aux Halles, Elie Lotar, Brassai... Contraste entre le corps endormi sans domicile et l'enseigne lumineuse d'une banque, le panneau d'un local à louer. Il y a en outre des plans d'autoroutes, de collines de pneumatiques usagés, vues fragmentaires des désastres de la société industrielle, urbaine, ses déchets mais aussi ses espaces sans nom. Et puis il y a le plus mystérieux, des éléments de la nature, indifférents aux agitations humaines – des alignements de tournesols, un scarabée, une araignée, un canard, des feuilles, des arbres, de l'eau jaillissante... Ces plans sont soit surexposés, soit en négatif et colorés, une musique discordante, les accompagne, ils dérangent.

Quelles relations peut-on établir entre ces trois ou quatre séries – dont le pré-générique

donne déjà quelques éléments, en particulier avec des plans d'eau nocturnes, de reflets sur des vagues qui deviennent des taches lumineuses ? Le film ne fait pas une démonstration. Son parti-pris éclate durant le filmage et l'enregistrement (d'ailleurs « acrobatiques » car le découpage, les divers angles de vue qui nécessitent de se déplacer, cohabite avec une continuité apparente du son, des paroles) : noirs et blancs saturés faisant songer au cinéma des années 1960, contre-plongées exaltant les oratrices, caméra « participante ». Mais l'articulation des différentes « séries » est laissée à l'interprétation du spectateur. En se remémorant ce qu'on a vu et entendu, dès lors, surgissent progressivement des interrogations, des contradictions, celles sans doute moins du film que du mouvement des « indignés » de la Puerta del Sol.

Ainsi faut-il revenir aux discours. A ceux, plus nombreux au début, qui sont des déclarations d'amour et d'humanité, exprimant un sentiment de libération par rapport à la société et à la domination de « l'argent-roi »,

discours offrant plus d'un point commun avec ceux de 1968, s'ajoutent progressivement des propos plus politiques qui manifestent une certaine continuité entre ces jeunes qui ne veulent pas du monde où ils sont nés et les discours anarchistes ou communistes venus des luttes antifascistes des années 1930-1940, du combat contre le franquisme des années 1950-1970. Les instruments d'analyse semblent n'avoir pas changé et cette rencontre, peut-être construite par le film, entre ces deux générations fait s'interroger sur ce qui s'est passé entre les deux temps, entre la guerre civile, les combats antifascistes et le combat d'aujourd'hui. Y a-t-il une ou deux générations anesthésiées politiquement, sans ressort, sans discours ? « Grand-père ! grand-père ! » est-il scandé quand le vieil homme dit combien il porte la jeunesse dans son cœur... Faute de « père » ? Et corrélativement peut-on reconduire le discours politique (anarchiste ou communiste) de la période antifasciste (guerre civile et lutte contre Franco) aujourd'hui ? Voire même le discours politique des colonisés – car l'un des propos les plus articulés vient

d'une exilée d'Amérique latine ? Ou encore celui de mai 68 ? Est-ce une des « thèses » du film que les outils pour penser la situation actuelle sont ceux-ci, qu'il faut se les réapproprier après qu'ils eurent été discrédités et jetés aux oubliettes avec la régression politique des années 1980-1990 ? Ou bien que ces outils ajustés à la situation présente – forcément différente, particulière – manquent ?

On voit bien ce qui meut et traverse cette communauté qui se forme, qui se structure au gré du temps qui passe, sa dynamique intégratrice : « Nous sommes des milliers, nous serons des millions ». La place est occupée, organisée, on édifie des abris, distribue à manger et à boire, des circulations s'instaurent, des relations se tissent : entre l'orateur et la foule – au début les orateurs sont isolés, en gros-plans, on ne sait pas vraiment à qui ils s'adressent –, entre des participants, des couples se forment, des baisers s'échangent, il y a l'humour, la farce. Il y a là un tout. Il y a le sentiment d'être dans une histoire ou d'être partie prenante de l'histoire.

Or les séries « indifférentes » menacent ce tout. Non seulement le mémorial de Franco, sa basilique, son ordre géométrique, ses croix, mais ces rues vides, la nuit, ces sans-abris dispersés sous les portes cochères, ces terrains vagues, ces autoroutes. On doit revenir aux discours, aux slogans : sont-ils en prise sur le réel que nous vivons ? « *Le peuple uni ne sera jamais vaincu* », chanson chilienne des années 1970 devenue slogan, amène à se demander ce qu'est ici le peuple, entité plus malaisée que jamais à cerner. Au gré du film on relève que la foule est essentiellement constitué de jeunes gens et des quelques anciens venus les soutenir, mais que des parents et leurs enfants n'apparaissent qu'à la faveur d'une manifestation d'enseignants qui n'appartient pas au mouvement, lui reste extérieur alors qu'il devrait y trouver sa place. Plus intrigant encore, l'épisode du réfugié clandestin venu du Maroc. Son isolement et, plus tard, la distance qu'il garde par rapport à un mouvement où, lui aussi, devrait trouver sa place (« la révolution sera métisse ou ne sera pas »). Quel peuple, quelle révolution peut-on imaginer

sur la base de la communauté qu'inventent les « indignés », quelle suite lui donner, sera-t-elle un prolongement de sa dynamique propre ou devra-t-elle muter ?

L'un des vieux « sages » (il y en a trois) intervient pour dire qu'il faut à tout prix éviter de parler le « langage du pouvoir », qu'il ne faut pas *s'adresser* au pouvoir. Aujourd'hui (après le film) le prolongement du mouvement des « indignés » se pose plus crûment encore puisqu'il est question de le faire devenir parti politique et les sondages y encouragent. Tous les participants sont-ils derrière le professeur de sciences politiques qui engage cette institutionnalisation ? Et ne le seraient-ils pas tous – c'est plus que probable – quel langage utiliser, quelle pratique politique se donner ? On hésite à chausser des lunettes hegeliennes qui verraient dans les « indignés » un « moment » dans un processus dialectique, celui de la négativité (le « non », le refus), car si les modèles révolutionnaires « classiques » (créer un parti) ne sont pas reductibles tels quels, les rêveries rhizomatiques, les hétéro-

topies, les libérations sectorielles n'offrent pas, sinon dans les spéculations théoriques, d'alternatives.

On sent que le film de Sylvain Georges sans se confronter explicitement à ces questions dispose des éléments qui permettent de se les poser.

À cet égard si les plans de nature, de paysages, d'animaux sont les plus mystérieux qui sont non situés, sans lien avec le mouvement principal du film sinon pour en inscrire l'absence dans ces lieux et pour opposer leur monde face à celui de la ville et ses dépotoirs, ses crucifix géants, c'est qu'ils offrent peut-être la plus forte objection à ce raisonnement dialectique. Vers la fin du film – après, déjà, la séquence de la pluie (rare séquence de jour) qui met en relation la série « nature » et la série « plaza » mais sur un mode immédiat – ce sont les images de la foule agitant les mains au-dessus des têtes, ce sont *ces mains de la foule feuillolant elles aussi* (Apollinaire) qui dessinent une nouvelle unité à constituer, une

unité de différences, c'est elle qui parcourt tout le film, motif d'abord ténu et qui gagne toute la foule, une foule-arbres.

DES MAINS COMME DES SOLEILS

PAR MARIE MARTIN



Il y avait déjà *Vers Nancy*, dix minutes passées dans un train à assister au dialogue d'une jeune immigrée et du philosophe Jean-Luc Nancy, où l'étranger n'était pensé comme puissance d'ébranlement qu'à proportion de sa capacité d'intrusion. Il y aura désormais *Vers Madrid*, où tout un peuple, en étrange pays en son pays lui-même, fraye une voie pour le reste du monde en réinventant la chose publique sous la caméra de Sylvain George – soit l'art de se rendre visible et de se faire entendre, à l'ère

de l'agonie des états-nations, par l'occupation des sols et la suspension du temps.

Occuper le terrain, c'est d'abord investir la place de la Puerta del Sol, à Madrid, et en faire le lieu d'une grande fête démocratique où se côtoient, sans souci de rentabilité mais dans un esprit de pure dépense, dessins, poèmes, danses, percussions, « autres façons de vivre », débats. Au micro, immédiatement traduits en langue des signes, se succèdent

hommes et femmes de bonne volonté ayant à cœur de réfléchir ensemble à ce que parler veut dire : ne pas reprendre à son compte les mots du pouvoir, ces mots du capital qui font miroiter – vieille lune des religions – un avenir radieux à défaut d'un présent décent, ou encore ces mots techniques qui introduisent dans la politique l'idée d'une in/compétence et disent l'impossible comme un couperet plutôt qu'un défi. Surtout, sans renoncer à un socle de principes communs, lutter contre le risque de figer une synthèse au lieu de privilégier, dans son incertitude même, l'espace toujours en tension des arguments contradictoires.

« Le consensus détruit la créativité » : la formule d'un vieux madrilène semble autant guider la poétique de Sylvain George que définir la *forme-de-vie* politique retrouvée par les gestes spontanés des Espagnols en ce mois de mai 2011. Le montage juxtapose l'intense bouillonnement de la Puerta del Sol et la désolation de l'arrière-pays, la solitude des rues où voisinent, pareillement abandonnés, les poubelles et les laissés-pour-compte de la

société de consommation, ou encore le calme nocturne des jardins seulement inquiété par les phares d'une ronde de police. Le film lui-même, captant les signes antithétiques d'un système complexe, se fait forme dissensuelle. Ses trois parties épousent certes le cours chronologique de la répression et de la fascisation, mais en chacune – *Romancero del Sol*, *Romancero de los Pueblos*, *Romancero del Fuego* – le temps politique se pense dans le sillage de l'image dialectique benjaminienne : le 15M n'est donc pas une promesse non tenue, mais bien une nouvelle « origine-tourbillon » qui dirige l'économie formelle du film.

Le sous-titre de *Vers Madrid*, *The Burning Bright*, indique en effet comment Sylvain George déploie certains de ses motifs en une circulation euphorique entre mots, images et gestes pour mieux en révéler l'équivalence politique. Le feu dont le film attise le flamboiement – ici la carcasse vide d'une canette dont le logo est une flamme, là un plan de feuillages viré au rouge ou une scène de flamenco embrasé –, c'est autant le feu sacré

des manifestants que celui d'un soleil dont le nom et le dessin, indifféremment, organisent à leur tour le montage, depuis la ponctuation récurrente des plans de tournesols jusqu'au «SOL» gravé au revers du veston de bronze de la statue sur la Plaza Jacinto Benavente.

Ces glissements sémantiques et figuratifs montrent combien la tripartition du film, qui ordonne la trajectoire de deux années de lutte depuis le soleil radieux du joli mai jusqu'aux feux de la répression de septembre 2012, construit aussi une égalité de principe entre les différents termes de ses titres-hommage à Garcia Lorca. En soulignant la continuité essentielle entre le soleil, les peuples et le feu, Sylvain George a l'intelligence de déployer la condensation extrême d'un des gestes des manifestants : à côté des traditionnels applaudissements, un signe, silencieux mais ô combien parlant dès lors qu'il s'insère dans le geste filmique qui le prolonge et en fait entendre toute la portée ; dans la ferveur collective de l'écoute enthousiaste, des milliers de bras tendus en l'air dans un hourra muet, les mains levées,

les doigts écartés comme autant de rayons de soleil, accomplissent une révolution.

Ce geste qui fait image, dans sa surdétermination même, incarne une certaine réversibilité entre art et politique qui, loin d'amoinrir l'un par l'autre, permet au contraire d'envisager leur sphère d'efficacité possible comme forme-de-vie soit, selon le concept d'Agamben, cette coalescence de vie organique (*zoé*) et de façon de vivre ensemble (*bios*). L'inventivité dont fait montre cette manière d'adhérer aux discours des orateurs marque en effet combien le geste, politique ici en ce qu'il sanctionne des débats publics où un gouvernement se refonde, est aussi un geste artistique, quasiment pensable comme *happening*. Or il ne s'agit pas ainsi de minimiser la part politique en la cantonnant dans le spectacle, comme s'il ne résultait de ces journées d'intense mobilisation qu'une image, pour la beauté du geste. Au contraire, pour prendre la mesure de l'impact de ces mains qui, comme des soleils, fournissent aussi bien l'un des principes de composition du film que la quintessence du mouvement du 15M telle

que Sylvain George permet de la penser, il faut aussitôt renverser la proposition et comprendre que ce geste-là, esthétique par sa créativité sensible, en devient aussi pour cela même politique, restituant aux citoyens, dans chacun de leur corps et dans le mouvement global qu'ils partagent, le sentiment de la joie d'exister ici ensemble et de réfléchir au bien commun de la cité.

Il y avait déjà *Classe de lutte* où, face à la caméra de Chris Marker, l'inoubliable Suzanne Zedet se révélait transfigurée par son engagement militant. Il y aura désormais *Vers Madrid*, et le corps opiniâtre d'un migrant sillonnant les

rues vides de la ville la nuit. Dans le générique final, Sylvain George nous apprend que cet intrus s'appelle Bader Saïdi, et le surnomme poétiquement « L'espace ». L'énigmatique désignation dit tout à la fois l'odyssée de l'homme depuis le Maghreb et les cadrages kubrickiens qui le donnent à voir dans le film ; son ouverture même permet d'y entendre aussi l'écho de la conclusion du texte d'Agamben intitulé « Au-delà des droits de l'homme » : « La survivance politique des hommes n'est pensable que sur une terre où les espaces auront été "troués" [...] et où le citoyen aura su reconnaître le réfugié qu'il est lui-même ». De cette terre utopique, *Vers Madrid* nous donne la direction.



COMMENT SE MEUT LE « MOUVEMENT » ?

PAR FLORIAN GROSSER

Dans ce texte, je me concentrerai sur trois aspects des phénomènes de la résistance, de la révolte, de la révolution que *Vers Madrid* montre ou fait apparaître de façon extrêmement lucide et attentive aux détails : un, le rôle ou le double-rôle de l'indignation comme facteur transformateur ; deux, certaines apories, certaines difficultés structurelles – et, en particulier, certaines difficultés linguistiques – rencontrées par les efforts à changer le monde ; et trois, la dimension spatio-temporelle spécifique dans laquelle des changements profonds peuvent entrer en scène et s'épanouir.

L'indignation, moteur de la révolution

Une des grandes qualités du film est la capacité de capturer, de saisir des moments dans lesquels le protagoniste – un segment considérable et significatif du peuple espagnol – retrouve ou reconquiert sa dignité politique

et, en s'indignant, surmonte effectivement un état de déni systématique d'une telle dignité. Le mouvement des « indignés » en Espagne indique la possibilité d'une reconstitution du peuple en tant que porteur d'une subjectivité politique, comme agent.

Cette reconstitution est une émancipation du rôle passif, hétéronome du citoyen, du pseudo-citoyen qui – dans la logique prédominante du calcul mathématique qui se trouve au cœur des systèmes démocratiques du monde contemporain – compte rarement, qui compte tous les quatre ans et exclusivement dans le rôle essentiellement limité de l'électeur. Par conséquent, les manifestations et les discussions, les commissions et les assemblées permettent une expérience presque oubliée pendant des décennies de normalisation d'une passivité totale en ce qui concerne la configuration participative du domaine politique :

l'expérience d'être entendu, d'être reconnu, d'être pris au sérieux, d'être capable de créer un espace de discours, de pensée et de résonance intersubjective, commune.

De plus, les images de *Vers Madrid* révèlent une autre dimension substantielle du terme et du phénomène d'indignation. Cette dimension est exprimée par l'équivalent allemand d'« indignation », à savoir par le mot « *Empörung* ». Au niveau étymologique, « *Empörung* » contient un élément qui implique un soulèvement rapide et déterminé (« *empor* » qui peut être littéralement traduit par « en haut » ou plutôt « vers le haut »). Au niveau de contenu, le mot comporte un aspect de spontanéité ou d'impulsivité immédiate, sans réflexion préalable qui souligne un autre moment constitutif du politique supprimé par la politique telle qu'elle se manifeste à l'époque de la post-démocratie et du capitalisme tardif. Le film ainsi réussit à rendre visible le côté sublime de l'indignation – c'est-à-dire le côté juste et justifié, autonome et émancipateur – aussi bien que son côté simple ou brut, inquiétant,

effrayant et potentiellement violent : ce que les images de Sylvain George reflètent est donc le double-rôle ou – dans la terminologie des réflexions de Michel Foucault sur la Révolution Iranienne – les deux « registres » principaux de l'indignation comme facteur décisif, comme puissance progressive dans des processus transformatifs : d'une part, le registre de ce que Foucault appelle « le sacré », qui aspire à la réalisation des idéaux de la liberté, de l'égalité, du justice ; et d'autre part, le registre de ce qu'il appelle « le profane », où s'expriment la frustration, l'agression, même la haine trop longtemps disciplinées et supprimées.

En bref, *Vers Madrid* met en forme sur l'écran ces deux registres qui, ensemble, rendent possible la cohésion des mouvements révolutionnaires et l'enthousiasme partagé par ses porteurs individuels.

Le langage, obstacle et véhicule de la révolution

Comme le film le montre, les tentatives révolutionnaires d'inventer de nouvelles pratiques et

de nouvelles institutions politiques dépendent fondamentalement des innovations et reconfigurations linguistiques. Elles dépendent de la capacité de ceux qui protestent à trouver des modes d'expression qui ne sont pas pré-déterminés, contaminés par le discours dominant. Par conséquent, ceux qui s'indignent doivent essayer de se libérer du pouvoir souverain de nommer des institutions politiques, sociales, économiques établies. C'est d'autant plus important que ces institutions ont rendu impuissante une grande partie du vocabulaire de la protestation, de la résistance, de la révolution. Si vous pensez aux notions comme, par exemple, «souci» et «partage», ou comme «solidarité» et «communauté», le problème de langage comme obstacle d'une véritable transformation se manifeste : en entendant ces notions, il est difficile, sinon impossible de dire à quel jeu de langage elles appartiennent – un spot publicitaire de Google, Facebook, Airbnb, Uber ou un discours d'un activiste sur la Place Puerta del Sol, la Place Tahrir, au Parc Gezi ou au Parc Zuccotti. Dans un ordre qui exerce son pouvoir non pas seulement de façon

répressive et policière mais aussi de façon charmante et séductrice, la possibilité même d'un langage libre devient incertaine, ce qui contribue énormément à l'humeur générale – au sens diffus, mais néanmoins puissant d'une «*stuckness*», d'un blocage fondamental.

Certains passages de *Vers Madrid* révèlent ce danger d'une perte du langage – le danger d'un langage perverti et vidé de son sens, d'un langage de formules au lieu de mots, de paroles creuses au lieu de paroles authentiques. Souvent, les déclarations dans les assemblées des «indignés» semblent un peu rebattues, parfois presque banales – elles se perdent entre la Scylla du langage marketing et la Charybde du langage archaïque, assez souvent anachronique, des révolutions des dix-huitième, dix-neuvième et vingtième siècles – des ruines des mots, des expressions qui avaient dû être importantes.

Face à ce danger, ceux qui protestent à Madrid, à New York ou à Istanbul semblent suivre deux chemins principaux qui per-

mettent la sortie des impasses linguistiques. La première option ou stratégie de refus des vocabulaires inanimés, stériles et oppressifs, se manifeste dans le recours aux formes de protestation qui ne sont pas linguistiques : Moments forts de la « solidarité » ou de « l'agir en concert » ne se produisant pas quand ces concepts sont explicitement évoqués – mais quand ils sont réalisés pratiquement par gestes et postures, sons et rythmes. Ce sont les actes mêmes d'occuper une place centrale, d'y planter collectivement des tentes, d'y lutter collectivement contre la pluie ou d'y tambouriner ensemble à l'unisson et en même temps de façon polyphonique qui témoignent et constituent la réalité de ce qu'on appelle un « mouvement social ». La deuxième possibilité de refus du vocabulaire établi est la ré-appropriation, la ré-interprétation de ce vocabulaire autorisé. Pour ne donner qu'un exemple : au cours des événements à Istanbul, les manifestants ont ironiquement, puis fièrement accepté l'étiquette de « *çapulcu* », de « pillard » par lequel le gouvernement Erdogan avait essayé d'abaisser et de contester la légitimité

des protestations. De cette manière, ils ont pu subvertir le pouvoir gouvernemental de nommer par leur propre pouvoir de renommer – d'obstacle au changement, le langage est devenu véhicule de changement.

L'intervalle comme espace et l'approximation comme mode de mouvement de la révolution

En présentant l'indignation avec ses deux registres complémentaires comme moteur des transformations politico-sociales et le langage comme, à la fois, obstacle réel et véhicule potentiel des telles transformations, *Vers Madrid* indique l'espace, l'habitat des mouvements révolutionnaires et aussi la manière par laquelle ces mouvements se meuvent et avancent.

Le film marque l'espace vide, l'intervalle qui s'ouvre entre le « ne plus » d'un ordre déficitaire, pourri, obsolète et le « pas encore » d'un ordre nouveau et fondamentalement différent : il montre la nature d'une situation de départ si difficile à surmonter et il désigne

certains points de fuite vers lesquels le mouvement peut s'orienter en instituant une autre, une nouvelle politique – notamment l'approche discursive, participative et collaborative et la tâche d'élargir considérablement l'inclusion du « quatrième état ». Tandis que l'indignation fait avancer le mouvement vers un futur modifié, inversé ou converti, la « *stuckness* » politique, sociale, économique, la « *stuckness* » imaginative et linguistique le retient, le détient dans un présent endurent, têtue. C'est dans l'espace qui tendu entre ces forces de propulsion et de frein que le mouvement des *Indignados* s'inscrit dans le processus fragile et ouvert de la transformation.

Dans le contexte des théories philosophiques de la révolution de Thomas Paine, de G.W.F. Hegel, de Walter Benjamin et de bien d'autres qui – d'une façon presque obsessionnelle – répètent les métaphores du soleil, c'est une coïncidence remarquable que les « indignés » se soient rassemblés sur la Place *Puerta del Sol*, sur la Place Porte du Soleil : autre que suggérée par les philosophes, la place propre

et typique des mouvements révolutionnaires n'est pas dans le champ de force immédiat du soleil – mais plutôt à la porte, au seuil qui sépare le soleil et les ténèbres. En adaptation à cette place spécifique dans un terrain vague, une sphère intermédiaire, le mode dans lequel le mouvement révolutionnaire se meut correspond à ce que Immanuel Kant et Karl Marx détaillent dans leurs réflexions sur la révolution lorsqu'ils soulignent l'impossibilité d'avancer dans des intervalles vastes, dans des crises transformatrices autrement que dans les modes de la gradualité et de l'approximation.

THE SINGING NIGHT

PAR GABRIEL BORTZMEYER



L'écho que le mouvement du 15 Mai a rencontré chez nombre de militants professionnels fut plus qu'affaibli. Thuriféraires de la révolution et zéloteurs du paradigme classiste se sont montrés quelque peu désarçonnés par ces révoltés renversant les ancestrales pratiques : non-violence réclamée, quand l'évangile des

luttons promeut les vertus du *clash* ; acéphalie organisationnelle, déboulonnant tout possible leader ou comité central ; pis encore, évanouissement de tout programme et revendication, dissous dans un « Non » splendide qui, au vu des anciens canons, ne saurait déboucher sur le moindre changement ; et surtout, refus de

toute étiquette, de toute appellation autre que ce nom plus moral que politique, « Indignados ». Cela faisait plus d'un siècle que la plupart des mouvements s'affichaient comme le fait d'une fraction, classe ouvrière en premier lieu. La politique, selon la leçon de Marx, consistait en une guerre plus ou moins feutrée entre groupes aux intérêts bien ciblés, conflit ayant pour terrain d'élection le domaine du droit et l'affaire des salaires. Voilà que revient en majesté un sujet qu'on avait cru éclipsé : un peuple indivis, anonyme, réfractaire à tout comptage et assignation. Un « Nous » doublant le « Non », dressé contre la fausse transcendance d'un « Ils » pris pour le dernier vestige d'une politique de représentation niée par ce spectacle que le peuple se donne de lui-même sur la place publique. Adieu luttes sectorielles et avancées locales ; ce combat n'avait pour visée aucun gain, sinon le magistral déni de légitimité infligé aux pouvoirs en place. De là que sa seule stratégie soit de *mise en scène*.

Relève dans les soulèvements, métamorphose de leur enregistrement. Longtemps, le cinéma

dit politique s'est voulu pédagogie. Le Groupe Dziga Vertov ou les situationnistes avaient fait du dessillement leur mission, produisant des films de contre-cinéma, machines visuelles démontant les mécanismes de l'illusion idéologique. Film-leçon détaillant les raisons des rapports de classe et les principes des luttes. L'intelligibilité du mouvement venait par en haut : expliquer, c'était enserrer, insérer dans un réseau plus large de causes économiques et d'effets politiques. Sylvain George, lui, reste au ras du phénomène, refuse d'aller au-delà de la pure et simple manifestation. Sa caméra ne dévoile rien, les apparences demeurent reines, justement parce que la nouvelle politique en germe est une politique du signe, et non des causes cachées. Jamais de voix-off chez lui, quand elle était chez ses prédécesseurs la voie royale de l'intellection, le levier d'Archimède pour désaliéner les consciences. George filme le mouvement tel qu'il se montre dans l'enceinte de la place : slogans peints sur des murs ou des pancartes, morceaux dansés, happenings, concerts de clameurs et circulations de la parole. De quoi retourner l'épouvantail

qu'est devenu Debord : la politique est bien affaire de spectacle, mais celui-ci, loin d'être l'emblème de la séparation et de la perte, offre le seul moyen pour un peuple de certifier son existence et de se réapproprier sa puissance. Le peuple n'existe que mis en scène, il a le carnaval pour être ; scolie : le spectacle n'est pas à dépasser, mais à accompagner en le dotant des forces propres au cinéma.

Ce qui exige de ne jamais discriminer entre les êtres en présence, de partager l'image : filmer tout un chacun, sauter de parole en parole pour moissonner les mots de la colère, multiplier les visages de la protestation, miner toute organisation. Les maoïstes frappaient cette pratique d'un mot infamant : «spontanéisme», sorte d'immanentisme mal compris qui préférerait à la clarté des paroles directrices le tumulte des rugissements inarticulés. C'est bien ce à quoi s'emploie Sylvain George : briser tout empire d'une image sur d'autres, faire faillir toute tentation de souveraineté, laisser au contraire proliférer figures et discours centrifuges. Les touffes d'herbe de

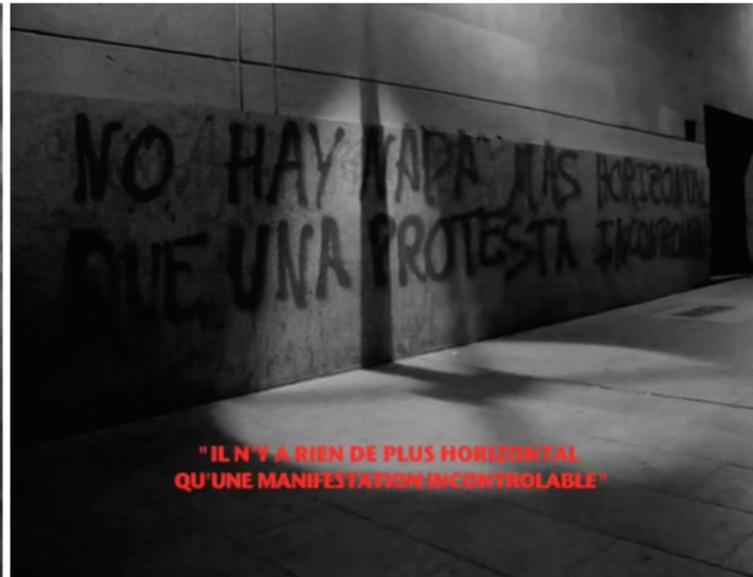
la révolte, gazon anarchique, triomphent des arbres séculaires de l'Organisation. Il y a deux manières d'être un cinéaste organique : concevoir son rôle comme tête visuelle épaulant la tête intellectuelle du mouvement, faisant venir à la clarté le vacarme des luttes – ancienne manière, celle par exemple d'*A bientôt j'espère* du Groupe Medvedkine ; décapiter les images pour n'accompagner que les membres du mouvement. Concentration ou dissémination. Toute l'époque s'engouffre dans cette seconde voie.

Voilà le grand changement : la Théorie n'est plus guide et gardienne des luttes. Or c'était elle qui, de Eisenstein à Kramer, informait les films, leur imposait son moule et sa grille. S'y substitue ce qu'il faut bien appeler un lyrisme. Pas de lutte sans luth. Lyrisme collectif qui amène le peuple à sa subjectivité triomphante, lui permet à la fois de s'affirmer et de disqualifier toute autre représentation, puisque c'est là le cœur du conflit : un certain droit à l'image, à son image à soi contre l'image que l'autre soutire au soi pour se l'accaparer. Le refrain des Indignados était «Ils ne nous représentent pas.» Face à

cette représentation fallacieuse, le cinéaste n'a qu'une fonction, produire une présentation, pourvoir en images l'impouvoir du peuple. Et sublimer. Ce qui, il y a peu, passait pour crime cinématographique capital- ajouter à ce qui est un supplément esthétique-, est devenu la plus haute tâche du cinéaste. Car supplémenter, c'est augmenter la puissance. Si Sylvain George use à ce point de motifs qu'on croyait loin des luttes-reflets sur l'eau, végétation, statues, rues désertes ou cimetière de pneus- c'est pour renforcer la nature hymnique de son film. S'il

joue sans cesse des effets contrapunctiques du montage et de la dialectique du noir et du blanc, c'est pour trouver un rythme adéquat au chant de la révolte. S'il n'a pas peur de l'emphase, s'il appuie la théâtralité des postures et intensifie le grondement de la bataille, c'est pour seconder la mise en scène en quoi consiste cette nouvelle politique de l'ostentation négatrice.

Les pouvoirs du cinéma s'en trouvent redéfinis. Un film n'éclaire pas. Il fait briller.



« ERREUR SYSTÈME. RÉINITIALISEZ S'IL VOUS PLAÎT »

PAR JACQUES LEMIERRE

Dans *Brandos Costumes (La Douceur de nos Mœurs)*, film portugais et brechtien, en projet dès 1970, sous le salazarisme finissant, film commencé à tourner en 1972 et conclu quelques mois avant le 25 avril 1974, le cinéaste Alberto Seixas Santos interrogeait l'énigme de la permanence de cette dictature pendant quarante longues années, à travers la mise en scène d'une famille de la petite bourgeoisie lisboète (« *de gauche archaïque* ») dans une fiction dont « *les scènes établissent une situation familiale semblable à celle que Salazar entretenait avec son peuple, un rapport de domination autoritaire* ». On est alors, au Portugal, dans un moment où la jeunesse étudiante se révolte et s'organise (a commencé à Coimbra, à partir du 17 avril 1969, ce qui sera nommé la « crise académique », forme portugaise du Mai 68 français). Dans une scène remarquable du film, la plus jeune fille de la famille est représentée, en pull-over rouge,

ânonnant, telle un enfant qui apprend à lire, mais avec détermination, les premiers paragraphes du *Manifeste du parti communiste* de Marx et Engels : « *être radical* », déclare-t-elle, « *c'est prendre les choses par la racine* ». Scène saisissante, vue d'aujourd'hui, quand on remarque que la révolution portugaise de 1974¹ fut la dernière « révolution » en Europe à utiliser le lexique du marxisme².

Sylvain George, dans le début de *Vers Madrid. The Burning Bright*, filme, au plus près de leurs efforts et de leur énergie neuve, les acteurs du mouvement d'occupation de la place Puerta del Sol du printemps 2011, en train de « réapprendre » les termes et les voies de la mobilisation politique, en méfiance de l'Etat, en toute horizontalité, mais désormais sans texte préétabli à réinterpréter, sans legs théorique venu du 19^e siècle ou du début du 20^e dont il s'agirait (ce fut l'idée de la géné-

1. Et pas le seul coup d'Etat des capitaines du Mouvement des Forces Armées, qui, dans leurs premiers communiqués, demandaient aux habitants de rester chez eux et de leur laisser la conduite du changement de régime, mais l'irruption décisive et les inventions politiques populaires qui vont imprimer leur marque sur toute la suite des événements, jusqu'au 25 novembre 1975 dans les villes, et jusqu'à l'hiver 1978-1979 dans les campagnes latifundiaires de l'Alentejo.

2. Comme le mouvement polonais *Solidarnosc* né en août 1980 fut la première mobilisation à enjeu politique national et international, contre un Etat-parti qui se réclamait du socialisme, du communisme et de la classe ouvrière, à inventer son propre lexique, surtout après le coup d'Etat du général Jaruzelski en décembre 1981.

ration précédente) de rétablir un tranchant révolutionnaire qui avait été annulé par la pétrification mortifère d'Etats-parti ou de partis (oppositionnels) d'essence étatique.

Il convient de rappeler le mépris dans lequel les fabricants de l'opinion, en Espagne et ici même, en France, ont alors tenu ce mouvement « 15-M », du fait qu'il était un mouvement sans chefs, sans programme et sans stratégie de pouvoir, mépris sévèrement aggravé par la réprobation bien-pensante de la distance affichée par les manifestants, tout occupés à leur exigence de « *democracia real ya !* » (« démocratie réelle maintenant ! », énoncé issu d'une plateforme du mois de janvier précédent) à l'égard des élections régionales et locales qui se tenaient en Espagne le 22 mai 2011.

C'est dire toute l'importance du film de Sylvain George, qui aborde le travail de captation (sons et images : directement en 2011 et mai 2012, indirectement en septembre 2012) et de restitution cinématographique de l'esprit et des formes de ce mouvement, avec le même

esprit d'horizontalité et le même détachement programmatique : il le regarde pour ce qu'il est, comme l'expression, qui cherche et qui hésite dans une voie nouvelle, de réponses aux redoutables questions de notre contemporain politique, dès lors qu'est disqualifiée toute théorie de l'Histoire, ce qui veut dire toute confusion entre histoire et politique (avec le communisme comme catégorie politique d'une telle fusion).

Il y a trois ans, du film précédent de Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre, 1)*, j'écrivais : « *Le film de Sylvain George fait exister un Calais qu'on n'avait jamais vu, par effet d'intériorité à ces hommes qui y transitent, ou qui y échouent, et dont il restitue l'humanité, en même temps qu'il répond à la question : qu'est-ce que filmer la barbarie, « ici » et « maintenant » ?*³ De *Qu'ils reposent en révolte*, outre sa capacité à inscrire cinématographiquement la parole et le geste qu'il recueille dans les lieux où cette parole s'énonce et ce geste s'effectue, c'est-à-dire à faire exister des lieux, Sylvain George garde

3. Calais. *Qu'est-ce que filmer la barbarie « ici et maintenant » ? Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre 1)*, film de Sylvain George, dans *Les Nouvelles d'Archimède*, revue culturelle de l'Université Lille 1, n°58, 2011.

dans *Vers Madrid. The Burning Bright*, la conviction politique de l' « ici et maintenant », qui donne à son travail une puissance qui est la puissance de l'enquête.

Une enquête « en partage ». Son cinéma est une réponse à l'exigence que nous adressent tous ces mouvements qui interviennent dans un moment où on est tenu de prendre acte de l'épuisement des formes antérieures de l'organisation politique (mouvements tunisien et égyptien ; mobilisation « Portugal, génération à la traîne » de mars 2011 à Lisbonne et à Porto ; mouvement des lycéens et étudiants chiliens, né aussi en 2011, qui n'a pas cessé et qui bien au-delà de son objet de départ - le système éducatif au Chili - a irrigué, sur un modèle d'assemblées populaires, des situations socialement et géographiquement lointaines de Santiago ; mouvement israélien de juillet 2011 dit « révolte des tentes » ; mouvements « Occupy », Wall Street à New York puis ailleurs dans le monde à l'automne 2011 ; mouvement de Gezy à Istanbul en juin 2013 ; mouvement « Tarifa Zero », à Sao Paulo et

ailleurs au Brésil, en juin 2013 encore ...) : l'exigence de l'enquête. Enquête sur leurs inventions, sur les tâtonnements de la parole et du geste collectif, sur leur expérience de la confrontation avec les problèmes de la durée (les assemblées du mouvement espagnol) et avec la répression déchaînée de l'Etat qu'in-supporte l'idée même d'une organisation à distance de l'Etat (et, plus tard, la confrontation avec le retour de la voie électorale portée par une fraction du mouvement, comme ce fut le cas au Chili et en Espagne).

« Erreur système. Réinitialisez s'il vous plait », dit la pancarte d'une manifestante de Madrid. Réinitialiser, reprendre, réapprendre. La réinitialisation est, bien sûr, une tâche compliquée, comme en atteste, de l'intérieur même du travail de ré-invention, le mélange, dans ce que donne à voir *Vers Madrid*, entre le nouveau et l'ancien. L'ancien, c'est peut-être l'illusion de la seule force du nombre, c'est sans doute le retour étrange de ces vieux mots d'ordre qui n'ont pas, bien au contraire, été signe de force (« Le peuple, uni, jamais ne

sera vaincu ! », crié si souvent dans l'histoire du monde quand précisément « le peuple » était en voie d'être vaincu ; « No pasaran ! », crié si souvent quand était précisément partagé le sentiment qu'« ils » allaient « passer » ...), c'est encore la circulation ambiguë du mot « révolution », quand on sait toute la capacité de réorganisation et de modernisation des dispositifs de domination étatique que ce mot a pu servir.

Mais, de cet effort inventif de « réinitialisation », on peut aussi, par exemple, entendre, sur la place, ce vieux madrilène (qui a sans doute connu la guerre civile espagnole) dire à la jeunesse du 15 M, qu'il ne faut pas « parler comme des révolutionnaires qui utilisent le langage du pouvoir » ni « s'organiser selon le modèle des organisations qui nous oppriment ». Ce sont autant de moments de grâce, pour la pensée contemporaine de la politique, en ce temps où le mot même de politique est si atteint, que donne à partager le geste cinématographique de Sylvain George.

ICI ET MAINTENANT

PAR JUDITH REVAULT D'ALLONNES



En 2011, quelques mois après le “Printemps arabe”, et en 2012 toujours, des milliers d’Espagnols, révoltés par la politique de leur gouvernement et par le libéralisme, sont descendus dans la rue et ont occupé les places des villes et villages, inaugurant les différents mouvements “Occupy” à travers le monde. À Madrid, la place historique de la Puerta del Sol a été investie pendant des mois par de nombreux citoyens qui, ne se voyant plus représentés par leurs élus, ont tenté de redéfinir un socle démocratique commun à partir duquel vivre ensemble, et d’imaginer une collectivité politique, économique, sociale alternative.

Sylvain George est allé à plusieurs reprises, en 2011 et 2012, filmer ce qui se passait sur cette Puerta del Sol. Laissant aux marges du film le contexte qui a provoqué le mouvement dit des “Indignés”, il s’est intéressé à la naissance d’une démocratie spontanée. Ce qu’il capte, c’est la manière dont les uns et les autres s’emparent de la parole politique, la découvrent pour beaucoup, et l’échangent, c’est l’émergence et l’organisation d’une intel-

ligence collective. Il filme en même temps les visages, les corps, et tout ce qui les anime avec cet exercice nouveau : enthousiasme, réflexion, doute, approbation, élan, opposition...

Cette réappropriation démocratique va de pair avec l’investissement des lieux. Sylvain George les donne à voir, et par détails aussi, à côté de ce qui s’y joue. La reconquête dépasse l’espace politique pour s’étendre au monde. C’est le corps entier qui s’éveille, la parole, l’oreille, l’œil, y compris à tout ce qui est en-deçà ou au-delà des enjeux humains en cours.

A l’exception de trois séquences, Sylvain George a de nouveau choisi le noir et blanc. Les images filmées d’un événement proche, passées de la couleur que nous leur voyons toujours dans les médias au noir et blanc, ne sont pas de même substance. Elles perdent la valeur de reportage et d’actualité que nous associons à la couleur par conformation pour accéder, entre autres, à une dimension intemporelle. Les occupants de la Puerta del Sol ne sont plus seulement les Indignés espagnols qui se sont

manifestés massivement en 2011 et 2012, ils sont des citoyens révoltés qui inventent une démocratie directe. Si cette intemporalité permet de dépasser le contexte, le jour et l'heure, pour atteindre l'universel – et le mouvement a effectivement essaimé bien au-delà de l'Espagne –, elle rattache aussi le film à ceux qui ont préexisté, auxquels le passage du temps, éloignant la situation ou l'événement, a donné ce même caractère générique, documents, actualités, *newsreels*, fictions, agit-prop ou essais sur la Révolution russe, le Front populaire, la décolonisation, 1968, le Chili d'Allende...

Et ici, la répétition de l'inébranlable dialectique élan/réaction pèse lourd. L'accumulation des images de révolte et de répression, le destin de ces mouvements finit par essouffler, par convaincre de l'éternel retour d'un rituel non plus libérateur mais purement exutoire, de ses coutumes, et de son issue fatale. Le film lui-même, divisé en trois parties, accuse la fatigue et marque le découragement au troisième temps : démobilisation sous les assauts répétés des appareils policiers et judiciaires,

absence des images de Sylvain George, retenu ailleurs, remplacées momentanément par les images d'un(e) autre, en couleur, filmant une intervention policière très brutale.

Il est étrange de mesurer à quel point la valeur du noir et blanc s'est inversée entre l'un des films précédents de Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte*, et celui-ci. Lorsqu'il était choisi pour filmer le quotidien des immigrés clandestins qui tentaient de passer en Angleterre depuis la côte nord de la France, le noir et blanc renforçait le caractère inouï des images. Les médias, de leur côté, ne diffusaient que des reportages sous l'angle du contrôle des frontières et des flux migratoires, en couleur bien sûr, sans prêter la moindre attention aux individus. Sylvain George ramenait des images inédites de ces hommes et de leur vie, que le noir et blanc distinguait encore un peu plus.

Le noir et blanc de *Vers Madrid* le distingue également de l'actualité, l'extrait du présent, mais lui fait rejoindre cette fois une série d'images déjà longue, toute d'élan répri-

més. Si la volonté de liberté, d'égalité et de démocratie revient toujours, si ses images sédimentent en nous, la réaction revient tout aussi sûrement saper les avancées, ses images aussi. Et on retrouve la dialectique éternelle de ce qui finit par faire histoire, dont on peine parfois à voir les lents progrès.

À la citoyenne que je suis d'une république centenaire et défaillante, il aurait fallu, je crois, la couleur, pour que j'y puise l'énergie de croire à un autre destin. Il aurait fallu,

je crois, rappeler le contexte de notre début de XXI^e siècle, ses formes particulières d'injustice, d'exploitation et d'oppression, pour qu'il soit lui aussi une première fois et qu'il échappe à la fatalité historique. Ou il aurait fallu, peut-être, mettre en question les moyens de la reconquête démocratique, leur usure et leur possible renouvellement.

À moins que cette usure ne soit au fond que la mienne.

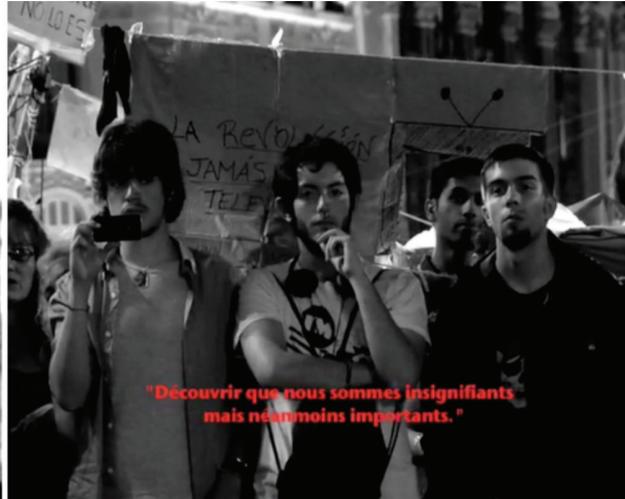


LA BRAISE ET LE VENT

PAR MARIE-JOSÉ MONDZAIN



Je suis très fière d'appartenir à l'histoire
officieuse et non à l'officielle.



"Découvrir que nous sommes insignifiants
mais néanmoins importants."



Que quelqu'un se manifeste !
Ce micro est ouvert à tout le monde.



S'il vous plaît, je vous le demande à vous tous :
ne laissez pas mourir ce processus !

Le très beau film de Sylvain George *Vers Madrid* porte un double titre : son sous-titre est *The Burning Bright*, par quoi se fait entendre à la fois l'éclat du feu qui embrase la ville et la ferveur des corps, mais aussi l'incandescence des braises qui sous la cendre attendent le souffle qui fera resurgir la flamme. Les indignés d'Espagne ont su mettre le feu aux poudres et c'est de la Révolution espagnole qu'il s'agit lorsque la foule madrilène occupa au printemps 2011 la place de la Puerta del Sol. Le peuple rassemblé dénonça la dictature néolibérale et s'insurgea contre la domination économique et financière qui met à genoux tous les peuples européens, bafouant les libertés et les droits fondamentaux formulés au siècle des Lumières et conquis au fil des luttes du XIX^e et du XX^e siècle. Mais si ce soulèvement est politique, c'est parce qu'il fait entendre la révolte d'une jeunesse maltraitée, des travailleurs méprisés, des émigrants humiliés. Le vent violent et utopique qui anima ce rassemblement, la joie et la colère du peuple sont ici l'objet majeur du film qui pour autant ne devient jamais un

film militant. Il ne se charge en effet d'aucune propagande ou message explicatif ou incitatif. Pas de commentaire critique, pas de parole en surplomb. La caméra reste inséparable de la mêlée révolutionnaire dont elle recueille le témoignage et les traces. Lorsqu'elle s'éloigne du terrain des luttes et de la scène centrale des opérations collectives, c'est pour occuper un autre espace, se promener dans une zone métaphorique où l'inflammation du ciel, le scintillement de l'eau, la palpitation des lumières comme celle des arbres et des fleurs font vivre notre regard selon un tout autre régime. Tout se passe alors comme si cette révolution qui nécessairement n'aura qu'un temps appartenait déjà et pour toujours à un autre monde, tenace, irréductible dans sa fragilité même. Le ciel, les arbres, les rues et les avenues assistent comme nous à cette mobilisation de toutes les énergies désirantes et contestataires. Ainsi le film, dépourvu de tout volontarisme idéologique, adopte une position à la fois ambitieuse et modeste : il s'agit de construire la présence de nos propres corps et de nos propres regards de spectateurs

au cœur d'un événement aussi intempestif que précieux pour les peuples de l'Europe entière. Pouvoir enfin ici parler de peuple est déjà le signe de la puissance créatrice et transformatrice qui anime le film et qui se communique au spectateur que je suis : loin de Madrid et si proche de ces acteurs dont nous partageons la rage et la jubilation, nous voudrions accroître leur espoir par notre foi en leur action. Après une introduction véhémente où le rassemblement populaire réunit plusieurs générations de citoyens lutteurs, la caméra quitte les clameurs toniques de la foule et part visiter la ville en son centre et en sa périphérie comme on visiterait l'Europe entière : c'est un printemps hirsute et suave, plein d'épines et de fleurs, comme cette révolution ; on y croise la nuit des corps misérables qui dorment blottis comme des tas de chiffons sales sur le trottoir sous le clignotement des distributeurs de billets. Puis ce sont les barres bétonnées des logements alignés dans des banlieues sans âme, les panneaux qui incitent au commerce ou rappellent les interdictions. C'est bien là notre monde du nord au sud et

d'est en ouest qui défile et qui attend le printemps des consciences révoltées. La caméra se promène et nous ramène lentement vers le centre de Madrid où les émigrés, vendeurs à la sauvette, bravent des policiers qui ressemblent à des guerriers surarmés tels de lourds coléoptères à l'affût de leurs proies. Là, les indignés s'organisent pacifiquement, joyeux et déterminés, sûrs d'entraîner derrière eux l'Espagne et l'Europe entière. On peut alors entendre le bruissement des voix multiples jusque dans leurs contradictions. Sylvain George laisse toute la place aux corps qui parlent, qui chantent et qui dansent, aux corps qui souffrent et ne cessent pas au cœur de ce tumulte enthousiaste de chercher leur place, de faire entendre leur combat et d'incarner la légitimité de leur plainte, la mémoire de leurs luttes, la leçon de leurs échecs, leurs conseils et propositions pour la victoire de demain. Peuple du refus filmé dans la grâce de son combat, voisin des fleuves et des plantes, habitant du jour et de la nuit, peuple nu ou déguisé qui fait face à la sombre armée de plastique et d'acier qui semble avancer sans

corps et sans regard. Le pouvoir devant ce brasier avance, écrase et n'écoute rien de l'appel que lui lance cette foule amoureuse de son propre combat. Révolution européenne mais si espagnole dans son idiome sonore, musical, et chorégraphique. Des séquences carnavalesques et baroques portent la marque de la mémoire hispanique, celle qui hérite de Cervantès, de Caldéron, de Lorca et surtout de la guerre antifasciste livrée autrefois à Franco. Le « Sin miedo », le « sans peur » retentissant, résonne partout et c'est le tintamarre du courage que nous font entendre les poings tambourinant la tôle avec frénésie. Que de belles et fortes images qui nous font trembler d'espoir puis nous ramènent au silence des épines et des fleurs qui marquent ce printemps. Une belle figure se tient au milieu du désordre, celle d'un émigré venant d'Afrique qui confie au cinéaste les étapes cruelles qu'il a dû traverser pour arriver jusque-là. Quelle place aura-t-il dans la nuit des indignés ? maintenue centrale ou finalement négligée ? La voix populaire réclame l'égalité et l'hospitalité inconditionnelles pour ces migrants en

détresse mais où seront-ils demain quand les chants de la nuit seront à nouveau réduits au silence des jours qui viennent ? Une fois encore c'est de l'Europe entière qu'il s'agit et l'émotion politique déborde ici largement le cadre madrilène. L'homme est debout dans la foule, tachant de vendre un peu d'eau ; il lui faudra rester dans la nuit quand les indignés regagneront le jour.

Sylvain George a choisi une forme exemplaire bien plus expérimentale dans sa structure et son montage que ces films du newsreel auxquels il pourrait être associé. C'est la puissance des choix poétiques qui est déterminante car il ne s'agit pas d'un récit qui rendrait compte des événements réels qui ont eu lieu à Madrid en ce printemps 2011 mais plutôt de faire advenir au visible l'énergie des révoltes, des rêves anticipateurs qui habitent tous les corps, jeunes ou vieux, face à la violence néolibérale répandue sur tout notre continent et même sur toute la planète. Ce n'est pas la réalité d'une séquence historique mais la vérité d'un désir collectif et

mondial conscient d'avoir de plus en plus de mal à se faire entendre et à provoquer un vrai changement. Le film dit d'une même voix la puissance de la plainte, la virulence joyeuse du refus mais aussi l'impuissance prévisible de l'espoir révolutionnaire. Ce qui se joue dans ce brasier madrilène c'est donc aussi le débat entre le réformisme et la mutation radicale. Ce qui surgit et s'impose dans le film de Sylvain George c'est une indication précieuse et décisive : le travail poétique qui fait naître des

formes nouvelles est seul capable de donner des idées et des forces aux possibilités encore inédites de la vie collective. Le cinéma a son mot à dire dans cette histoire qui concerne la grande Histoire car il fait sentir la chaleur du feu et l'éclat des braises qui alimenteront les brasiers de demain. C'est sans doute la raison du titre du film, « Vers Madrid », qui indique non seulement la direction de notre regard mais signifie aussi l'orientation de notre désir lui-même.



NE PAS SAVOIR D'OÙ CELA VIENT, OÙ CELA VA

ENTRETIEN AVEC SYLVAIN GEORGE

Une antithèse fatiguée continue de nous faire accroire qu'art et discours divergent, que certains, amis des Muses, sont faits pour créer dans la passion irréfléchie de la démiurgie quand d'autres, grignoteurs de grimoires, pensent sans produire, tout en monopolisant la fonction théorico-critique. Triste complémentarité d'amputés. Aussi est-ce toujours un bonheur que de rencontrer des ambidextres du cortex, pour qui les deux mouvements ne font qu'un, pour qui la récolte d'images ne va pas sans l'élaboration intellectuelle de leurs sens et valeurs. La réflexion ne vient pas après ni avant, ni même pendant ; elle est dedans, informe le regard qui rétroagit sur elle, se fond avec la pratique visuelle qu'elle nourrit et qui l'abreuve. Sylvain George est de ces cinéastes trop rares qui, au lieu de céder aux mythes d'inspirés, n'hésite pas à exposer les enjeux théoriques de son travail, ni à dévoiler les réflexions qui en constituent la lame de fond. Du pain béni pour les critiques, qui dès lors peuvent se contenter de recueillir la sève sucrée de ce discours ô combien charpenté, pour ensuite s'émerveiller de ses richesses d'usage.



Débordements : Il y a nombre de versions de *Vers Madrid*, la première dès fin 2012, qui ont été présentées ici ou là en tant que *work in progress*. Peut-on revenir sur cette nature évolutive du film, en permanente mutation, qui est une des bases de votre méthode de travail ? Pourquoi le film est-il ainsi dans un incessant devenir, même une fois que le mouvement qu'il documente est passé ?

Sylvain George : C'est toute la question du travail de l'immanence et du « voir »... On pourrait peut-être essayer de répondre à cette question à partir de la problématique de la représentation puisque c'est une question qui m'occupe, et qu'il s'agit aussi d'une des questions principales qui s'est déployée en Espagne, puis ailleurs dans le monde.

D'un point de vue philosophique, le concept classique de représentation implique le prédicat sujet /objet. Gilles Deleuze a bien montré comment cette conception de la représentation au sens de l'objet posé en face de la conscience pouvait mutiler la vision. On ramène sans

cesse le différent au semblable, l'inconnu au connu. On ordonne, on classe, on codifie, selon des catégories déjà construites pour la plupart du temps, un multiple, un divers qui s'échappe et fuit inlassablement. On modélise et dès lors, on plie les réalités à des principes extérieurs, transcendants, gommant par là-même toute singularité. Plus prosaïquement, pour le champ qui nous concerne, le cinéma, l'imposition de catégories, discours, ou grilles de lecture préconçus sur tels ou tels niveaux de réalité, le fait de savoir par exemple ce que tels ou tels classes sociales – pardon ! groupes d'individus - seraient censés aimer, apprécier etc., conduit à une forme d'esthétisation du réel, ou bien encore à une production d'« irréalité », ainsi que le dénonçait déjà James Agee lorsqu'il réalisait son enquête sur la misère en Alabama – enquête qui donnera lieu au magnifique ouvrage *Louons maintenant les grands hommes*.¹

À l'opposé du modèle, et de son corrélat le transcendant, d'autres conceptions du voir peuvent être proposés. Celle de considérer la

1. Louons maintenant les grands hommes, dit le verset 44 de l'Écclésiastique, y compris ceux dont le souvenir ne s'est pas perpétué ; qui périrent comme s'ils n'avaient jamais été ; et sont devenus comme s'ils n'étaient jamais nés ; et leurs enfants après eux. » in James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes - Alabama : Trois familles de métayers en 1936*, trad. par Jean Queval, Paris, Ed. Plon coll. « Terre Humaine », 1972, 1993, 2002, p. 430.

vie comme force de création et de nouveauté, et non seulement comme répétition et réduction de l'existence au même et à l'identique, à la réalisation de formes achevées. Chez Deleuze toujours, cela se traduit sur le plan métaphysique par sa fameuse thèse sur « l'univocité de l'être », ou comment l'un se dit du multiple et non l'inverse, car celui-ci ne se subordonne pas à un être supérieur qui l'engloberait. En permettant à chaque chose d'être ce qu'elle est dans sa singularité, l'univocité de l'être pose un monde ouvert et illimité. Le but de Deleuze est ici d'ériger un rempart contre toutes les formes de limitations qui réduisent et entravent l'avènement de la vie. Un limité qui a pour corrélat l'égo. Il faudrait réaliser une étude, passionnante, pour montrer que l'éclatement de l'égo auto-centré que Deleuze propose, est à rapprocher de la redéfinition du sujet comme « No man's land » chez Paul Celan ou Walter Benjamin : l'idée que l'individu se retirant du centre, se décentre, et laisse place à l'autre dans une « place », un lieu/hors-lieu à jamais vacant. Le concept-clé comme « remède » à l'individu

égocentré est donc celui de la rencontre, qui permet la transformation et la métamorphose des êtres et des choses. Transformation entendue comme découverte et non comme modélisation, comme enrichissement, élargissement des limitations d'un être ou d'une chose, et non comme mélange.

Sur ce plan d'immanence, les catégories ou hiérarchies ne sont plus de mises, au profit d'intensités produites par le choc des rencontres, ou la contemplation de l'évènement. Une rencontre, aussi infime puisse-t-elle être, est un événement, et la vie pour qui essaie de la *regarder*, une rencontre permanente.

Et c'est bien ce que j'ai cru, à titre personnel, percevoir à l'œuvre en Espagne, et donc rencontré : des milliers d'individus, attentifs au moindre détail, au moindre geste, mus par le désir de se rencontrer, de créer des liens, des rapprochements, de briser les limites qui leurs étaient imposées par leurs propres histoires individuelles, les mœurs et catégories admises, par l'Etat, le passé historique de

l'Espagne (franquisme, post-franquisme...), l'Europe, et les idéologies transnationales (multiples discussions, réunions, assemblées, stands de réflexion sur les notions de genres, immigration, écologie, droit, économie, politique, ultralibéralisme etc.). Le désir est ici entendu non pas comme manque ou comme possession, ce qui nous ferait retomber dans le piège de la représentation qui ne fonctionne qu'en termes de commencement, de fin, d'objectif, de résultat, mais comme force active, comme force de production et d'ouverture.

Sur cette place/non place de Puerta del Sol, point géographique central de Madrid, de l'Espagne et pour un temps du monde, se sont jouées des expériences radicales, poétiques et politiques, de décentrement anthropologiques, de nouvelles formes de subjectivation, de formes de vies nouvelles. Les conditions de la vie commune ont été profondément interrogées. Cette place/non place, peuplée parfois jusqu'à 300 000 personnes, fut un creuset expérimental par lequel a

jailli, dans la joie, le dissensus. Un creuset par lequel s'est effectuée la dispute entre des lignes minoritaires et majoritaires, la remise en question des partages du sensible établis, le télescopage du présent dans sa crudité la plus pure comme le passé, considéré comme révolu, en souffrance. Un creuset qui œuvra donc à ce qui *advient*.

Ce cinéma attentif à ce qui advient, ce « cinéma qui vient » pour paraphraser un vieil essai de Walter Benjamin (*Sur la philosophie qui vient*), serait un cinéma non pas de la représentation comme il y a en encore tant, mais un cinéma de la présentation. Un moyen sans fin, qui scrute les détails de l'intérieur, entre les êtres et les choses, entre les agencements, désagencements, réagencements, les lignes normatives, les lignes créatives – ces dernières pouvant si l'on en prend garde, devenir normatives à leur tour. Le film serait peut-être alors non pas la fin du processus, mais ce moment où le processus, ce composé de forces, ce schéma multiple de tensions (temps parfois simultané du tournage/temps

du montage etc.), parvient à son moment d'équilibre et de déséquilibre, son moment de déflagration, et donc de cristallisation (schéma de la résolution). Certains ont appelé cela une dialectique à l'arrêt, ou image dialectique (W. Benjamin), ou bien encore une image-cristal (G. Deleuze). Le peintre Nicolas de Staël n'a peut-être jamais aussi bien décrit la complexité de ce processus : « *Tout cela est obscur comme le sentiment, il ne faut pas, on ne peut pas comprendre. Le hasard que voulez vous est feu, le tout c'est de pouvoir s'en servir mais le tempérament y va ou n'y va pas, c'est tout. Je crois qu'il faut tout faire pour prévoir en toutes ombres les choses, les voir obscurément. Mais le feu est unique et le restera. Plus l'ombre est précise, forte, inévitable, plus on a la chance de faire vite, clair, foudroyant. [...] Il ne faut jamais qu'on sache d'où cela vient, où cela va. Les larmes sont un matériau aussi bien qu'autre chose.*² »

Il se trouve que mes films prennent du temps à trouver ce moment de cristallisation, ce moment où les choses apparaissent, adviennent,

débordent. Parce que ce moment ne peut être prévu.

Il m'est arrivé de présenter des « films » qui n'étaient pas encore advenus, dans différents « états » transitoires. Et ce en raison du fait que j'avais pu contracter des engagements auprès de personnes intéressées par mon travail et désireuses de le projeter. Très souvent j'ai pensé que le film serait totalement terminé le moment de la projection venu – toujours cette pensée du résultat. Or cela n'a jamais été le cas. Cela ne s'est d'ailleurs jamais passé comme cela. Il s'est écoulé parfois une année de travail supplémentaire entre la première projection en festival et le moment où le film est parvenu à ce qu'il devait être. C'est très exactement ce qui s'est produit pour *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)*, par exemple.

Pour *Vers Madrid-the burning bright*, ce fut exactement la même chose mais de façon encore plus démultipliée.

2. Nicolas de Staël, *Lettres 1926-1955*, Paris, Ed. Le Bruit du temps, 2014.

Tout d'abord, parce que je ne suis pas allé à Madrid avec l'idée de réaliser un film. Dans mes expériences précédentes, si le film n'était jamais considéré comme une fin en soi, il participait néanmoins de ces éléments qui rendaient possible mon désir d'aller appréhender telles ou telles réalités. Cela n'était pas du tout le cas pour *Vers Madrid*. J'ai souhaité me rendre en Espagne car je désirais comprendre, après ce qu'on a appelé le Printemps arabe, ce qui était en train de se passer dans ce pays, et dans sa capitale.

À Madrid, j'ai été saisi par l'énergie, la vitalité, la détermination des personnes présentes, la qualité des relations humaines, le sens des responsabilités de chacun protagonistes (en quelques jours, un camp fut créé sur cette place, doté d'un restaurant gratuit pouvant nourrir des centaines de personnes, d'une bibliothèque, et de multiples stands et commissions...), une certaine idée de la jeunesse entendue non en terme d'âge, de génération, mais de disponibilité, d'écoute, d'ouverture d'esprit, de désir, de joie, etc. J'ai été tra-

versé surtout par les espaces d'images qui se déployaient sur cette place. Un télescopage permanent du passé le plus ancien et de l'extrême contemporain. La réactualisation de principes fondateurs de notre civilisation judéo-chrétienne : l'émergence de la parole, le jaillissement du verbe et son pouvoir de nomination, le sentiment du « commun »... Le fait de produire des images dès les premiers jours m'a permis d'évoluer entre les personnes et les choses, de redoubler d'attention par rapport à ce qui était en train de se passer. D'autant que je ne connaissais pas Madrid, n'avait à l'époque aucune connaissance dans cette ville et surtout, ne maîtrisais absolument pas la langue.

Peu à peu, au fil du temps et des événements passés, certaines images enregistrées m'ont semblé intéressantes et j'ai pensé qu'elles pourraient peut-être s'agencer et dialoguer les unes avec les autres. J'ai alors eu l'opportunité, dès 2012, de projeter ces images dans des festivals, alors même que le travail cinématographique n'avait pas vraiment commencé.

J'ai accepté de le faire principalement pour des raisons politiques et esthétiques. Bien que parfois très critique par rapport à ce que j'avais pu percevoir, j'éprouvais un sentiment d'urgence. Il me semblait important de présenter au plus vite certains moments du processus du 15M, d'essayer de déployer les espaces d'images enregistrés, les expérimentations politiques et poétiques à l'œuvre dans ce processus. Urgence d'autant plus importante qu'en 2011 comme en 2012, ce processus fut extrêmement critiqué, moqué, stigmatisé par les médias et le pouvoir espagnol, incompris par la plupart des pays européens, réprimé avec une grande violence en septembre 2012. Il m'apparaissait alors cohérent de projeter des images qui essaieraient d'attester de la *nécessité* de ce processus, de la *nécessité* de ces milliers de personnes qui descendirent dans les rues et occupèrent la plupart des places des villes et villages d'Espagne.

De plus, c'était là aussi un autre moyen pour mieux comprendre encore ce qui serait en jeu dans ledit processus. Car le temps de la

projection est un temps de pure rencontre, d'expérience collective. Un temps intensément politique, et esthétique. Le temps de la projection est un temps de présentation et non de représentation. Un temps de dialogue et de découverte qui permet aussi au cinéaste d'appréhender encore et toujours les réalités abordées, de connaître, de comprendre le « sujet filmé ». Le temps de la projection est un temps qui brise les limites du film, et produit de la connaissance.

Pendant environ deux années j'ai poursuivi le travail cinématographique en alternant les phases de tournage et de montage, et en exposant dans l'espace public des montages d'images parfois très fragiles (une quarantaine de lieux et festivals), et ce, jusqu'à ce que le film trouve, il y a quelques semaines, son pli, son équilibre. À la différence des premiers montages d'images, le film, tel qu'il existe aujourd'hui, tel qu'il s'est trouvé à s'actualiser aujourd'hui en fonction des circonstances, contraintes et conditions de travail, met peut-être beaucoup plus en évidence

des dialectiques du proche et du lointain, les jeux de l'actuel/inactuel et du virtuel : apparition/disparition obscure et persistante de ce processus d'émancipation dans le présent qui passe et le passé qui résonne.

D : La question du devenir engage la forme du film, mais aussi sa fonction stratégique, le rapport visé entre les événements et les spectateurs. Vos premiers courts métrages se rapprochaient davantage du ciné-tract, soit d'un rapport d'information / intervention presque direct. A quel moment avez-vous déterminé la « temporalité » de *Vers Madrid* ? Quand est-il devenu un « (film d'in/actualités) », pour reprendre l'expression que vous utilisez dans un carton d'ouverture ?

S.G. : Les œuvres qui m'intéressent, cinématographiques, littéraires ou non, qu'ils s'agissent de petites ou de grandes formes, agissent toujours comme des sortes de bulletins d'actualités de leur époque. Elles sont toujours traversées par l'actualité, ce qui se joue, se trame, événements majeurs ou plus anodins, mais qui participent pleinement



d'une époque. Or lesdits événements, quels qu'ils soient, mettent en jeu une dialectique actuel/inactuel, résonnent dans le temps long, font écho ou sont des reprises, des réactivations, des réactualisations de formes du passé, survivances, éléments en

souffrance ou suspense, appelant à être rédimés, etc.

À Madrid, j'avais constamment le sentiment d'évoluer dans des espaces d'images dialectiques et d'être confronté aux lignes et aux principes fondateurs de notre civilisation grecque et judéo-chrétienne : le pouvoir du verbe, l'acte de nomination, les notions de logos, démos... Cette place, comme une espèce de dispositif dialectique, mettait en jeu, en intensités, en images, le présent le plus immédiat comme le passé le plus lointain, formait une sorte de constellation dialectique.

Comme je l'indiquais, j'ai eu le sentiment à un moment donné, après avoir produit un certain nombre d'images, qu'un film était là en puissance, encore à l'état virtuel, dans les images, à l'instar d'un arbre ou d'une plante dans une graine. J'en ressentais le caractère nécessaire : puissance des paroles et images dans l'acte de leur formulation même, puissance plastique, poétique et politique de diverses manifestations collectives... Mais

quelle forme celui-ci allait-il prendre, puisque le propre du virtuel est de ne pas être déjà constitué, puisqu'il est comme un champ de tensions, un nœud de forces qui accompagne une situation, un événement, n'importe quelle « entité », et appelle un processus de résolution ? Comment rendre compte des conditions d'une expérience présente, « nouvelle » ? Comment traduire, exprimer, présenter les réalités et sentiments les plus immédiats auxquels on peut être confronté ? Comment présenter des événements en cours lorsque l'on ne bénéficie pas d'un recul temporel important ?

Le travail cinématographique s'est néanmoins poursuivi, et comme tout acte véritable de création, il implique la production innovante d'une « forme ». Cette forme s'est définie peu à peu en prenant en compte la teneur des images, le processus expérimental et continu dont elles témoignaient ; les conditions de production des images, des conditions effectives de tournage de *Vers Madrid* (celles-ci ne s'apparentaient donc pas du tout à celles qui étaient les miennes lors de mes deux

films réalisés sur les personnes migrantes à Calais : pas de projet écrit, subvention, temps de tournage de trois années etc. Pour *Vers Madrid* le processus était différent, improvisé. Les temps de tournages furent très brefs et courts, proches d'une certaine façon de celui que peuvent avoir les journalistes quand ils font du reportage).

L'idée m'est alors venue de retravailler, réactualiser et de croiser à la fois les « newsreels », ces formes brèves proposées par Robert Kramer dans les années 70 et qui traitaient de sujets négligés ou stigmatisés par les grands médias de l'époque, et des courts poèmes-essais expérimentaux, pamphlétaires ou non, tels qu'ont pu en produire des cinéastes comme Ken Jacobs, Jean-Luc Godard, Peter Emmanuel Goldman, Jean Vigo, Maurice Pialat par exemple etc. Une autre piste de travail était aussi des propositions poétiques créées avec le souci de présenter l'actualité la plus brûlante : les *Psaumes d'actualité* de Rimbaud, *Poèmes actuels* de Heine, *Poèmes de circonstances* d'Aragon.

À l'instar de certaines formes un peu « immédiates » qu'il m'est arrivé de produire et auxquelles vous faisiez allusion (ce n'est pas la totalité de mon travail. Dès mes débuts cinématographiques, je me suis attaché à travailler sur des « petites » et « grandes » formes), dans les premières propositions filmiques, composées de quelques scènes, et projetées très rapidement lors même que le film n'était pas encore advenu, la référence au *Newsreels* et au travail de Kramer était extrêmement explicite : le sous-titre du film était *Scenes from the class struggle and the revolution*, titre du film que Kramer avait consacré à la révolution des œillets au Portugal. Et puis au cours des deux ans de travail cinématographique qui ont suivi jusqu'en septembre 2014, de la même façon que le processus du 15 M se poursuivait, empruntait des formes différentes (marche blanche etc.), des sentiers plus muletiers, le film s'est beaucoup développé. L'idée de rester centré uniquement sur la place Puerta del Sol et ses « rayons », les rues, a été conservée mais complexifiée par les traductions plastiques et visuelles (jeu

sur les rythmes, tonalités, images en noir et blanc ou couleurs, bruits et silences...), de « places », « rayons » et éléments virtuels, tout comme le jeu de l'actuel et de l'inactuel, que le processus pouvait convoquer, faire entendre dans les discours, gestes : tombeau de Franco, figure de Lorca pour évoquer les questions du franquisme ou post-franquisme ; ville-déserte pour évoquer la question de la spéculation immobilière, etc.

S'est imposée peu à peu l'idée de faire résonner les « espaces » et « temps » entre les êtres et les choses, pour essayer de présenter par le milieu, la puissance de déflagration d'un processus sans début ni fin, qui n'est ni mesurable, ni quantifiable par le temps des horloges. On ne sait pas vraiment d'où ça vient, ni où ça va...

D : Le film est parcouru par la résurgence de quelques motifs « eisensteiniens », le plus explicite étant ce montage de trois plans d'un lion en bronze – qui, ici, ne se met pas à rugir. Par-delà la référence, presque

ironique, faut-il y voir une communauté de pensée entre Eisenstein et vous quant à l'usage du cinéma en temps révolutionnaire (ou l'usage révolutionnaire du cinéma) ?

S.G. : Il est vrai que le lion, les statues de lions, sont quasiment un motif plastique à part entière qui circule de films en films depuis Eisenstein. On le retrouve par exemple dans *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker avec le lion de la Place Denfert Rochereau... Dans mes films, il était déjà présent dans *L'Impossible-pages arrachées* avec le lion de la Place de la Nation, puis il revient ici avec les lions comme gardiens du Congrès. Pourtant, je dois dire qu'en ce qui me concerne, aussi étonnant que cela puisse paraître, il ne s'agit pas du tout de quelque chose qui aurait été fait consciemment, d'une citation ou référence réalisée de façon délibérée. Je suis d'ailleurs obligé de reconnaître que je connais très mal l'œuvre de Eisenstein. Je n'ai dû voir que *Viva Mexico*, *Ivan le Terrible*, et lorsque j'avais une vingtaine d'année, des photogrammes du *Cuirassé Potemkine* dans un très vieux numéro d'une revue dont j'ai oublié le nom,

et qui publiait des scénarios de films. On pourrait aussi supposer, que l'utilisation de la couleur rouge dans un film entièrement en noir et blanc, comme je le fais, serait aussi une référence eisensteinienne. Il n'y a pas très longtemps en effet, le critique Aleksander Jousselin m'apprenait que dans les premières copies de Potemkine, Eisenstein avait intégré une seule et unique image rouge, le drapeau de la révolution, placée à un endroit du film qui correspondrait, si je ne me trompe pas, au nombre d'or.

Pour ma part, le jeu avec les lions, le « motif » du lion, correspond à cette approche qui consiste à faire résonner entre eux différents éléments présents, ou non, dans un lieu, un espace, où se déroule une action, un événement. Et ce, afin d'essayer de rendre compte de la teneur de celui-ci, de souligner la pertinence d'un moment, d'un geste, d'une parole... Mettre en relation des éléments qui paraissent a priori incongrus ou non, permet de souligner ou faire ressortir des effets de sens, de créer des circulations de sens. Ces éléments

parfois peuvent agir aussi comme métaphore, allégorie...

À Madrid, les statues de lion du sculpteur Ponciano Ponzano sont les gardiens du Congrès des députés, lieu donc où se réunissent les « représentants » du peuple, et où s'élaborent les politiques espagnoles. Ces statues représentent, de façon allégorique, le pouvoir de la Chambre des députés. Nombre de manifestations et de rassemblements se sont tenus aux abords du Congrès en 2011 et 2012, et notamment les manifestations du 25 et 29 septembre 2012 qui ont été violemment réprimées. Dans *Vers Madrid*, les statues de bronze des lions apparaissent à la fin du deuxième mouvement du film, qui montre le durcissement des mesures prises par le gouvernement espagnols pour freiner le processus du 15M. Puis, dans le troisième mouvement du film, ils apparaissent de nouveau mais sous une forme différente, dessinés sur une grande banderole portée par des manifestants au début de la manifestation du 29 septembre 2012. Ces lions de bronze

d'ordinaire immobiles et figés, garants des politiques actuelles en quelque sorte, sont remis en mouvement. Partant, les politiques élaborées dans le Congrès se trouvent subverties, et une certaine dimension mythique déconstruite. Il y a d'autres exemples dans le film où ce jeu avec des éléments plastiques, permet de saisir les enjeux du processus du 15M : statues de Lorca, Calderon, lune, croix du tombeau de Franco etc.

D : Avec quel matériel tournez-vous ?

S.G. : Toujours le même outil à ce moment-là : ma Panasonic 3CCCD AGDVX 100BE. C'est une caméra que j'avais découvert en 2006 lorsque je préparais *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)*. Je souhaitais à l'époque travailler sur la rencontre entre les médiums numérique et argentique. J'avais fait des essais, expérimenté certaines choses, trouvé des combinaisons plastiques très intéressantes qui participaient d'une véritable rencontre entre les deux médiums, ne cédaient ni à la nostalgie de l'argentique, ni à l'opportunisme dans son emploi... Il y a

des possibilités géniales dans le croisement/rencontre de ces médiums. Dans mon projet initial, *Qu'ils reposent en révolte*, tourné en numérique devait, après mes expérimentations, être projeté en 35 mm. Mais cela n'a jamais pu se faire car je n'ai jamais réussi à obtenir les subventions nécessaires. Les aides à la post-production m'ont toujours été refusées, et ce jusqu'à *Vers Madrid*. Comme de surcroît les conditions de production de ces films ne permettaient pas de budgéter cela... mes idées restent en suspens.

Tous ces films ont donc une sorte de double virtuel. Pas uniquement dans le sens où ces films appelleraient à la réalisation d'autres films, ce qui est le sens profond d'un travail sur le long terme. Un double virtuel en ce que, non réalisé dans leur « intégralité », ils restent en suspens. Il y a un travail à mener sur « la doublure et le virtuel », et qui pourrait peut-être être expérimenté dans le champ de l'art contemporain. Non pas le film-fantôme, mais le film double et virtuel. C'est un des projets que je concrétiserais peut-être.

Enfin, pour les prochains projets, je suis en train d'expérimenter différents types de caméra : HD, super 8, 16mm, appareils photo...

D : Pourquoi ce recours à la couleur rouge, qui intervient ponctuellement, dans un film au noir au blanc par ailleurs très affirmé, sur des plans de feuillages, mais aussi (pour la version que nous avons pu voir) dans la couleur même des sous-titres ?

S.G. : Les images produites pendant le tournage étaient initialement en couleur, avec de fortes tonalités d'orangée, d'ocre, de rouge, et ce, en raison des multiples éclairages électriques. Au montage, et comme j'ai pu le faire dans des films précédents, les images ont ensuite été travaillées en noir et blanc pour réaliser un jeu entre le proche et le lointain. Faire en sorte que des images qui participent de l'extrême contemporain, puissent dans le même temps sembler appartenir à un passé plus ancien, faire écho à des événements très anciens, être investi de motifs non contemporains. Jeu donc sur les notions de documents et d'histoire, d'actualités et d'inactualité.

Les différentes temporalités qui peuvent pétrir et façonner notre présent, ce statut de l'image-document, archive, trace et témoignage passés et/ou présent, me semblaient pouvoir aussi être travaillées et interrogées à partir de la couleur. Et plus précisément de la couleur rouge, considérée comme survivance, dans les images en question.

Il y a donc trois séquences d'images en couleurs dans le film qui toutes renvoient au statut de l'archive.

La première séquence dans le premier mouvement, montre des arbres qui dansent, tandis que l'on entend un chant de la guerre d'Espagne, associé à de la musique post/blues noise rock d'un jeune et très intéressant groupe danois Get your gun. Cette séquence renvoi à la question de la guerre d'Espagne, du franquisme et de ses prolongements jusqu'à aujourd'hui encore.

La deuxième séquence, dans le second mouvement du film, au milieu de celui-ci quasi-

ment, est une séquence traitée comme une constellation d'images passées et présentes, et qui récapitule de façon visuelle, par un jeu de surimpressions de différents motifs, les enjeux à l'œuvre dans le processus : la croix du tombeau de Franco se télescope avec des plans du Parthénon grec, avec des graffitis grecs, la pierre-crâne de la séquence de Gibraltar, des pommes de pin, une fleur près d'un ruisseau que j'ai filmée dans une forêt après avoir filmé le tombeau de Franco etc.

La troisième séquence est une séquence de « pure » archive : elle est composée d'images réalisées par un activiste espagnol et par la commission audiovisuelle des Indignés. Elle montre la répression de la manifestation du 25 septembre 2012. Ces images, en couleurs, ont été retravaillées, et poussées de façon allégorique dans leur retranchement, de façon à les saturer, les rendre « criardes »...

Si ces déclinaisons de rouge se sont imposées parce que cette couleur était la couleur dominante des images filmées, l'ambivalence qui

caractérise cette couleur a été aussi un des éléments déterminants dans le choix de la travailler. Le Rouge symbolise de façon universelle le principe vital, sa force, sa puissance et son éclat. Le Rouge est la couleur du feu, du sang et est aussi ambivalent symboliquement qu'eux, selon sa nuance claire ou sombre. Le Rouge, ou plutôt les rouges, peuvent être symbole d'action, de jeunesse, d'éros libre et victorieux, de libération (rouge vif), comme le symbole de l'oppression, du despotisme (le pourpre) etc.

Ces variations symboliques et plastiques sur le rouge, leur contraste avec le noir et blanc de l'image, permet de travailler sur des temporalités plastiques différentes, de tisser des jeux de correspondances entre des éléments parfois très différents et hétérogènes tout au long du film (le sous-titrage rouge permet aussi, par sa couleur, de « relier » des scènes et motifs, tout comme de créer ou souligner des effets de sens par contraste avec les significations associées au noir (autorité, mort, révolte, obscurité, mystère, sobriété...)

et blanc (pureté, propreté, vide) de certaines images...

D : Dans la version finale, un personnage de migrant absent des premiers montages apparaît. Il est la solitude qui traverse la foule, l'exacte antithèse des « occupationnistes » ; et en même temps, on se doute que le film cherche à articuler ces deux dimensions plutôt qu'à les opposer. Pourquoi avoir inscrit son histoire en contrepoint, ou en creux, du mouvement ?

S.G. : Le processus du 15M en 2011 et 2012 à Madrid a rassemblé des milliers de personnes. Jusqu' à 300 000 personnes pouvaient circuler sur la place ; entre 20 et 30 000 parfois participaient aux grandes assemblées du week-end. Il ne s'agissait pas d'une « masse » de personnes dont les individualités auraient fusionnées et qu'une idéologie portée, incarnée par un excellent acteur, modèlerait pour former *un peuple*. C'est tout le contraire, ainsi que j'ai essayé de l'indiquer dans les réponses



précédentes. Dès lors, il me paraissait important non pas de filmer la foule comme si elle était indistincte, mais bien dans ses composantes et singularités, en privilégiant une approche micrologique : détails, voix, gestes, mouvements, etc. Bien sûr il ne s'agit pas d'être exhaustif, de vouloir tout embrasser, tout « représenter », mais de montrer certaines lignes de forces et d'intensités que j'avais cru percevoir ; de partir donc d'un élément, être ou chose pour aller vers le pluriel, partir de l'un pour aller vers le multiple, et non du multiple pour aller vers l'un comme c'est le cas dans le concept classique de représentation - et comme c'est bien le cas aussi lorsque l'on considère qu'une masse résulte de la fusion des individus.

Dans le même ordre d'idée, j'ai pensé qu'il serait aussi intéressant de présenter la « trajectoire » d'une personne qui participerait de ce processus. Dans un documentaire classique et formaté, trois ou quatre personnes « représentatives » (âges, nationalités, milieux sociologiques différents etc.), seraient

« castées », choisies, suivies dans leur pérégrination jusqu'à un dénouement heureux ou non. Le régime de l'identification marcherait à plein...

Pour ma part, ma démarche était inverse, et peu à peu s'est esquissée l'idée de faire un contrepoint sur une seule personne au milieu, *entre*, des milliers d'autres. Cette idée de m'arrêter un instant sur le parcours d'une seule personne face à son devenir et ses multiples métamorphoses s'est imposée suite à ma rencontre avec Bader, une personne sans-papier, d'origine tunisienne, et qui venait d'arriver à Madrid, sur la Place Puerta del Sol, après avoir passé plusieurs semaines dans un centre de rétention de Malaga. Sur cette place, il avait très vite rencontré des personnes, tissé des liens, discuté avec des avocats, rencontré une femme... Il subvenait à ses besoins (logement, vêtement, nourriture etc.), en occupant de multiples emplois au noir (vente de bière dans la rue, rabatteur pour des boîtes de nuit etc.), puis rejoignait Sol pour participer à des

commissions, et notamment la commission immigration. Il était donc là, présent sur la place, apparemment comme des milliers d'autres personnes en train de tracer leur ligne de fuite.

Outre le fait que nous nous sommes très très bien entendu, et qu'il m'aidait aussi parfois à supporter les moments de solitude dans lequel je pouvais être moi-même du fait qu'à mon arrivée en 2011, je ne parlais pas la langue, ne connaissais pas la ville etc., cette personne m'intéressait en ce qu'elle me permettait de comprendre puis, une fois la décision prise de faire un film, de montrer que le processus du 15M était constitué de personnes d'origines sociales ou ethniques diverses, allant du sous-prolétariat à la bourgeoisie, d'espagnols de souche comme de personnes immigrés (Afrique sub-saharienne, Maghreb, Bangladesh, Amérique Latine etc), de personnes de générations différentes etc. ; il me permettait aussi d'évoquer en creux la révolution tunisienne et le Printemps arabe ; il me permettait surtout

aussi de montrer le travail à l'œuvre, dans ce processus, autour du langage, et comment le cadre des représentations établies pouvait à travers le langage être critiqué, mais aussi se reproduire, conforter des schémas établis, fabriquer de l'exclusion...

Par exemple, la scène de la commission immigration à laquelle Bader participe, montre la rédaction collective d'un manifeste sur l'immigration. À un moment donné la discussion porte sur les notions de métissage et d'interculturalité. Certains des participants, bien intentionnés sans aucun doute, utilisent des notions dont ils ignorent tout, et notamment celui de métissage qui est un « outil » colonial utilisé par les espagnols en Amérique Latine pour assimiler les personnes « indigènes » ; les mêmes ensuite seront partisans de la discrimination positive dans l'article sur les droits de l'homme et des migrants...

Ce qui est aussi intéressant c'est que dans cette même scène, Bader n'intervient jamais dans la discussion. Non pas qu'il ne le

souhaiterait pas, mais parce qu'en sus de l'obstacle de la langue (il avait commencé à apprendre l'espagnol dès son arrivée sur le territoire espagnol, à Malaga), sa difficulté à s'exprimer était aussi lié aux représentations avec lesquelles il était aux prises. Il incarnait pour certain l'Immigré, le Sans-papiers, le Migrant. On le regardait avec bienveillance, reproduisant donc un partage bien établi. Il lui était, et il est difficile d'échapper à des représentations infantilisantes, discriminantes, condescendantes que des personnes, pourtant de bonne volonté, pouvaient véhiculer.

Cet aspect des choses m'a paru extrêmement important. Comment, dans un processus horizontal, sans partis, syndicats, organe central, chef, leader etc., qui se fonde sur le surgissement de la parole, les paroles de certains peuvent être court-circuitées, voire disqualifiées. Comment, d'une certaine façon, le droit à l'existence peut se retrouver de nouveau bafoué dès la « source », le fait de parler, de nommer...

Enfin, les conditions de vie de Bader déjà précaires, se sont dégradées. Plutôt bien entouré en 2011, il souffrait en 2012 d'une extrême solitude, se sentait en état de siège, en état de guerre, dans une forme d'enfermement, « perdu dans l'espace »...

J'ai considéré que le fait de présenter, avec son accord, quelque fragments de son intimité, et cela sur deux années, permettait de faire résonner encore plus les problématiques qu'il traversait, et partant traversaient, et traversent encore, la société espagnole comme les sociétés occidentales (questions migratoires, économiques, politiques, logement, emploi, etc.). Ce contrepoint me paraissait d'autant plus intéressant qu'il est un de ces éléments qui viennent aiguillonner, questionner, mettre en crise le processus du 15M de l'intérieur, dans ses dimensions novatrices et conservatrices.

Il ne m'intéressait certainement pas de faire un film de propagande, de présenter des visions unilatérales... C'est tout le contraire.

D : Vos précédents films avec les migrants de Calais étaient plutôt taciturnes, ne comportant que de rares, mais percutants moments de parole. Dans *Vers Madrid*, la circulation du discours est au centre. Quelle scénographie visuelle avez-vous cherché à composer pour accompagner cette inflation du langage ? Et comment cette parole est-elle censée structurer l'ensemble ?

S.G. : L'émergence, ou non, de la parole de ceux qui en sont traditionnellement privés dans l'espace public (qui point ce que l'on désigne depuis des années la « crise de la représentation »), et l'acte de nomination, me semblent être les caractéristiques majeures de ce processus.

J'ai cru identifier très rapidement différents registres de la parole politique, différentes modalités dans les prises de paroles et j'ai essayé d'en présenter quelques-unes : les prises de parole spontanées, où chacun peut dire ce qu'il veut ; les commissions thématiques ouvertes à tous, et se réunissant dans les rues, les petites places ; les assemblées fonctionnant

sur le mode du consensus quant à l'acceptation ou non des propositions formulées par les commissions ; gestes perpétrés par des individus sur la place : cours d'économie, de droit, de sciences politiques ; manifestations, « sauvages » (non autorisées) ou non, performances théâtrales, happening etc.

Cette parole se déploie entre 2011 et 2012..., et permet de comprendre que le « mouvement des Indignés » n'est pas un mouvement qui aurait un début et une fin, mais quelque chose qui s'inscrit dans le temps et dans l'espace.

Le film s'est alors peu à peu structuré en trois grands mouvements à partir de trois moments politiques et périodes temporelles précis, et qui essaient de rendre compte de ce déploiement de la paroles et des gestes. Le premier mouvement du film, *Romancero del Sol*, en mai 2011, rend compte, de façon non exhaustive, de l'émergence du processus et des différents registres de la parole politique. Le deuxième mouvement, *Romancera del Pueblo*, en mai 2012, traite

de l'anniversaire du processus, de la répression étatique et policière de plus en plus forte pour que le processus ne se pérennise pas. Le troisième mouvement, *Romancero del Fuego*, montre la violence d'Etat, et le fait que le processus des indignés est un processus, et non un mouvement, sans début ni fin, illimité.

Cela peut se traduire par des cadrages très frontaux, des gros plans, parfois en contre-plongée, des plans plus larges qui permettent de saisir la teneur d'un événement. Ce type de dispositif, en immersion, s'il était le seul dispositif déployé, pourraient je crois devenir problématique par l'effet d'imposition de sens, qu'il produirait sur les spectateurs. Or ce qui m'importe, en tant que cinéaste et cinéaste-spectateur (je crois qu'un cinéaste est aussi spectateur de son travail... Il faudrait développer plus avant), c'est tout à la fois de ne pas être « assujetti » par le sujet filmé, tout comme de ne pas assujettir le spectateur et lui imposer à une vision unilatérale.

C'est pourquoi le film est aussi entrelacé de scènes très éloignées en apparence de la Place Puerta Del Sol. Des scènes qui tout à la fois déploient des motifs présents dans les gestes et paroles (logements, franquisme etc.), tout en permettant de prendre le large, du champ, de la distance. Les tonalités de ces scènes, plus contemplatives peut-être, permettent d'engager une réflexion sur ce qui est montré, ou a été montré dans les différents temps du film.

J'appelle cela des *images démocratiques*.

D : Plus encore que la parole, il y a, au cœur de tout, le chant, la musique et la performance, notamment une mémorable imitation d'Esperanza Aguirre, Grande d'Espagne à l'époque présidente de la Communauté de Madrid et qui apparaît comme le symbole d'une confiscation de la démocratie par l'aristocratie. Bref, vous faites preuve d'une attention véritable aux performances, à la dimension spectaculaire – dans le sens joyeux d'un esprit de fête – que s'est don-

née le mouvement. Pourquoi une telle place accordée aux expressions théâtrales ?

S.G. : L'esthétique et le politique ne sont pas je crois des sphères autonomes et séparées, ainsi qu'une certaine conception de l'art, et de la modernité, peuvent le prétendre (je renvoie là notamment aux travaux de Jacques Rancière, et notamment la scène 14 de son ouvrage majeur *Aisthesis- Scènes du régime esthétique de l'art*). Elles sont intrinsèquement liées. Ainsi les œuvres de Rimbaud, Whitman, Agee, Goya...

De façon plus générale, une action perpétrée par un individu revêt une dimension politique et esthétique : nous sommes des êtres politiques qui vivons en société. Nous avons tous une façon de nous présenter, de nous habiller, une voix particulière etc.

Il était intéressant de voir comment certains gestes, dessinés par certaines personnes dans l'espace public de façon autonome, pouvaient réactiver des formes artistiques un peu figées, mythifiées, tout en faisant

sens. Cette scène de théâtre de rue, dans laquelle une comédienne interprétait celle qui était alors la chef de la région de Madrid, Esperanza Aguirre, m'a beaucoup intéressé en ce que les gens jouaient véritablement le jeu, s'adressaient « véritablement » à Esperanza Aguirre et aux gueux qu'elle tenait en laisse.

Cette dimension du jeu, ici très burlesque, est importante en ce que le jeu permet de faire *jouer* les êtres et les choses, de les sortir des places assignées, ainsi que l'on peut dire par exemple d'une porte qui joue sur ses gonds, qu'elle a du jeu. L'acte de se grimer, de jouer, par exemple, des personnes considérées comme très importantes, inaccessibles, inatteignables, signe le jeu d'une déprise, d'un renversement carnavalesque, dialectique de l'ordre des choses.

C'est toute la thématique, bien connue, du monde à l'envers. Ce jeu est une puissance à la fois subversive et corrosive, et dont on ne peut mesurer les répercussions, les ondes de propagations. On considère en général la

dimension à la fois « subversive » mais aussi très réactionnaire et conservatrice des fêtes, carnivals, rites de possession : une période de catharsis, transe, durant laquelle sont évacuées les frustrations du quotidien, dans une suspension du temps profane, avant le retour à la normale et la conservation de l'existant. Mais des écrivains et philosophes comme Florens Christian Rang ou Walter Benjamin, ont bien montré comment ce jeu, dans ce temps suspendu, n'était pas mesurable, et pouvait réveiller des images, des forces, des intensités à même de produire de nouvelles reconfigurations.

D : Pourquoi avoir décidé de maintenir hors-champ ce qui tenait aux conditions matérielles du mouvement, à sa logistique, qui s'est appuyée sur quelque chose d'a priori spécifique aux révolutions contemporaines, à savoir les réseaux sociaux et les moyens de communication instantanée ?

S.G. : Je n'ai pas éprouvé la nécessité de m'arrêter plus spécifiquement sur cette question, et j'ai plutôt envisagé de l'évoquer et

de la traiter en creux, en faisant apparaître certains de ces nouveaux éléments de façon fluide, discrète, comme un fil qui s'entrelace avec les images que j'ai moi-même produites : dans les deux premières parties par exemple, on aperçoit de multiples tags, inscriptions, qui renvoient à des adresses de sites internet et des réseaux sociaux ; on entend une conversation téléphonique entre Madrid et Barcelone, diffusée en directe dans les haut-parleurs, et qui porte sur la répression qui a eu lieu sur la Place Catalunya ; il y a encore des images de marches et défilés projetées sur les façades d'immeubles qui entourent la Place Puerta del Sol ; enfin, dans la troisième partie, je mets en avant des échanges de mails, ou utilise des images réalisées par la Commission audiovisuelle et celles d'un activiste espagnol pour montrer la répression de la manifestation du 25 septembre 2012, et qui ont été diffusées immédiatement sur les réseaux internet....

D : Au contraire des précédents, ce film a comme contre-champ ou hors-champ une

masse d'images qui n'est pas simplement ponctuelle, comme lorsque la presse couvre une opération du gouvernement contre les migrants, mais tient du flux. Il était ainsi possible de suivre le mouvement en direct sur Audiovisol, un streaming dont vous empruntez d'ailleurs quelques plans pixelisés. Est-ce que la question de ce hors-champ s'est posée pour vous, et en quels termes ?

S.G. : Le flux d'images que le processus de Sol a engendré surgit par moment dans le film (les images « d'archives » que vous citez par exemple), tout comme sont convoqués d'autres espaces ou flux d'images auxquelles on ne s'attendait pas forcément : le détroit de Gibraltar, la ville désolée de Sesena...

De la même façon, la forme qu'a pris le film, comme réactualisation expérimentale du *newsreel*, prend en compte ce hors-champs que constitue le traitement de ce processus par les médias espagnols, les médias occidentaux et ce, jusqu'à aujourd'hui. Nombre de personnes, médias etc., considèrent encore que ce processus du 15M a été

et est dérisoire, sans aucune incidence ou efficacité historique.

J'ai toujours travaillé avec cette notion de champ et hors-champ, dans ces multiples déclinaisons, en tenant compte de la façon dont tel ou tel « sujet » est appréhendé, présenté, « représenté » (le plus souvent) ou non par les médias dominants, les mondes cinématographiques ; les discours véhiculés sur telle ou telle catégorie de la population... le film se tisse et s'élabore dans un dialogue constant avec ces différents éléments. C'est d'ailleurs ce qui m'incite à penser qu'il n'y a pas forcément besoin de tout dire, de tout montrer de façon explicite.

Je considère en effet que les images travaillent, se travaillent, que leur réception et compréhension entraînent aussi une dispute au sens fort du terme. C'est aussi ce que j'entendais par la création d'images démocratiques. Des images qui présentent un certain nombre de choses, et qui dans le même temps ne nous « assomment » pas, ne nous instrumentalisent

pas. Des images qui, par leur existence même, entraînent un effet de dessaisissement, une mise en crise des représentations, mais aussi des présentations qui se donnent à voir dans un film projeté. Des images-tourbillons, et leur traductions, actions, fleuves, fleurs, arbres..., qui s'attachent à travailler l'immanence et à saisir ce qui advient.

Entretien réalisé collectivement par mail
en octobre-novembre 2014.
Introduction par Gabriel Bortzmeyer.



TRACES ET CHAIRS

PAR SYLVAIN GEORGE

La part d'insaisissable, la part d'inappropriable,
La part ou zone d'ombre de l'événement,
Celle qui se soustrait à la lumière,
Qui passe et se transpose,
De l'ombre à la lumière,
D'une monade à l'autre.
Ombre qui devient la clarté d'une autre ombre,
D'une autre monade,
D'un autre monde.
C'est cette zone d'ombre,
Qu'il importe de retenir,
Là où le vent s'engouffre, sombre loi,
Tout comme de ne jamais savoir,
D'où cela vient, où cela va...

(2014)

Toutes les images proviennent de
Vers Madrid - The burning bright (2014), sauf :

- p. 7 : *Ils nous tueront tous* (2009) /
L'impossible - pages arrachées (2009)
- p. 12 : *Les éclats (ma gueule, ma révolte,
mon nom)* (2011) / *Vers Madrid*
- p. 21 : *No border (Aspettavo Che Scendesse
La Sera)* (2005-2008) / *Vers Madrid*
- p. 79 : *L'impossible* (images 1 et 2) /
Vers Madrid

