

L'IMAGE VIOLENTE

Entretien avec Sylvain George

Décembre 2014/ Février 2015

Par Adrien Genoudet

Adrien Genoudet : J'aimerais, pour commencer, ton sentiment sur une citation que j'aime beaucoup. Elle me semble te correspondre. Elle est de Georges Didi-Huberman. Il évoque le cinéma d'Harun Farocki :

« À pourfendre sans relâche la violence du monde, les films de Farocki – malgré leur tact fondamental, leur façon en quelque sorte bressonienne d'organiser le dialogue entre les images et de ne jamais lâcher leur sujet, tout comme Bresson tenait serré ses cadrages – font violence à une certaine prétention du spectateur quand il veut qu'on lui donne des conclusions. Cette violence n'est que la persévérance d'une pensée qui a compris ceci : une image n'a jamais le dernier mot (pas plus qu'un mot, d'ailleurs). »

Il ajoute, un peu plus loin :

« Élever sa pensée jusqu'à la colère. Élever sa colère jusqu'à se brûler soi-même. Pour mieux, calmement, pourfendre la violence du monde. »

Je trouvais que cette citation correspondait bien à ton travail – j'aime surtout le mot « pourfendre ». Casser, créer des sillons. Il y a des mots clés, comme le mot « colère », qui peut s'apparenter à une définition de certains de tes plans, de certaines séquences... Et il y a cette idée de « faire violence », violenter le spectateur, la position que le spectateur a parfois dans ton cinéma. Qu'est-ce que ces mots t'inspirent pour commencer ?

Sylvain George : Ce texte de Georges Didi-Huberman est très beau et intéressant. Il fait directement écho à plusieurs de ses livres très récents que j'ai aimé, comme *Sentir le Grisou* (sur Pasolini) ou *Blancs Soucis* (sur Sarkis notamment) à propos de cinéastes ou bien, sur l'image toujours, la trilogie *L'œil de l'histoire*, *Images malgré tout*, *Quand les images prennent position...* pour n'en citer que quelques uns.

La colère, oui, lorsqu'elle n'est pas aveugle, une passion triste, peut être un moteur extrêmement puissant, pour le travail créatif, comme pour le fait de vivre. En ce qui me concerne, je n'ai jamais vraiment réfléchi, essayé d'analyser de cette façon mes motivations. Mais si cela devait être, et puisque la question est posée, je pense que je me réfèrerais plus à la notion d'*animositas*, telle que proposée par Spinoza. L'*animositas*, la fermeté, qui n'a rien à voir avec l'animosité, est une des deux dimensions, avec la *générosité*, de la « force d'âme », cette forme que peut prendre la persévérance dans l'être. Ou comment un individu peut faire preuve de *fermeté*, comme d'une certaine rage, c'est-à-dire répondre au *désir* de se conserver en vertu de ce qu'il croit juste, du seul commandement de la raison, et faire preuve de *générosité*, c'est-à-dire répondre au désir par lequel on va établir des liens d'amitié avec les autres hommes, voire prêter assistance à d'autres hommes, prêter attention, prêter son

attention aux autres. Il ne s'agit pas du tout d'une quelconque posture, ou d'une stratégie de distinction, mais « simplement » d'essayer d'être, donc de définir peu à peu son éthique, son esthétique, sa politique, ce qui peut impliquer d'être en rupture avec certains traits dominants d'une époque donnée. La notre étant marquée du sceau du consensus, tout ce qui paraît dissonant apparaît forcément comme « violent ».

D'une certaine façon, je revendique cette violence-là. Mais ce qu'il est important de remarquer, c'est que cette violence ne s'inscrit pas sur le même plan d'immanence que celle sur lequel évolue la violence « consensuelle », c'est-à-dire tout bonnement celle qui rejoint la violence d'Etat, la violence conservatrice de droit. Il ne s'agit pas non plus de son corolaire, d'une violence « symétrique », la violence fondatrice de droit, telle qu'on peut la trouver parfois dans les grèves etc. , et qui devenue majoritaire, devient elle aussi policière. Il s'agit d'un troisième terme, la violence « souveraine ». Cette « violente souveraineté du vivant » qui fait qu'un individu, attaché à la définition de son être, de son irréductibilité, vient rompre avec la violence mythique du droit, vient destituer le droit, y compris des pouvoirs dont il dépend, et ouvre les possibilités, dans l'ici et le maintenant, d'une nouvelle ère historique. D'une ère où le petit, le singulier, la nature, ne sont plus assujettis à une forme dominante, une idéologie dominante, une historiographie dominante, mais bien au contraire peuvent être, à chaque instant, restitués dans leur intégrité physique et psychologique, dans leur beauté et leur incandescence, dans leur devenir et leur disparition.

Ce type de violence, la violence souveraine, qui « ouvre violemment » le réel, plutôt que de le forclure à l'instar de la violence « normée », qui explore de nouvelles formes de perceptions et manières d'habiter le monde plutôt que de le réduire violemment à une lecture unilatérale, est à l'œuvre dans de multiples champs, sous des formes très variées, et a été travaillée par de multiples personnes, artistes, philosophes etc. Il serait trop long, vain, inefficace de composer une constellation. Mais parmi certaines propositions qui m'intéressent actuellement¹, le travail d'Harun Farocki prend place, et fait sans aucun doute partie de ces œuvres intransigeantes et « fermes », tout en étant profondément respectueuses et « généreuses » à l'endroit des êtres et des choses. Œuvres qui déploient ce que l'on pourrait appeler des *images violentes*, en ce que loin des figures imposées, des images surexposées et modélisables, ce sont des images périssables, qui parlent du temps et du devenir.

Le fait que Georges Didi-Huberman ait consacré aux films de Harun Farocki certaines de ses recherches est très important, tant le travail de ce cinéaste, bien que très reconnu dans certains cercles, dérange pourtant conséquemment. Le silence qui a accompagné sa disparition en juillet 2014 en témoigne, est assez révélateur de l'époque ultra-conservatrice que nous traversons actuellement². Dans le champ cinématographique en effet - et on me pardonnera de m'exprimer peut-être de façon un peu « massive » - rares sont les films qui s'attachent aujourd'hui à travailler et poser un regard parfois critique sur des questions comme celles des rapports sociaux, la guerre, le colonialisme, le post-colonialisme etc., tout en engageant simultanément une recherche esthétique et cinématographique exigeante. Et lorsque cela peut-être, ces films sont systématiquement disqualifiés, renvoyés à des catégories génériques et

¹ Walter Benjamin, Franz Rosenzweig, Günther Anders, Simone Weil, Gilles Deleuze, Jacques Rancière... ; Gérard de Nerval, Edgar Poe, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Paul Celan, Henry Michaux... ; Francisco de Goya, Vincent Van Gogh, Nicolas de Stael... ; Jean Vigo, Jean Epstein, Jean-Marie Straub et Daniel Huillet, Ken Jacobs, Jonas Mekas, Alan Clarke, Pier Paolo Pasolini...

² Signalons le beau texte de Thomas Voltzenlogel *Harun Farocki (1944-2014) ou la dialectique dans les images*, paru dans la revue en ligne Période : <http://revueperiode.net/harun-farocki-1944-2014-ou-la-dialectique-dans-les-images/>

obsolètes qui leur ôte toute légitimité en tant que sujet cinématographique : « cinéma politique », « cinéma militant »... un cinéma donc qui, selon la rhétorique consacrée, serait marqué par une idéologie donnée, assènerait des vérités ultimes, ferait du prosélytisme etc. etc.

Dans le même temps, nombre de films célébrés aujourd'hui (comme depuis une trentaine d'années), dits « apolitiques » et élevés au rang de « cinéma d'art », instrumentalisent et objectivent violemment des événements parfois dramatiques (misère en Asie, guerre au Moyen Orient, jeunes femmes dans les banlieues françaises non identifiées, non identifiables, question du terrorisme saisie par simple esprit d'opportunisme, roman photo post-colonial...), d'une part en jouant sur les registres de l'émotion, de la compassion, de l'exotisme, du « choc » et de la jouissance esthétique – et on voit bien là les formes que peut prendre à nouveau l'esthétisation du politique dont pouvait parler Benjamin dans son célèbre texte sur l'œuvre d'art, tout comme le triomphe de l'idéologie de « l'art pour l'art » que celui-ci pouvait constater chez Marinetti s'extasiant devant la beauté des bombes en train d'exploser durant la première guerre mondiale. Et d'autre part, en universalisant les problématiques. Or nous savons bien, c'est presque banal de le dire, que les cultures occidentales ont inventé la notion d'universel pour imposer en fait leurs propres « valeurs » comme valables pour tous, et pour aussi imposer aux peuples colonisés la notion même de valeur. Cette catégorie d'universel est une tromperie complète si je puis m'exprimer ainsi, et qui là aussi, permet de faire accepter peu ou prou, y compris sous l'angle retors du « politically correct », les normes idéologiques qui triomphent actuellement : c'est, encore et toujours, le temps des « *Assis-agressifs*. »

Duplicité du discours donc, puisque les œuvres dissensuelles dont nous parlons, et quelque soit parfois leurs référents avérés - marxiste et brechtien pour revenir à Farocki par exemple - ne cèdent bien évidemment en rien à l'idéologie, ne considèrent l'art comme un véhicule, le spectateur comme un être aveugle. Ces *images violentes* sont des images extrêmement dynamiques, qui prennent en charge les confrontations, bruits, injustices et beautés du monde, tout en transgressant dans leur advenue toute idée de « chose en soi », les seuils et lisières des mondes forclos, des mondes connus. On pourrait encore dire que les *images violentes* improvisent des réponses à la « violence des images », c'est-à-dire à la violence du « monde tel qu'il va », et ouvrent à l'illimité, la démultiplication des mondes.

*« Nous massacrerons les révoltes logiques. [...] Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaisson pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route ! »*³

AG : C'est intéressant de voir que tu lies presque automatiquement la notion de « colère » et de « violence ». Comme ce que note Didi-Huberman : « élever sa pensée jusqu'à la colère ». Et dans le même temps, « élever sa colère jusqu'à se brûler soi-même » ; passer à l'acte artistique, par exemple, pour aller jusqu'au bout du processus... Et il continue « pour mieux calmement pourfendre la violence du monde ». Dans les deux cas, les deux termes sont liés, chez Didi-Huberman, et chez toi aussi... Encore aujourd'hui, notre société verrouille, empêche, de nombreuses vocations. Didier Eribon parlait de la société comme un « verdict » (*La société comme verdict*, 2013), mêlant à la fois les origines sociales et leur devenir dès lors que la personne s'émancipe et évolue au sein d'une société donnée...

³ Arthur Rimbaud, « Démocratie », in *Œuvres Complètes*, Paris, Ed. Gallimard, coll. La Pléiade, 1972, p. 153-154.

SG : Les travaux de Didier Eribon sont très intéressants, puisque celui-ci s'interroge justement sur les possibilités qu'un individu peut avoir pour s'appréhender soi-même dans son « être-au-monde » social et politique. Un être social façonné par une société qui assigne les individus, selon des variables très différentes, à des places prédéterminées au sein de l'espace social. Le problème il me semble chez Didier Eribon (bien que celui-ci intègre des éléments de la pensée de Foucault parmi lesquels le fait qu'il existe de multiples foyers d'assujettissement, pouvant toucher n'importe quelles couches sociales), comme pour aussi chez Pierre Bourdieu, c'est qu'ils admettent le postulat dominant/dominé, d'une inégalité entre les individus, liée aux places occupées, la supposée Culture non partagée etc. ; qu'ils insistent sur les dispositifs de la monopolisation du pouvoir, sur la dépossession intellectuelle et politique du dominé, de l'individu réduit dès lors à un simple statut social. Ce faisant, ils limitent ainsi les possibilités concrètes d'émancipation, la capacité d'être et les puissances de l'agir politique de l'individu. Il peut certes exister quelques « transfuges de classes », mais généralement le « dépossédé » ayant intériorisé la norme (violence symbolique), n'a pas forcément conscience de sa condition et partant, la vie menée allant de soi, l'idée même de révolte serait absente.

Or pour ma part, et sans aucun idéalisme, je me fais l'avocat d'une liberté entière, et reste persuadé qu'un individu quel qu'il soit, est fondamentalement irréductible. Il ne peut se réduire à une origine sociale ou ethnique, ainsi qu'aux représentations qu'une société peut véhiculer de lui. Tout le travail, le « métier de vivre » disait Pavese, pour tout un chacun, c'est de parvenir à déployer cette liberté, le *non-droit* d'une certaine façon, à l'existence ; le *non-droit* de se découvrir et se développer, d'engager un profond travail de définition de soi, et donc de se réveiller du rêve de l'autre comme de celui d'une époque.

En second lieu, je ne considère pas qu'il y aurait, ontologiquement si je puis dire, une classe supérieure à une autre. La *honte* ressentie et décrite par certains transfuges, comme l'écrivaine Annie Ernaux par exemple, ne me semble que conforter voire légitimer la hiérarchisation, et stratification d'une société, la volonté de dessiner non pas un devenir-minoritaire, mais un devenir-majoritaire.

Je rejoins en cela certaines positions de Walter Benjamin, Gilles Deleuze ou encore Jacques Rancière qui tous, à des époques différentes, se sont employés à questionner le marxisme et la notion de domination⁴.

Les travaux de J. Rancière par exemple, posent qu'une politique d'émancipation authentique doit partir du postulat de l'égalité et de ses effets, et que la seule considération des déterminismes sociaux ne peut que nous enfermer dans le cercle de la domination et de l'impuissance. Comme il l'écrit quelque part, l'affirmation de l'égalité par « laquelle chacun se considère égal à tout autre et considère tout autre comme égal à soi », et l'affirmation selon laquelle « il y a toujours au moins une autre chose à faire que celle qui est faite », visent à

⁴ L'opposition et les différences d'approche entre Bourdieu et Rancière s'inscrivent dans la conjoncture post-marxiste, et un contexte politique et intellectuel marquée par le conservatisme à l'œuvre dans les années 1980, la prédominance de la philosophie dans la mouvance marxiste, la montée en puissance du structuralisme et du post-structuralisme depuis 1945, la dépolitisation de la vie intellectuelle ou au moins le déclin de la gauche en France depuis le début des années 1970. Le travail de Rancière est à comprendre dans le paysage de l'« ère Mitterrand », notamment les fameux tournants de la fin de l'année 1982 et la réélection de 1988, caractérisés par une orientation des politiques de gauche vers le consensus, la démocratie libérale et l'organisation managériale.

aider chacun à avoir confiance en sa propre capacité à interrompre *politiquement* le cours présent du monde.

Le politique, comme l'émancipation politique, la mise en crise des partages établis, reposent sur l'écart entre les conceptions et discours dominants des entités supposées éclairées (que cela soient les experts, les gouvernants et jusqu'aux militants qui identifient eux aussi la politique à la question du pouvoir, au moment même où ils imposent aux ouvriers l'idée qu'ils sont, eux, incapables de reconnaître leur dépossession), et les activités dans lesquelles l'ordonnement de la société est dérangé par ce que Rancière appelle le dissensus ou « l'inscription d'une part des sans-part. » Il s'agit d'une conception de la politique très forte, entendue comme acte d'interruption et de dérèglement du « lien » social établi.

On parlait d'une société verrouillée, cadennassée, conservatrice, et je ne peux qu'être en accord avec ces réflexions. Nous évoluons dans une société d'héritiers. Cette affirmation n'est en rien extrémiste, les études de l'Insee et d'autres organismes le déclarent régulièrement. Pour prendre un exemple aussi banal qu'édifiant, il n'y a qu'à observer comment le système de l'éducation nationale est structuré et hiérarchisé, pour comprendre comment certaines places sont allouées (ou confisquées) par certains privilégiés, comment un système se perpétue.... Comme autre exemple tout aussi banal, les politiques d'aménagement du territoire, qui créent de véritables ségrégations territoriales, sociales et politiques. L'introduction de la discrimination positive (qui se fonde, rappelons-le, sur la substitution du concept d'égalité par le concept d'équité), que cela soit dans l'éducation, ou dans les dispositifs types « politiques de la ville », ne fait que valider cet état de fait. On pourrait encore prendre comme exemple le monde du cinéma, où la reproduction sociale fonctionne à plein dans tous les secteurs, et jusqu'à certaines revues autrefois célèbres et qui ne sont plus que des « survivances » souvent très arrogantes et néo-conservatrices - ainsi, l'émergence dans ce contexte de revues internet ou papiers telles que *Debordements*, *La Furia Umana*, *Independencia*, *DesistFilm*, qui s'attachent avec audace à renouveler le genre de la revue critique et cinématographique, est plus que jamais à saluer, est proprement exemplaire⁵.

C'est pourquoi je trouve extrêmement intéressant le fait que cette pensée esquissée rapidement ci-avant, et qu'il faut bien évidemment discuter, critiquer et ne pas considérer comme un horizon indépassable, soit mue par l'impossibilité de s'accommoder de la distribution sociale des fonctions. Le tout est de savoir comment faire pour que nos affects, les sentiments, les représentations qui nous habitent, liés aux parcours de chacun, puissent déboucher, non sur les deux termes de la violence « policière », mais sur une violence souveraine, « dé-créatrice⁶ », ou bien encore « destructrice »⁷ ?

Les événements récents, les actes terroristes commis il y a quelques semaines viennent, s'il le fallait encore, le rappeler. Et s'il n'est en aucune façon question de justifier ou d'excuser de tels actes, de trouver une quelconque légitimité à ceux-ci, il importe cependant de s'interroger sur la perpétuation de ceux-ci dans l'espace public. On ne naît bien évidemment pas terroriste, on le devient. La société se sentant en danger, on fait mine de redécouvrir – sublime vertu de

⁵ Débordements : <http://www.debordements.fr>

Independencia : <http://www.independencia.fr>

La Furia Umana : <http://www.lafuriaumana.it>

DesistFilm : <http://desistfilm.com>

⁶ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in *Trafic*, n°27, Paris, Ed. P.O.L, 1998, p.133.

<http://www.filmfilm.be/post/33964217604/quest-ce-que-lacte-de-creation-par-gilles>

⁷ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », in *Œuvre II*, Paris, Ed. Gallimard, 2000, p. 330.

la conservation de soi – et bien entendu pour un temps limité, l'existence des banlieues qui depuis plus de trente ans souffrent de l'indifférence généralisée, de la mise en oeuvre de politiques discriminatoires, de l'absence de perspectives pour les personnes y résidant.

Si on me permet une note personnelle : pour avoir passé une partie de mon enfance et début d'adolescence dans une banlieue lyonnaise, Vaulx-en-Velin, une de ces cités autrefois qualifiées de « cités dortoirs » ou « cité chaudes », aujourd'hui appelées « ghettos », « zones de relégation » etc., je puis me souvenir et témoigner de l'incompréhension, l'irritation, voire la colère de certains de mes copains de l'époque - ceux-là même qui participaient de la première génération de ce que l'on a improprement appelé les « beurs », et qui manifestèrent lors de la célèbre marche dans les années 80 - devant l'emploi du mot « intégration ». « Intégration », fameux maître-mot utilisé incessamment, et vécu de façon extrêmement douloureuse par la majorité des jeunes gens français, nés sur le territoire français, et sommés de se conformer à une société française dont ils font partie de fait, et qui les exclue pourtant continuellement. Je me souviens comment cette cité, créée en 1972 dans les marais aux alentours du village de Vaulx-en-Velin s'est dégradée en moins de quatre ans : cages d'escalier détériorées, ascenseurs en panne... ; comment dès 1978, après moins de six ans d'existence, et bien avant celles du quartier des Minguettes à Vénissieux en 1981 qui initièrent les politiques de la ville, les premières voitures brûlèrent sur les parkings... Une cité qui bien sûr finit par se révolter et « exploser » après la mort du jeune Thomas Claudio, percuté volontairement par la police le 6 octobre 1990. Des émeutes qui donnèrent lieu à de nouvelles terminologies de guerres : « guérilla urbaine », « Intifada des banlieues ». Des émeutes qui plongèrent les responsables politiques locaux et nationaux dans un grand « désarroi » car la réhabilitation de la ZUP de Vaulx-en-Velin, entreprise depuis 1985, faisait déjà figure de modèle de la politique de la ville, avec le projet Banlieue 89 conduit par Roland Castro - un « désarroi » qui pour autant n'empêche pas, aujourd'hui encore, de s'interroger sur l'efficacité de ces politiques qui en réponse aux problèmes économiques et politiques (question du post-colonialisme etc.), s'attaquent au ravalement de façade et aux rafraîchissements des immeubles... Une cité, d'où provenait aussi Khaled Kelkal, mort il y a tout juste vingt ans, en 1995, dans une fusillade avec la police après avoir perpétré des actes terroristes (sous couvert d'islamisme) dans des trains, et dont le parcours⁸ résonne trente ans plus tard avec l'actualité la plus immédiate.

Qu'une ministre de la République valide aujourd'hui le fait qu'un enfant de huit ans, bien sûr rejeton du prolétariat et de la colonisation, de religion musulmane, puisse être dénoncé par son école pour des propos « anti-Charlie » et entendu avec son père par la police dans un commissariat, en dit long sur les vertus pédagogiques de la fameuse « Ecole Républicaine » ; tout comme sur les mœurs policières qui traversent l'ensemble de la société et frappent au premier chef le noir, l'arabe à l'allure louche, celles et ceux dont les faciès font qu'ils « ne sont pas encore tout fait français »...

AG : Tout cela, finalement, à fait naître un désir, un désir de cinéma en somme. Ce médium dont tu parles, celui qui t'a permis de venir canaliser cette colère et cette violence, c'est le cinéma. J'aimerais bien que tu expliques le pourquoi, pourquoi le cinéma et non pas un autre art ou médium. Pourquoi ce médium est apparu, dans ton travail, comme le meilleur moyen de venir condenser tous ces désirs ? Pourquoi, dans le

⁸ Le sociologue allemand Dietmar Loch interviewa Khaled Kelkal en 1992, deux ans avant qu'il n'accomplisse des actes terroristes. Pour celui-ci, « Khaled Kelkal était un franco-maghrébin qui cherchait la reconnaissance et la dignité, et ne les a pas trouvées. » L'entretien aide à comprendre son cheminement : <http://antisophiste.blogspot.fr/2009/04/khaled-kelkal-terroriste.html>.

même temps, ce désir était-il présent si tôt, vers tes 18 ans, et que tu as commencé à faire du cinéma près de 15 ans plus tard ?

SG : Je me souviens très bien avoir décidé de devenir cinéaste et de faire des films à l'âge de 18 ans. J'étais allé je crois voir un film de Bergman, cela devait être *Fanny et Alexandre*. Je n'avais pas vraiment apprécié ce film, à l'exception d'une séquence qui m'avait intriguée (celle de l'appartement du juif, où l'androgynie, ou l'hermaphrodite, est enfermé dans une cage), mais en sortant de la salle, mon désir de cinéma était évident, la décision de faire des films prise.

J'ai eu une éducation fondée sur le livre et sur l'image : beaucoup de lectures et le cinéma, pas de télévision (ma mère était bibliothécaire, puis conservatrice et directrice de médiathèque, et nourrissait une véritable passion pour le cinéma). Le premier film que j'ai choisi et vu seul dans une salle de cinéma par exemple était *Beau-Père* de Bertrand Blier lorsqu'il est sorti en 1981, j'avais alors 13 ans. J'avais aimé cette première expérience, étais très fier d'être allé voir un film pour adulte, et avais ressenti un grand sentiment de liberté et de maturité.

L'adolescence ne s'est pas bien passée... J'ai quitté Lyon à la majorité pour gagner Paris dans le but de faire du cinéma. Les premiers temps bien sûr, c'est un peu la bohème, la découverte, puis très vite, la bourse n'étant pas sans fond, je me suis retrouvé confronté à des principes de réalité. Je devais survivre, subvenir à mes besoins. Cela a été très très compliqué. C'est dans ces moments là que l'on comprend véritablement, viscéralement, comment cette société peut fonctionner, que l'on mesure sa dureté, son indifférence, sa violence, que l'on fait connaissance avec une certaine forme d'errance et d'oubli de soi, et que l'on éprouve le sentiment de ne pas, ou de ne plus exister. Je peux cependant dire que mon désir de cinéma a toujours été présent, parfois en avant ou arrière plan, mais sans que je n'y renonce jamais. Y compris dans les moments les plus « improbables » où l'on peut se retrouver à vendre des bougies supposées ne pas fondre dans des barres d'immeubles (de banlieues évidemment)... Parvenir un jour à réaliser des films était une obsession quotidienne, un rêve permanent.

AG : Mais qu'est-ce qui a fait que tu as senti que c'était le langage cinématographique qui te correspondait ?

SG. Je pense que ce n'était pas uniquement la question du langage cinématographique qui m'intéressait, mais l'expérience cinématographique dans son entier, de la fabrication d'un film à son exposition dans les salles, de l'activité du cinéaste comme de celle du spectateur. Le sentiment, très diffus au départ, du *lien*, entre soi et le monde, de la découverte de soi et du monde, que cela soit dans une salle de cinéma, ou dans la réalisation d'un film ; le sentiment que « le cinéma » pouvait être un lieu-refuge et un moyen d'expression important, un lieu où l'on pouvait enfin être et vaincre, peut-être, un sentiment d'exclusion et d'enfermement.

Ce qui me plaisait aussi c'était sans doute cette capacité de pouvoir jouer avec les catégories du temps et de l'espace. Par exemple, une de mes premières idées à 18 ans était de ne pas faire des films narratifs et linéaires, avec des histoires, des flashbacks etc. J'imaginai des formes complexes, des télescopages entre des langues et des paysages différents. Lorsque j'ai découvert très vite les œuvres de J. Vigo, de J. Mekas, les travaux de W. Benjamin (sa philosophie de l'histoire), les choses sont devenues très claires et évidentes.

J'avais aussi le sentiment que pouvaient se concilier dans le langage cinématographique de multiples centres d'intérêt artistiques ou esthétiques : la sculpture, la peinture, la gravure, la littérature, le théâtre, la philosophie... (Considéré comme plutôt créatif, on m'avait orienté vers la section F12, « Arts appliqués », qui venait de se créer à l'époque dans les lycées. Ce fut une grossière erreur d'orientation car cela ne me convenait pas du tout, et aurais dû aller en Lettres. Mais j'y ai au moins découvert l'histoire de l'art, ou la sculpture que je m'étais amusé à appréhender).

Etant aussi par moment un peu timide, ou sauvage, le cinéma me semblait susceptible de m'aider à aller au devant des gens.

AG : Le cinéma vu comme art total et comme une sorte de refuge...

SG. D'une certaine façon, mais sans pour autant tomber dans l'idée de « l'art total » cher à Wagner. J'avais ce sentiment que le cinéma pouvait être le médium, l'outil, le creuset à même de pouvoir explorer, mettre en jeu, faire émerger différentes lignes ou configurations politiques et esthétiques. J'ai toujours raisonné comme cela.

AG : Tu as parlé de la place du livre, mais quelle était la place de l'image dans ta vie d'enfant et d'adolescent – et d'adulte ? Quel serait ton premier rapport au visuel, à l'image ? Est-ce que c'est « quelque chose » qui t'a intrigué, que tu as voulu comprendre, autrement ?

SG : Pendant très longtemps mon rapport à l'image n'était pas du tout théorique mais pratique et empirique. J'ai toujours beaucoup dessiné, fais un peu de gravure, de peinture, un peu de photo en argentique (je développais et effectuais mes propres tirages au lycée, en utilisant des bains très anciens par exemple, qui permettait de « creuser » davantage l'effet aléatoire de la prise de vue argentique), de la sculpture... J'ai toujours été intéressé par le jeu avec les matériaux, et les différentes modalités d'expression qui pouvait en découler. Par ailleurs j'ai beaucoup fréquenté les musées, eu différentes périodes, classiques ou plus contemporaines : Goya, Le Greco, Van Gogh, Bacon, Rembrandt, Giacometti, Beuys...

Pendant ma période de « maturation cinématographique », je crois que je raisonnais, et c'est toujours le cas, en terme d'ensemble : idées, sentiments, images, sons..., et me suis dans le même temps, et durant mes études, intéressé à des approches plus théoriques et conceptions diverses de l'image : Auerbach, Warburg, Riegl, Benjamin, Deleuze, Damisch, Didi-Huberman... Ayant beaucoup travaillé sur l'œuvre de Walter Benjamin, je me suis notamment interrogé sur son concept d'image dialectique.

AG : On reviendra sur la forme dans tes films mais il est intéressant de noter dès maintenant qu'il y a souvent une envie d'arrêter l'image, de la saisir. Tu utilises beaucoup l'arrêt sur image, le ralenti... Comme si tu cherchais, d'une certaine manière, l'« image juste »... On n'a jamais l'impression, dans tes films, qu'une image est acquise si je peux m'exprimer ainsi. Je ne te considère pas comme un artisan de l'image, comme un fabricant d'images, il me semble que tu cours après elle, que tu la cherches. L'image, chez toi, n'est jamais là, en attente... Tu vas aller la chercher.

SG : A la base, je n'ai jamais considéré et ne considère toujours pas le cinéma comme une fin en soi. Faire un film pour un film, une image pour une image etc., ne m'intéresse pas du tout. Je crois en « l'image libre » et non en « l'image contrainte ». J'ai toujours en effet considéré

« le cinéma » comme un outil dialectique, un médium à partir duquel pouvaient être créé et rendu possible les conditions d'une rencontre entre les êtres, les choses, soi-même et partant, ouvrir à des processus de déterritorialisation et de reterritorialisation. Un outil dialectique dont l'usage répondrait à la *nécessité* profonde qu'un individu pourrait avoir de construire son rapport au monde, un outil qui lui permettrait d'opérer une traversée dans les multiples espaces d'images dans lesquels nous évoluons, et de se redéfinir continuellement. Cette question de la nécessité, dans une œuvre artistique comme dans un geste se développant dans un autre champ, ou dans la vie de tous les jours, me semble importante. La nécessité n'est pas la contrainte, elle s'oppose au contraire à celle-ci qui est toujours extérieure et synonyme d'oppression et de domination. La nécessité est intérieure et c'est en ce sens qu'elle est synonyme de liberté. La nécessité au sens spinoziste du terme donc : « On dit qu'une chose est libre quand elle existe par la seule nécessité de sa nature et quand c'est par soi seule qu'elle est déterminée à agir ; mais on dit nécessaire ou plutôt contrainte la chose qui est déterminée par une autre à exister et à agir selon une loi particulière et déterminée⁹. »

Je suis interpellé par des images qui ne « représentent » rien, dans le sens où elles ne répondent où ne sont modélisées par aucune instance transcendante, ne sont en rien prédéterminées. Ce sont des images au contraire qui travaillent les champs d'immanence, et « présentent » le mouvement qui les traversent, les multiples jeux et reconfigurations des mondes. Des images qui produisent de la connaissance mais qui, dans le même temps, soulignent l'absence de toutes assises, de toutes fondations, de toute arkhé. Des images *en crise*, des images-béances qui vont donc à l'encontre de toutes images-policieuses qui délimitent, contrôlent, surveillent, assignent...

Ce sont des images nécessaires, puissantes et/ou dans le même temps très fragiles, très ténues, des images-mouvantes et émouvantes, que l'on peut appréhender dans de multiples formes cinématographiques, dans les œuvres de cinéastes très divers et à la démarche affirmée comme Vigo, Epstein, Dreyer, Jacobs... mais aussi dans de multiples petits films postés sur You tube par exemple. On peut trouver en effet sur ce type de média de multiples images, parfois tremblantes, réalisées à l'aide de téléphones portables ou de petites caméras par des personnes ayant assisté à certains événements, et qui sont soucieuses d'en partager la teneur avec le plus grand nombre en faisant l'effort de les poster. Nombre d'images sur les révolutions arabes, les mouvements sociaux au Brésil et ailleurs pour prendre quelques exemples évidents, relèvent d'un véritable geste cinématographique. En 2009, alors que le festival de Lussas m'avait confié une co-programmation sur le « cinéma politique » (une catégorie encore une fois qui ne veut strictement plus rien dire et qu'il importe de redessiner ou de « détruire »), j'avais essayé de souligner l'importance de ces images libres et d'en présenter quelques unes. Il y a aujourd'hui un véritable travail à effectuer pour repérer et réexposer dans l'espace public ces images singulières, y compris d'une façon peut-être différente. Images au statut paradoxal, tout à la fois archives visibles et invisibles, noyées dans les flots et flux d'images, et qui pourraient être présentées telles quelles, ou utilisées comme matériaux - je ne m'attarderais pas ici sur les risques d'instrumentalisation de telles images, ou leur utilisation opportuniste ou vulgaire à l'instar de tel film récent sur la guerre en Syrie par exemple.

AG : Un cinéma qui pourfend...

⁹ Spinoza, *L'Ethique*, Paris, Les Editions de L'Eclat, 2005, p. 60.

SG : Oui, c'est ça, qui pourfend. Un cinéma intranquille, qui convoque des éléments qui peuvent provenir de très loin dans le temps ou de l'espace, ou bien au contraire des réalités les plus immédiates, et les fait résonner dans toute leur teneur, leur charge forcément dynamique et subversive. L'image « juste » pour moi cela serait ces images qui surgissent dans ces champs de tension, qui captent ce mouvement de l'advenir.

Les œuvres qui mettent en branle ce processus d'actualisation sont souvent extrêmement violentes. Une violence manifeste, mais qui peut être aussi calme ou apaisée... Dans le même temps, tout cela traduit une extrême générosité. Les œuvres qui *ouvrent* sont des œuvres puissantes et avant tout généreuses.

AG : Ce qui veut bien dire que tout dans ton travail est *processuel* ; une grande partie de ton travail se base sur un effet de maïeutique, les choses et les images adviennent. C'est par l'acte de filmer que tu peux mettre en place – en mouvement – ce processus qui détermine tout ton cinéma, du tournage à l'œuvre finale. Ce qui m'amène à ta pratique. Comment mets-tu en branle ce système, est-ce que tu écris, par exemple, des canevas de scénarios, des trames de récits ? Est-ce que tu vas sur le terrain avant de tourner, est-ce que tu prends des notes ? Qu'est-ce qui fait que *tu passes le pas* ? Quand advient, si tu veux, le moment où tu laisses les choses *advenir*, autrement dit le moment de filmer ?

SG : J'essaie de raisonner en terme de processus et d'ouverture à ce qui vient, ou revient, et surtout pas en terme de commencement et de fin. Tout converge vers le cinéma, j'y pense en permanence, c'est le filtre de mon existence, le cadre de travail que je me suis donné. Je lis, je regarde, je me promène, je discute, je prends des notes, je consigne des impressions des idées, je collecte des matériaux... Les choses infusent, cristallisent et se concrétisent au moment où elles s'imposent, deviennent brûlantes, résonnent véritablement en moi, au moment où quelque chose de nouveau s'esquisse, devient tangible...

Cela peut se traduire et donner lieu à des projets écrits avec des modes de production classique, des recherches de subventions etc., comme pour les films *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I) / Les Eclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)*, le film sur lequel je m'attelle actuellement... ; ou bien à des improvisations totales, « des petites formes », liées à certaines circonstances et urgences, comme *L'Impossible-pages arrachées, Vers Madrid-the burning bright*, des courts-métrages...

Il m'arrive aussi de filmer des moments de la vie quotidienne, des intensités, sans forcément savoir où cela me mènera. Un des autres éléments récurrents en effet consiste à surtout ne pas sacraliser ou mythifier l'acte de création, le cinéma, l'acte de filmer, le fait de faire un film, tout comme de considérer qu'il y aurait une hiérarchie entre les « sujets ». Potentiellement chaque moment de la vie quotidienne, peut évidemment donner lieu à un « ensemble filmique. »

AG : Donc il n'y a pas, dans ton travail, de *passage* à l'acte...

SG : Disons, pour en revenir à ce que j'esquissais précédemment, qu'il n'y a pas de « passage à l'acte » en tant que contrainte extérieure. Par contre, penser en terme de processus et en variable de temps (temps courts, moyen, long), en terme de rythme et de rhyzome - ce qui n'exclut donc pas le fait de se fixer des échéances – et considérer que chaque chose quotidienne, événement quotidien, puisse donner lieu, à n'importe quel moment, à une forme

filmique me paraît plus productif. En bref, une apparente improductivité, absence de rentabilité, se traduit par une productivité croissante, accrue...

AG : Il y a presque un paradoxe dans ce que tu dis ici. Tu me disais que tu as préservé le cinéma – ton désir de cinéma – pendant plusieurs années. Tu as sacralisé, d’une certaine manière, le cinéma... et donc, par là même, le *passage* à l’acte de filmer.

SG : Non, je ne crois pas avoir « sacralisé » le cinéma, mais bien plutôt avoir préservé mon désir de cinéma, en prenant garde à ne pas l’entacher, l’altérer par des expériences qui auraient pu être malheureuses. J’ai toujours considéré que le cinéma serait mon espace de liberté et que rien ni personne ne viendrait empiéter cet espace. Certes le chemin a été très long à partir du moment où j’ai décidé de faire des films, où le processus a été lancé, et le moment où des ensembles filmiques se sont concrétisés. Mais je n’ai fait aucune concession.

Aujourd’hui, j’essaie de faire les films qui me paraissent nécessaire, de la manière qui me paraît le plus juste possible. Quitte d’une part, à faire beaucoup d’erreurs, comme avec le film *Vers Madrid*, par exemple. Ainsi, le fait d’exposer le film dans l’espace public dans des étapes de travail différentes, me semblait intéressant en ce que cela me permettait de présenter certains moments des événements en cours en Espagne auxquels j’avais pu assister, des événements qui me semblaient revêtir une importance politique et esthétiques capitale, historique, et que le temps passé depuis ne fait que confirmer. Le processus de création du film (2012/2014), a « redoublé » d’une certaine façon le processus espagnol. Mais contrairement à ce que je pensais, ce genre de démarche n’est pas forcément pertinent dans certains cadres, et notamment en accord avec les règles qui régissent la vie d’un film dans les festivals. Si le film a rencontré un accueil extrêmement fort de la part du public, et notamment de la part des pays dits du « Sud », je pense que l’accueil du public du « Nord », des critiques et programmeurs, auraient été plus fort si la version finale du film, celle qui a été distribuée en salle, leur avait été présentée, et non un film encore inabouti, qui n’avait pas encore trouvé sa forme. Le film aurait pu peut-être jouir ensuite d’une meilleure exposition dans les festivals puis les salles de cinéma si, terminé, il avait été au départ judicieusement présenté dans un festival qui lui aurait accordé une belle visibilité comme cela avait été le cas avec *Qu’ils reposent en révolte*. D’autant que le sujet est singulier et difficile: il traite fondamentalement d’expérimentations, politiques, esthétiques. Or une lecture hâtive, sommaire, et idéologique du sujet abordé, peut facilement réduire celui-ci à une simple critique et remise en question des pratiques politiques dans les sociétés démocratiques occidentales (la démocratie représentative et le néolibéralisme pour le dire en bref), et le film comme prenant fait et cause pour les événements appréhendés, l’apparentant dès lors aux catégories dont je parlais au début de l’entretien. Il s’agit bien évidemment de tout autre chose.

Quitte d’autre part à aller à l’encontre d’une certaine doxa, l’art pour l’art en bref, et à ce que mon travail ne soit pas diffusé dans certains festivals ou institutions, en France comme ailleurs...

AG : D’ailleurs, pour poursuivre sur cette question de la pratique, j’aimerais savoir comment un sujet s’impose plus qu’un autre. Qu’est-ce qui fait que tu te dis, « je vais à Madrid ». A quel moment le sujet d’un film s’impose ? Est-ce que l’on peut parler d’ailleurs d’*imposition* ? Qu’est-ce qui fait que certains sujets te *conduisent vers un film* – étant donné qu’il y a toujours des sujets avortés ? Par exemple, est-ce que tu t’es dit, par rapport aux conflits sociaux, que tu voulais aller à Notre Dame des Landes, avec les zadistes et autres ?

SG : Il existe je crois une forme d'oscillation, ou de combinatoire, entre des centres d'intérêts anciens, des préoccupations tenaces, plus ou moins identifiés, et des idées qui peuvent surgir et qui sont liées à la vie de tous les jours, à ce que je peux ressentir en tant qu'individu évoluant à une époque donnée. J'indiquais précédemment que je désirais à mes débuts faire des films que je ne voyais pas. Des films qui concilieraient une exigence formelle et cinématographique, intensément poétiques et politiques, et qui travailleraient sur des questions que je ne trouvais pas présentées dans le cinéma *mainstream*. Des questions qui pouvaient être liés à des choses que j'avais pu côtoyer, de près ou de loin, ou bien encore avec des réalités très éloignées mais qui trouvaient un fort écho en moi, résonnaient avec mes sentiments. Cela était le cas lorsque j'avais une vingtaine d'années, et cela l'est encore aujourd'hui. Je pourrais citer par exemple la question des banlieues, sujet très délicat, et qui m'habite depuis extrêmement longtemps. Il n'y a pas eu un film intéressant de réalisé sur le sujet depuis *L'amour existe* de Maurice Pialat (on pourrait éventuellement évoquer *Etat des lieux* de Jean-François Richet, bien que je ne sois pas totalement convaincu par ce film), lors même qu'il s'agit d'une question centrale qui traverse la société française depuis des décennies. C'est un sujet tenace, qui est en latence chez moi, qui mûrit peu à peu, et que j'aborderai le moment venu.

Lorsque j'ai débuté mon activité cinématographique en 2005/2006, la question migratoire s'est vite imposée et ce, en raison d'un faisceau de circonstances. J'avais été en contact, de très loin, avec la lutte des personnes sans-papiers en 1995, connaissait beaucoup de gens dans cette situation dix ans plus tard. Les politiques en matière d'immigration menées sous les mandatures de Chirac et Sarkozy, et qui se poursuivent encore aujourd'hui, étaient relativement « nouvelles » avec l'instauration par exemple de quotas de reconduites à la frontière, des arrestations massives dans certains quartiers ciblés etc. De surcroit, la question des sans-papiers avaient plus ou moins disparu de l'espace public pendant une dizaine d'années avant de resurgir de façon plus visible dans l'espace public avec les arrestations des parents d'enfants sans-papiers aux abords des écoles, la circulaire Sarkozy de juillet 2006, et les combats menés par RESF...

J'ai donc décidé de travailler sur ces questions-là à mes débuts cinématographiques (je suis d'ailleurs toujours en train d'y travailler puisque les films sur Calais n'étaient que l'entame de ce que je voulais faire, et que mes « improvisations » ont différé quelque peu la poursuite de mon projet), et initié un travail de recherche assez classique dans la méthode, tel qu'on peut en mener dans les sciences humaines par exemple : lecture, recherche, formulation d'hypothèses politiques, artistiques et esthétiques, terrains... Cela a donné lieu à un projet écrit de court-métrage que j'ai soumis au CNC, et qui a tout de suite été accepté. Cela a lancé un processus qui débouchera sur la réalisation de *Qu'ils reposent en révolte*, *Les Eclats*, et *L'Impossible-pages arrachées*, d'une certaine manière.

Quand j'ai commencé à travailler sur ce court-métrage en effet, j'ai très vite senti la nécessité de rester le temps qu'il fallait à Calais. Je me suis vite rendu compte que je n'allais pas faire un film de vingt minutes, ou bien que je n'allais pas rester uniquement trois mois comme je l'avais initialement prévu. Il y avait des réalités auxquelles j'étais confronté que je désirais appréhender pleinement, et il m'a semblé important de développer les stratégies économiques appropriées pour aller au bout de mon idée, pour atteindre le film *juste* d'une certaine manière.

Je suis donc allé pendant trois ans sur les lieux, tout en continuant de filmer un certain nombre d'éléments à Paris, comme certains mouvements sociaux importants par exemple. Puis j'ai commencé le montage de *Qu'ils reposent en révolte*. De très nombreux matériaux, très importants, n'ont bien sûr pas pu être utilisés pour le film, et j'en concevais une très grande frustration. J'avais par ailleurs contracté un certain nombre d'engagements avec des personnes filmées, leur avait fait la promesse que les images ne seraient pas produites en vain, et je ne pouvais donc pas les laisser ainsi en souffrance. C'était le cas d'une des scènes qui prendra place vers la fin du deuxième film que je décidais alors de réaliser sur Calais, *Les Éclats*, et dans laquelle des témoignages très puissants sont délivrés.

AG : Séquence qui est d'ailleurs étonnante dans ton œuvre... C'est une des seules séquences de « parole » frontale dans tes films. Il y a des films-portraits comme *Un homme idéal*, mais cette séquence est la seule qui apparaisse si distinctement au sein de tes choix formels et des dispositifs que tu mets en place...

SG : Lorsque j'ai réalisé *Les Éclats*, je ne souhaitais bien sûr pas refaire *Qu'ils reposent en révolte*. La question était donc de savoir comment utiliser des matériaux extrêmement importants pour moi, qui n'avaient pu trouver place dans le premier film en raisons des choix effectués, forcément très arbitraires, liés à la vérité du moment, de la construction qui émergeait lors du montage du premier film, et dans lesquelles on pouvait de surcroît retrouver des personnes ou des situations déjà présentes dans *QRER*.

J'ai décidé de pousser plus avant certains partis pris esthétiques et certaines tonalités développés dans celui-ci. Pour exemple, les images dans *Les Éclats* se développent doucement, se déploient de façon harmonieuse dans le temps et l'espace, sont agencées de telle sorte que les motifs qu'elles contiennent résonnent et correspondent les uns avec les autres. Tandis que dans *QRER*, les images et fragments se télescopent de façon plus brutale, plus rude. À l'inverse, le noir et blanc est beaucoup plus contrasté et violent dans *Les Éclats* que dans *QRER* où la palette des gris est bien plus grande. J'ai aussi décidé pour ce deuxième film de travailler avec de la musique, chose que je n'avais pas fait dans *QRER* à l'exception du générique de fin composé par Archie Shepp. Enfin le statut de la parole est abordé différemment...

AG : Dans *Les Éclats* on a l'impression d'une forme en entonnoir. On se dirige peu à peu vers ce lieu où la parole éclate. Dans ce film on se retrouve souvent à *tendre l'oreille*, on n'entend pas toujours ce qui se dit, voire on ne comprend pas par l'absence délibérée de sous-titres. On regarde dès lors davantage les corps. Arrive ce moment où la parole s'élève. Dans *L'impossible* et dans *Qu'ils reposent en révolte*, le spectateur attrape des bribes de paroles...

SG : Oui, je suis tout à fait d'accord avec ça. Dans les films *QRER*, ou *L'impossible-pages arrachées*, je voulais travailler sur les notions de fragments, de bribes. Les films, au niveau du montage image comme du montage son, sont plus heurtés, plus violents. J'ai beaucoup utilisé, à dessein, les jump-cut par exemple. Dans *Les Éclats*, les images sont agencées de telle façon qu'elles conduisent « doucement », progressivement à la prise de parole des jeunes afghans dans la cabane. Des paroles extrêmement fortes et bouleversantes, et dans le même temps extrêmement instructives – un véritable cours de géopolitique – et qui m'ont littéralement traversé lorsqu'elles ont été énoncées, lorsque je les ai recueillies. Des paroles qui viennent renverser les représentations admises selon lesquelles les migrants ne seraient pas éduqués, seraient dénués de conscience politique etc. Des paroles brûlantes au sens propre comme au

figuré, ainsi que le disait très bien l'un d'entre eux : « Nous sommes brûlés de l'intérieur, déjà morts. » J'ai aussi cherché à faire entendre ces paroles d'une autre manière que dans les films précédents parce que je n'ai aucun système, aucune recette, aucune technique éprouvés. Je crois fondamentalement qu'une forme filmique s'élabore, se définit au fur et à mesure que s'effectue le travail de *présentation* filmique - et non de *représentation* - en fonction des rencontres, matériaux, de la mémoire des événements, de ce que l'on éprouve à un moment X de sa vie...

AG : C'est ça ce que je trouve intéressant. En fait, à y regarder de près, tes films et notamment cette « trilogie » se répondent complètement. On retrouve des figures, des motifs, des formes qui font que ces films dessinent une unité. La figure du migrant semble toujours passagère, éclatée, apparaissant par fragments... La fin des *Eclats* vient condenser et comme unifier ces multiples bribes éparpillées au gré des films. Ce moment de parole est unique parce que c'est un point nodal – on arrive dans cette séquence comme si elle *était là* depuis le début, que le long processus de filmage a permis de l'atteindre, de la *dé-couvrir*. En ce sens que la découverte induit toujours quelque chose de *déjà là*... en attente d'être découvert. C'est comme si tu avais laissé cette séquence en gestation pendant trois films...

SG : (*rires*) Oui... je ne peux pas vraiment dire... Il y a sans aucun doute des modalités différentes de l'apparaître ou de l'advenir. Des situations peuvent se donner à voir, à lire, à être appréhendées de multiples manières, être enregistrées et filmées très différemment. Les paroles prononcées dans cette cabane par exemple ne sont pas sans faire écho à celles prononcées par Temesghen dans *L'Impossible-pages arrachées*, à la fin de la seconde partie, et qui parlait lui aussi de brûlures. Il était alors dans un champ, en plein hiver, je filmais en super 8, et la solution que j'avais trouvée alors au montage était de respecter le décalage son/image, de renforcer la venue de la parole en jouant avec l'esprit du lieu, mais aussi avec les contraintes liées aux techniques d'enregistrements utilisées... J'essaie à chaque fois de trouver, d'inventer une forme nouvelle pour présenter et agencer de façon juste et idoine les situations rencontrées, les images collectées, qu'elles soient originales ou recyclées.

AG : Oui et en parallèle tu recycles des images extérieures. Je pense aux films de Lionel Soukaz dans *L'Impossible*.

SG : Cela fait partie de ces impromptus qui peuvent être bénéfiques, stimulants, bienvenus. Nicole Brenez, universitaire et programmatrice, qui a beaucoup soutenu mon travail à mes débuts, m'avait proposé de faire un nouveau film en Super 8 (*No Border (Aspettavo che scendesse la sera)*), mon tout premier court-métrage était réalisé en super 8), en vue d'une programmation qu'elle réalisait sur le super 8 dans le cadre du Cinéma du Réel – il est assez rare et unique pour le souligner qu'une programmatrice, un programmeur, ait assez confiance en un cinéaste pour lui proposer de projeter quasiment « à l'aveugle » un de ses films dans un festival important, et cela alors que ledit film n'est évidemment pas encore réalisé.

De fil en aiguille, je me suis retrouvé à travailler avec Lionel Soukaz sur le livre de Guy Hocquenghem « Lettres à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary », un livre que l'on m'avait offert lorsque j'avais dix-huit ans, et qui dans le désert politique des années 80 était une des rares voix dissensuelles que l'on pouvait entendre dans l'espace public. Puis sur des images que Lionel Soukaz avait réalisées de Guy Hocquenghem ou co-réalisées avec celui-ci, extraites des films *La marche gaie*, *Race d'Ep*, *Tino*.

J'ai créé des télescopages entre les images des films et des extraits du livre que j'ai fait lire par Lionel Soukaz. Sans trahir aucunement le travail de ce cinéaste, mais bien au contraire en le respectant profondément, je me suis réapproprié ses images en poussant plus avant, dans leur retranchement, certains partis pris esthétiques qu'il avait pu développé : couleur, noir et blanc, musique... Le film est devenu la cinquième partie de *L'Impossible-Pages arrachées*, une sorte de pamphlet cinématographique qui vient résonner avec les quatre parties précédentes sur Calais (en super 8), et les mouvements sociaux (liés à la loi LRU, la marche des obstinés etc.). Le tout forme un ensemble, un tissage en apparence composite mais néanmoins très cohérent.

AG : D'où l'idée du sous-titre « pages arrachées »...

SG : Absolument ! Des « échantillons » prélevés dans différentes réalités, que j'estimais très intéressants, et auxquels j'ai essayé de donner une forme filmique. *L'Impossible-pages arrachées*, est réellement une improvisation, un long-métrage qui s'est écrit et développé petit à petit, à partir d'une proposition de court métrage en super 8 de 5 à 10 minutes.

C'est peu ou prou le même processus qui m'a conduit à réaliser le film *Vers Madrid-the burning bright*.

Les événements de ce qu'on a appelé le *Printemps arabe* se sont déclarés alors que je retravaillais le montage de *QRER* et préparais sa sortie en salle avec la société de production/distribution Independencia (aujourd'hui nommée Norte). Ces événements, comme beaucoup de personnes sans doute, m'ont interpellé et j'étais très désireux de me rendre sur les lieux, d'autant que je connaissais certains d'entre eux : j'étais ainsi déjà allé en Libye en 2008 pour mon travail sur l'immigration, comme en Tunisie quelque années plus tôt... Ces révolutions, de surcroît, prenaient place dans des pays de transit, directement liés avec les phénomènes migratoires, liés à l'Europe par un certain nombre d'accords. En raison de multiples engagements contractés avec mon premier film *QRER*, un film qui m'avait occupé pendant plus de quatre ans, je n'ai pu me rendre dans un de ces lieux.

Deux mois à peine après la chute du gouvernement Moubarak, les événements de Madrid se sont déclenchés, et j'ai donc pris très vite la décision de m'y rendre afin de comprendre ce qui était en train de se passer.

AG : C'est ce que je voulais te demander. Il y aussi l'homme qui part et qui part à la rencontre de ces phénomènes sociaux et politiques, il n'y a pas *que* le cinéaste... Est-ce qu'il y a l'envie, dans ces déplacements et dans ces désirs, de rejoindre l'émulation des Printemps Arabes, de vivre la révolte, l'envie d'être là où les révolutions se passent. Être là, en tant qu'homme, au bon moment.

SG : D'une façon générale, il m'importe de me tenir informé de certaines propositions, quelque soient leur nature, qui engagent de nouveaux rapports au monde, ou manières d'envisager le monde. Cela m'intéresse de découvrir des approches singulières qui font bouger les lignes de partage et ce, que cela soit en art, en sciences, en politique... De plus, j'éprouve une très grande solidarité avec des gestes, parfois des actions collectives, dits « minoritaires », et qui de façon consciente ou non, construite ou non, traduisent une volonté de transformer les ordres politiques et sociaux. Je reste en effet, années après années concerné, touché dans ma part la plus intime, par la reproduction des inégalités et injustices

sociales et politiques, l'exploitation de l'homme sur l'homme, de l'homme par l'homme, de l'homme sur la nature.

Je me suis donc rendu sur les lieux car je ressentais profondément, physiquement, la nécessité de me rendre compte par moi-même et sans autre forme d'intercession, de ce qui était en train de se dérouler. Je souhaitais comprendre les enjeux déployés, rencontrer les différents acteurs et protagonistes, parcourir la topographie des lieux. Les quelques informations collectées avant de partir me laissaient penser, entendre, que quelque chose d'extrêmement important et singulier était en train de se produire, de se construire, de prendre place.

Ce qui était en jeu, chez les *Indignés* comme dans le *Printemps Arabe*, c'était l'actualisation de la puissance d'être et d'agir de milliers d'individus qui pour la plupart, étaient dégagés de toute responsabilité ou pouvoir politique, étaient maintenus dans une impuissance politique, niés dans leur statut et position de sujets politiques et esthétiques. Le propre des ces processus est d'avoir montré que le politique n'est pas réductible aux institutions et aux partis politiques, que des milliers d'individus étaient à même de ne pas céder au chaos, étaient capables de faire preuve d'*impuissance*, de s'auto-organiser, de s'autogérer, de s'autodéterminer, de réfléchir de façon individuelle ou collective sur les conditions de la vie commune et ce, sans appliquer un programme préalablement établi, sans faire appel à une instance supérieure, un comité central etc. Ce qui était remarquable, c'était le degré d'engagement des différents protagonistes qui, décidant de se réunir et de réfléchir, ne se contentaient pas de rester dans des postures, aristocratique, petite bourgeoise ou non, de critiques, de déploration, d'indifférence quant à la façon dont les sociétés occidentales se construisent. Un engagement qui pouvait être extrêmement *joyeux*, mais qui avait cependant aussi un coût : violence policière, violence verbale, violence symbolique, fatigue, incertitude...

Ce sont des processus à *contretemps*, inactuels, éminemment révolutionnaires et irréductibles, des vagues de crête ou soulèvements des humbles, qui parcourent et traversent l'histoire des hommes, selon des formes et modalités très diverses, et viennent rendre justice à la capacité de tout un chacun d'être et d'agir en tant que sujet politique, de déjouer les formes de domination, au-delà des idéologies : événements comme la révolution de 1848, la Commune de 1871¹⁰, révolution espagnole de 1936, actions « mineures » comme celles de la Place de la Nation en 2009...

C'est très exactement ce que des personnes comme Paul Celan avait aussi cru remarquer et déceler dans un mouvement comme celui de 1968 en France, à propos de la possibilité d'une révolution, d'un tournant social et antiautoritaire, d'une transformation qui devait partir avant tout de l'individu et de l'alliance entre générations :

« *Illuminée,
une conscience défoncée
l'équation de part et d'autre
frappée de peste*

*plus tard que tôt : plus tôt
le temps retient la brutale
balance rebelle,*

¹⁰ Sur les liens entre La Commune et les processus types « Indignés » voir le beau livre de Kristin Ross *L'Imaginaire de la Commune*, Paris, Ed. La Fabrique, 2015.

*tout comme toi, fils,
retiens ma
main d'archer qui vise avec toi.¹¹ »*

Ou bien encore de Maurice Blanchot qui écrivait à propos de ces mêmes événements dans *La communauté Inavouable* : « *C'était là, c'est encore là l'ambiguïté de la présence – entendue comme utopie immédiatement réalisée –, et par conséquent sans avenir, par conséquent sans présent : en suspens comme pour ouvrir le temps à un au-delà de ses déterminations usuelles. Présence du peuple ? Il y avait déjà abus dans le recours à ce mot complaisant. Ou bien, il fallait l'entendre, non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se déléguerait, donc dans sa déclaration d'impuissance (...). Présence du « peuple » dans sa puissance sans limite qui, pour ne pas se limiter, accepte de ne rien faire.¹² »*

On pourrait encore citer Jonas Mekas qui, à propos des « Be-Ins », indiquait que des milliers de personnes se réunissaient dans les parcs ou jardins de San Francisco, New York et autres villes, pour créer un lien, un commencement : « *Et puisqu'ils n'ont aucune direction, ils ne peuvent se développer qu'en étant ensemble, et de cela quelque chose peut grandir, mais nous ne savons pas quoi pour l'instant¹³. »*

Le type de processus comme celui des *Indignés* par exemple, et qui donna lieu à la vague des *Occupy* à travers le monde, vient perturber la partition géopolitique et le découpage, y compris en Europe, entre les pays du Nord et du Sud, tout en mettant en crise et en réactivant les failles des démocraties occidentales fondées sur le système de la représentation politique : il démontre que l'inventivité démocratique se fait aujourd'hui contre les formes de gouvernement représentatif qui sert avant tout à une monopolisation du pouvoir par les gouvernants, et passe par l'expérience de formes alternatives de présentations politiques.

Dès lors, il n'est guère étonnant que ces processus, et particulièrement celui des *Indignés* espagnols, soient fondamentalement ignorés par les pays du nord (la classe politique, la majorité des journalistes, des milieux artistiques et intellectuels, les populations non informées...). Dans le monde du cinéma (journalisme, programmation, institution etc.), il est désolant, voire rageant, de constater une certaine mauvaise foi, sinon un dédain, à l'endroit de ces types de processus qui « travaillent » l'Europe et les sociétés occidentales de « l'intérieur » (à l'exception de la révolution ukrainienne. Mais celle-ci, aussi respectable soit-elle, eut lieu pour s'émanciper de la tutelle Russe et rejoindre l'Union Européenne. Cette dernière n'a été en rien questionnées, ainsi que pouvaient le faire certains processus en Espagne, Grèce, Portugal etc.); et que ne soient reconnus que des processus et des films qui ne remettent en rien en question les pratiques esthétiques et politiques occidentales, et travaillent l'esthétique et le politique à « l'extérieur » de l'Europe (Moyen-Orient, Maghreb, pourtour méditerranéen...). Les explications et interprétations politiques, psychanalytiques qui pourraient être réalisées sont nombreuses : paternalisme post-colonial à l'endroit des pays arabes qui veulent devenir démocratiques et « nous » rejoindre, « nous » les sociétés démocratiques « adultes » ; acceptation de la norme ultra-libérale ; acceptation d'un nouveau

¹¹ Paul Celan, « Pour Eric » in *Partie de neige*, Paris, Ed. Seuil, coll. Point, 2013, pp.86-87

¹² Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, pp. 54-55.

¹³ Gideon Bachmann, « Does the « third alternative » need an ideology ? – Une conversation avec Pier Paolo Pasolini et Jonas Mekas », in *Pier Paolo Pasolini*, Marseille, Ed. Centre International de Poésie, 2013, p. 22.

« fascisme » européen¹⁴ ; refus de « tuer » les « pères », y compris ceux qui pourraient être qualifiés de « libertaires », et le cortège de promesses, reniées, avortées, inaccomplies... Il est donc heureux que certains grands philosophes et sociologues à l'instar de Sandra Laugier et Albert Ogien¹⁵ par exemple, brisent le conformisme ou pire le conformisme du non-conformisme ambiant, et s'attachent à travailler et cerner les singularités de ceux-ci : le refus du pouvoir, la préférence pour le collectif, le souci de l'égalité, le partage de responsabilité, le désir de sincérité et de transparence, le goût de la gratuité, l'absence de leader... Ou bien encore qu'un historien comme Samuel Hayat, spécialiste de la révolution de 1848, mette en avant dans ses travaux la problématique, déjà à l'œuvre, du dépassement de l'alternative entre la démocratie représentative dont on voit les impasses aujourd'hui, et la démocratie directe, alors en gestation, non encore advenue, tout comme la nécessité de mettre en place ce qu'il propose de nommer joliment un « anarchisme stratégique », et qu'il entraperçoit dans des processus comme les *Indignés* de Madrid, ou les *zadistes* dont on parlait ci-avant¹⁶.

Vers Madrid-the burning bright est un film qui s'attache à présenter et traduire plastiquement certains flux, mouvements, et intensités qui ont traversé la Place Puerta del Sol. Des images violentes qui résonnent encore à contretemps, dans une sorte *d'écart absolu* avec les normes et espaces-d'images déployés dans les réalités majoritaires.

Voir à contretemps, c'est aussi se donner la possibilité ou *l'impouvoir* de déchiffrer dans le passé, rageusement ou non, les traces, signes et moyens de bifurquer et d'emprunter des chemins radicalement différents...

Que des gestes incertains et rageurs, souverains cependant dans leur ouverture au devenir, soient ainsi perpétrés dans l'espace et le temps, constituent les réponses les plus radicales qui puissent être.

AG : Je voudrais que tu expliques rapidement ton rapport à la part « inspirée » dans tes films. Tu cites beaucoup d'auteurs littéraires, notamment Lautréamont, Rimbaud, Dostoïevski et autres. Tu as parlé de Dreyer, de Vigo ou d'Epstein tout à l'heure. Personnellement, lorsque je vois ton cinéma, certains auteurs font surface. Je pense à Artavazd Pelechian, à Henry Storck (*Misère au borinage* notamment) – ou encore à un Chris Marker des années 60, à Jean-Luc Godard... Est-ce qu'il y a des références, dans ton cinéma, qui sont profondes, qui marquent ton cinéma ?

SG : Oui certainement. Considérant le cinéma comme un moyen sans fin, un médium susceptible de permettre à tout un chacun de travailler sa singularité, je suis intéressé par un très grand nombre de cinéastes qui sont parvenus à définir leur « esthétique », ou leur « politique », qui se sont saisis du médium cinématographique comme un nouveau moyen de perception de la réalité et des choses (à la différence du cinéma majoritaire, linéaire, littéraire, théâtral...).

¹⁴ Comment analyser les propos de Jean-Claude Juncker, président de la Commission Européenne, qui déclarait il y a peu quelque part que les traités européens sont soustraits à tout vote démocratique ? Comment, dès lors, la démocratie telle qu'elle est désormais définie en Europe, serait-elle autre chose qu'un mot vide ? Comment ne pas envisager la définition d'un nouveau « fascisme » ?

¹⁵ Sandra Laugier et Albert Ogien, *Pourquoi désobéir en démocratie ?* Paris, Ed. La découverte, 2010. et *Le principe démocratie, Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris, Ed. La Découverte, 2014.

¹⁶ Samuel Hayat, *1848 : Quand la République était révolutionnaire*, Paris, Ed. du Seuil, 2014.

Parmi ceux dont les films m'ont « traversé » au départ, et qui m'intéresse toujours profondément je citerais, de façon un peu massive Flaherty, Murnau, Epstein, Dovjenco, Vigo, Dreyer, Pasolini, Godard, Paradjanov, Pialat... ; toute la tradition des films dits « de ville », symphoniques ou non : Storck, Sauvage, Lotar, Rutmann, Moholy-Nagy, Vertov, Cavalcanti, Peixote, Oliveira, Pialat, Goldman, Péléchian, Hutton... ; les avants-garde cinématographiques et plastiques comme Chomette, Man Ray, Dulac, Clair, Bunuel, Kozinstzev et Trauberg, Segundo de Chomon... ; le cinéma rêvé, des poètes, et qui n'a pas vu le jour (Artaud, Blaise Cendrars, Picabia...)... ; le cinéma expérimental et notamment Ricci-Lucchi/Gianikian, Tambellini, Motoharu, Jacobs...

Nous pourrions parler d'un *cinéma hérétique*. Un cinéma réalisé par des hérétiques, des réfractaires, des personnes de dos, à même de créer des interstices et des espaces d'indistinctions, et que l'on pourrait trouver dans des « grandes formes » comme dans ces gestes quasi anonymes et pourtant véritablement subversifs dont nous parlions tout à l'heure, et que sont ces petites vidéos tremblantes sur les mouvements étudiants par exemple, réalisées à l'aide de téléphones portables et diffusés sur internet.

AG : En fait tu as été très touché par le cinéma des premiers temps, par le cinéma muet...

SG : Oui. Je suis intéressé par un cinéma un peu « enfantin », d'hier ou d'aujourd'hui. C'est-à-dire un cinéma, mu par une nécessité interne, qui balbutie, qui cherche, travaille, développe, expérimente, interroge les ressources plastiques du médium (l'image, le son etc.), en essayant de saisir les actualités ou inactualités d'une époque. Un cinéma qui joue, opère des déplacements, des débordements, déploie de nouvelles façons de percevoir le monde et permet donc de sortir des pensées assignées, d'ébranler les postures confortables, assises.

Cela peut-être certains films d'Epstein, de Péléchian, ou encore certains films de Godard qui, pour prendre ce dernier comme exemple, a pu adopter ou adopte encore des positions très fermes sur certaines questions, et crée dans le même temps des nouvelles formes cinématographiques en jouant, au sens propre du terme, avec les propositions et innovations techniques d'une époque donnée : caméra 16mm, Nagra, vidéo, 3D etc.

AG : J'aimerais qu'on en vienne à la forme, dans ton œuvre. Pour cela, je préfère te donner des pistes, des éléments, des motifs qui m'ont marqués et que nous en discussions. J'aimerais commencer par le motif de la statue. Il y a quelque chose à noter dans tes films : la différence entre l'action du corps qui est constamment en mouvement – soit le corps social à proprement parler, soit une figure portraitisée – et un contre-champ figé qui vient contrebalancer le mouvement des corps. Les statues sont autant animalières qu'humaines... On pense à *Octobre* d'Eisenstein notamment dans *L'Impossible* avec la statue de la Nation dans ce plan magnifique aux noirs saturés où l'on voit les ballons flotter dans le ciel... Qu'est-ce que tu en fais - dans ton rapport au langage cinématographique - de cette présence de la statue ?

SG : Je pense que le cinéma permet de déplier plastiquement, en images mouvantes, un plan d'immanence dans lequel les êtres et les choses ne répondent plus à une hiérarchie, mais sont profondément égaux - l'égalité n'étant pas entendu comme le nivellement des êtres et des choses vers le bas, mais bien au contraire comme le développement du potentiel et des virtualités de chacun, soit une élévation vers le « haut » ou plutôt, une prolifération

rhizomatique de forces et de puissances. Les rapports sujet/objet sont abolis au profit de rapports entre sujets égaux, qui se présentent/se découvrent mutuellement, à l'autre comme à eux-mêmes puisque rien n'est déterminé ; au profit de jeux de rencontres, de télescopages, de correspondances ou de résonances entre des intensités, des couleurs, des matières... Et ce, dans des espaces-temps donnés, montés dialectiquement. En terme économique, cela peut se traduire par de nouvelles «équations» qui n'ont absolument rien à voir avec les « horreurs économiques » (Rimbaud) en vigueur depuis hier, basées sur la sempiternelle dialectique appropriation/dépossession.

Dès lors, la statue en bronze n'est pas une simple statue, un élément secondaire et négligeable. Elle fait sens de par sa symbolique tout d'abord, et qu'il est intéressant de réactiver tant cette statue est banalisée : elle est située Place de la Nation, anciennement « Place du trône renversé », et où fut notamment installée une guillotine en 1794. La statue célèbre le « Triomphe de la République », fut érigée en 1889 pour le centenaire de la révolution française, et représente la République, juchée sur un char tiré par des lions, et entourée de figures allégoriques et d'enfants : le Travail, l'Abondance, la Justice, le Génie de la Liberté... Que cette place, comme cette statue, soient investies, au sens propre comme au figuré, par des étudiants alors engagés contre la loi LRU, des chômeurs, des précaires, des sans-papiers, et que trois cent d'entre eux soient arbitrairement arrêtés par les forces de l'ordre et ce, à une époque marquée par le capitalisme tardif, n'est pas si anodin. S'arrêter un instant sur celles-ci comme sur les éléments environnants (arbres, feuilles, eaux etc.), prêter attention à la façon dont ils s'inscrivent et se développent dans l'espace et le temps, le jour puis la nuit, mettre en évidence le jeu des matériaux (bronze, plastique des ballons, jet d'eau des machines à nettoyer la place etc.), leur rapport avec la lumière, les sons..., permet de créer des circulations de sens, selon des modes pluriels, poétiques ou non.

Cette approche micrologique, « atomique », et non utilitariste des êtres et des choses, permet aussi d'exprimer ses propres « sentiments », sa façon de ressentir et de penser les événements, permet de se déprendre des réalités immédiates, des effets de sens imposés, y compris ceux émanant de réalités pour lesquelles on pourrait éprouver une certaine empathie. Une façon donc, de « matérialiser » son rapport au monde, son rapport au cosmos, et de définir peu à peu « sa » politique, « son » esthétique.

Cela engage fondamentalement un certain type d'expérience, non rationnelle, avec le monde, un mode de connaissance affective que certains pourraient considérer comme étant religieux, mais que j'apprends pour ma part de façon a-théologique : il y a dans l'acte de filmer la mise en jeu de puissances qui ne sont pas si éloignées de celles à l'œuvre dans l'acte de contempler : attention au présent, convocation du passé, dé-montage du rationalisme, de l'humanisme, jeu avec les illusions, réveil, remontage...

L'acte de filmer et de monter crée les conditions d'une expérience singulière dans laquelle un double mouvement est mis en jeu : approche, attention, écoute, et retrait constant, prise de distance par rapport aux êtres et aux choses. Mouvement qui résonne au sein du corps et de l'espace, effet de saisissement et de dessaisissement qui se donnent à voir comme à sentir physiquement, dans le corps et dans l'image, et qui renvoient de la même manière à cette dialectique du microcosme et du macrocosme.

Ce sont ces types d'expérience qui sont clairement à l'œuvre, par exemple, dans le travail d'un cinéaste comme Apichatpong Weerasethakul (avec en sus chez ce dernier, la référence/présence du/au bouddhisme). J'avais vu quelques uns de ses films qui m'avaient

intéressé, et étant resté en lien avec lui après que nous nous soyons rencontrés, j'ai entrepris de découvrir plus avant son travail. Je viens de voir *Tropical Malady* que j'ai profondément aimé. La « deuxième » partie est très évidente pour moi, je me suis trouvé en terrain extrêmement familier. On pourrait aussi citer certains moments de *Walker*, le court-métrage de Tsai Ming-Liang...

AG : Ce que tu dis sur la part « atomique » de ton travail nous rapproche à nouveau du cinéma des premiers temps et des premières tentatives de saisir le vivant microbien, je pense notamment aux films de Jean Comandon... Aller au plus proche de la cellule...

SG : C'est tout à fait cela. Une approche extrêmement matérialiste au sens lucrécien du terme. J'aime voir comment la matière se compose, se décompose, comment les choses communiquent ou non entre elles. Une approche donc à la fois monadologique, micrologique, atomique..., sans que pour autant, lors du tournage, cela ne réponde à un programme préétabli. Les décisions, la découpe des réalités, s'improvisent dans l'instant, souvent de la façon la plus instinctive et accidentelle qui soit.

J'aime les choses qui surviennent, qui s'égarer, qui se perdent, se retrouvent, adviennent... En « laissant filer », des passages nouveaux se donnent à voir dans des situations ou moments que l'on percevait jusqu'alors comme étant fermés, bloqués : absence de limites. En « laissant filer », on peut doucement prendre la mesure de la porosité de certaines architectures, de certaines choses, de la circulation de sens entre les choses : trouver de nouveaux fils d'Ariane, une sorte de *Lâchez tout* nervalien, ou rimbaldien.

Dans une des scènes du film *Vers Madrid* par exemple, des barricades sont construites dans une ruelle par des manifestants. En hauteur, un Christ en pierre domine la scène. Plus bas un jeune homme tient une pancarte sur laquelle il est inscrit « Coupables ». Au-dessus du Christ en pierre, le « dos » d'une église se donne à voir avec des sortes de vitraux. En bas, les policiers s'appêtent à mener une charge. Toujours en bas, de l'autre côté de la rue, juste en face du Christ en pierre, se trouve un immeuble en pierre avec une porte d'entrée-vitrail, en verre opaque et fer forgé, et derrière laquelle des gens se cachent. Cela paraissait pertinent à cet instant, de faire résonner visuellement ces différents éléments ensemble. Benjamin nommait cela le « montage dialectique ». On pourrait aussi nommer cela le *montage atomique*.

AG : Pour continuer sur un motif... Il y a beaucoup de plans et de séquences qui jouent avec le « scintillement ». L'eau, notamment, est très présente. Mais je pense aussi à la première séquence de *No Border* où l'on voit un feu d'artifice filmé de manière totalement abstraite.

SG : Absolument. J'aime à penser que le cinéma permet d'explorer, non pas l'état du monde, mais des états des mondes, tout comme des individus dans tous leurs états, et qu'il en propose des présentations plastiques et poétiques, des traductions déplacées. Présentations plastiques qui peuvent s'appuyer comme je l'indiquais ci-avant, sur la constitution de motifs plastiques, le jeu avec la matérialité et la plasticité des choses : un feu d'artifice du 14 juillet peut devenir une sorte de symphonie funèbre et incendiaire ; les miroitements de l'eau, les ombres évanescences de certaines vies, invisibles, cachées, stigmatisées ; une fleur rouge le désir ardent de l'autre etc.

AG : Dans le fond, tu évoques ici le tournage comme « lieu » de surgissement de ce résonnement. Dans un second temps, comment intervient le montage dans ce processus étant donné que tu es aussi ton propre monteur ?

SG : Il y a une première phase de montage qui s'effectue en réalité au moment du tournage. Et je ne parle pas simplement de la technique du tourné/monté utilisée par Jean Rouch ou en anthropologie visuelle. Le montage démarre à partir du moment où la prise de vue s'effectue. Des choix sont opérés, forcément arbitraires, et qui sont liés à la compréhension que l'on peut avoir d'un événement, ou bien encore de l'attention qui a été accordée à tel ou tel sujet, à tel ou tel moment. Il y a donc une forme de montage à l'œuvre dans la prise de vue et qui fait que des éléments sont collectés et agencés pour rendre compte, de façon partielle, fragmentaire, et non totalitaire, d'une action, d'un geste, d'un moment.

Le tournage/montage est donc *troué*, rend compte de certaines réalités de façon *trouée*, et le film se construit dans une sorte de « balance » entre le vide et le plein, l'assise et la béance, le saisissement et le dessaisissement. Ce qu'on appelle traditionnellement le montage, vient travailler sur l'équilibre, ou le déséquilibre, de cette « balance » : rythme, durée etc.

C'est très exactement le contraire du cinéma de propagande, ou du cinéma de « l'art pour l'art », qui imposent des visions fermées, forcloses, unilatérales.

AG : Tu as parlé plusieurs fois de *l'image au travail*. L'étape du montage est fondamentale et fondatrice dans ton travail. Le montage met en place de nombreux filtres qui viennent inquiéter et complexifier tes images tournées. Au niveau formel, tu utilises beaucoup l'arrêt sur image par exemple ou encore le ralenti. C'est amusant parce que tu notais que ton rapport à l'image n'est pas photographique. Et pourtant, on sent parfois un besoin d'arrêter le mouvement. Le fondu au noir a une place prépondérante et produit des rythmes spécifiques ; on a d'ailleurs souvent l'impression que tes films *ne finissent pas* ou *n'en finissent pas*... Comment se passe cet acte de création ? Qu'est-ce qui fait qu'une image va davantage attirer ton attention créative plutôt qu'une autre au moment du montage ?

SG : Si on part de cette idée émise tout à l'heure que la phase de montage proprement dite est la phase de réalisation d'une « balance musicale » entre les choses, niveaux de réalités, béances informations, émotions etc., alors le travail de l'image, sa présentation, comme le travail d'agencement des images entre elles, leurs modalités de présentation, sont tout à la fois infinis, et requièrent un minimum de précision, de fermeté. Par précision j'entends par là, le fait que l'image trouve sa forme, sa légitimité et ce, en fonction de sa propre nécessité interne. Libre à chacun alors d'explorer le médium pour définir son langage.

Pour ma part, le jeu sur les vitesses de déroulement de la pellicule, des images, fait partie des techniques avec le noir et blanc, la couleur etc., des propositions héritées des premières avant-gardes que j'aime à réactualiser. Les ralentis par exemple, qui peuvent parfois apparaître comme des arrêts sur image, permettent de traduire et travailler le temps et l'espace (nœuds, tensions, strates temporelles, survivances, répétitions, différences, résolutions...). Ils sont aussi des moyens pour rendre compte de l'inscription des corps dans l'espace et dans le temps, des rapports, et notamment affectifs, que l'on peut entretenir avec le temps et l'espace.

Le montage comme composition musicale, sonore et visuelle, tissée de points et de contrepoints, de motifs sonores et visuelles, met ainsi en œuvre une politique du rythme. Un

rythme qui ne peut-être que le plus singulier possible, puisque lié au rythme propre et irréductible d'un individu, du cinéaste : comment celui-ci appréhende-t-il le vert, le bleu ? Quelle résonance peut provoquer en lui cette couleur rouge, dans tel lieu, telle action, à tel moment ?

Pour reprendre l'exemple cité des images fixes : l'image arrêtée peut créer un effet de dispute, de contre-choc. La vision peut-être très perturbée par une image arrêtée et ce d'autant plus si le flux de l'action est interrompu, non pas à son point d'acmé, mais dans un moment relativement banal. D'ordinaire, les images se « figent » à un moment spectaculaire. Or s'arrêter sur un geste qui n'est pas le plus significatif, le plus éloquent, arrêter l'image d'*à côté*, permet de casser une imposition de sens, de faire ressortir la complexité d'une situation, d'une émotion, de souligner que quelque se joue, que quelque chose se trame. Ainsi dans le deuxième mouvement de *Vers Madrid*, la scène du chanteur lors de l'assemblée qui semble indiquer que le mouvement dit des « Indignés » n'est pas un mouvement, mais un processus mettant en œuvre de multiples niveaux de temporalité et de spatialité...

AG : Parlons quelques instants du son. De la même manière qu'avec l'image, tu modifies et tu travailles beaucoup le son : *jump cut*, ruptures sonores, silences et autres. Comment s'élabore ce travail et quelles sont tes « intentions sonores » dans tes films ?

SG : Je pars toujours de l'existant, du son enregistré en direct avec les deux micros, interne et externe, de la caméra. Le travail du son, au montage, fonctionne comme celui de l'image, en ce qu'il est appréhendé comme un monde « en soi ». Comme on le sait très bien, c'est presque banal de le dire, on peut très bien se passer de son, comme on peut très bien se passer d'une image, faire un film bruyant ou non, sans son, ou un film saturé ou non d'images, sans images.

L'idée est donc de créer les conditions d'un dialogue ou d'une dispute entre les éléments visuels et sonores. L'absence, l'interruption ou l'irruption du son, comme de l'image, peut créer des continuités ou des discontinuités, faire apparaître ou disparaître des strates spatiales et temporelles, émerger ou immerger des niveaux de réalités, des éléments de significations. Le son, dans son rapport avec l'image, peut favoriser la création de liens dialectiques entre les êtres et les choses, de créer des entrelacs d'intensités.

AG : J'aimerais que l'on parle, pour finir, de l' « en dehors de l'écran ». Beaucoup de tes films ont été accompagnés de performances. Tu as beaucoup joué avec la salle. Tu as notamment laissé d'autres artistes s'appropriier pleinement tes films. Tu as travaillé avec John Edwards, William Parker, Archie Shepp etc. Comment se passe ce genre de collaboration ?

SG : Je ne crois pas qu'un ensemble filmique soit définitivement achevé, forclos...

D'une part, comme je l'indiquais, un film se cristallise à un moment X, il advient et on le considère alors comme étant terminé, mais c'est pour mieux disparaître et resurgir. Il arrive que l'on s'accorde la liberté de le retravailler, parfois non, mais ce qui importe c'est cette idée de mouvement permanent, de redéfinition perpétuelle, d'énergie croissante, de migration incessante... D'autre part, les temps de projection sont des temps qui participent pleinement de l'ensemble filmique, la mise en mouvement des êtres et des choses, et dont il est important de considérer et d'envisager les formes car ils peuvent permettre de développer des éléments encore à l'état de latence, en suspens, ou tout simplement nouveaux.

Ainsi, le fait d'organiser des rencontres, au sens fort du terme, avec des intellectuels (Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Eric Fassin, Pap N'Diaye, Emmanuel Alloa, Antoine de Baecque, Marc Bernardot, Olivier Le Cour Grandmaison, Arnaud Lemarchand, Anne Laura Stoler, Jérôme Valluy, Jean-Michel Frodon, Ludovic Lamant...), des cinéastes (Ben Russell), des acteurs de la société civile (9^{ème} Collectif des sans-papiers, Fondation Abbé Pierre, RESF) etc., me semble être extrêmement intéressant et important. Cela permet tout d'abord de déployer des motifs présents dans les films, de croiser des regards, des approches différentes. Cela permet aussi de mettre en relation des personnes, « actrices » ou « spectatrices » qui ne se côtoient pas forcément. Cela permet enfin d'attirer l'attention sur des problématiques, des entités, des personnes qui ne sont pas forcément dans l'espace publique.

Ces constellations de sens, rencontres dialectiques peuvent trouver à se composer et se déployer différemment, et notamment sous la forme de performance live avec des musiciens. Ainsi les collaborations que j'ai pu réaliser avec Archie Shepp, William Parker, John Butcher, Okkyung Lee, Diabolo...

La rencontre avec Archie Shepp vient de loin. Il s'agit d'un musicien que j'écoutais déjà enfant, et que j'aime profondément. L'idée de travailler avec lui est venue lors du tournage de *QRER* à Calais. Les multiples vêtements des migrants suspendus aux arbres, abandonnés sur la voie ferrée m'ont fait penser à la célèbre chanson *Strange fruit*. J'ai eu l'idée de demander à Archie Shepp d'enregistrer cette chanson – je ne savais pas alors qu'il l'avait déjà fait. Je trouvais que cela faisait sens, que cela serait magnifique que ce sublime musicien, engagé de surcroît dans les luttes d'émancipation des noirs américains, accorde son attention aux personnes migrantes de Calais. Je l'ai contacté alors que je n'avais pas encore fait grand chose, lui ai montré mes courts-métrage, dont *N'entre pas sans violence dans la nuit*, il les a appréciés, m'a fait confiance et donné un accord de principe pour enregistrer cette chanson pour le film. Le tournage s'est déroulé sur une durée de trois ans, et durant ce temps, j'ai eu l'occasion de bénéficier en 2009 d'un petit bureau au 104, d'être, bien que je ne bénéficiais pas vraiment de ce statut, artiste en résidence, et donc amené à faire des propositions artistiques. Parmi celles-ci, l'idée de réaliser un ciné-concert avec Archie Shepp sur une improvisation réalisée pendant le tournage de *QRER*, *L'impossible-pages arrachées*. Expérience qui s'est ensuite renouvelée en 2011 au Forum des Images sur *QRER*. Lors de ces performances-rencontres, un véritable dialogue s'est engagé entre la musique d'Archie Shepp et les images, le montage, le film réalisé. Celui-ci s'est trouvé à être entièrement perturbé, dans le bon sens du terme, dans son rythme, son agencement, et enrichi dans le même temps par de nouveaux niveaux de sens apportés ou révélés par Archie Shepp.

Une troisième forme abordée fut une forme « expanded cinema » avec la comédienne Valérie Dréville.

Il s'agit, là aussi, d'une rencontre qui vient de loin : je l'avais vu en 1997 dans une pièce de Maeterlinck mise en scène par Claude Régy, *La Mort de Tintagiles*, et elle m'avait profondément marqué tout comme, en ce qui concerne la scène, Sandrine Bonnaire en 1990 dans *La Bonne âme de Setchouan*, la pièce de Brecht mise en scène par Bernard Sobel. Avec Maria Casarès avec qui j'aurais aimé travailler, elles faisaient partie de ces comédiennes dont je respectais, et respecte d'ailleurs toujours le travail artistique, théâtral ou cinématographique (bien qu'en ce dernier domaine elles soient largement « sous-employées »).

J'ai eu finalement l'occasion de rencontrer Valérie Dréville alors que j'étais au 104, ai demandé à la rencontrer, et lui ai proposé de faire une forme « expanded cinema » avec des images inédites, des extraits d'un journal de bord en cours, un musicien... Je souhaitais en effet expérimenter une forme à la croisée du cinéma, du spectacle vivant, de l'art contemporain, mettre en résonance le texte, la voix, la musique, l'image, faire se rencontrer, se télescoper, de multiples espaces d'images visuelles, mentales, musicales déployées normalement par chacun des médiums. Le projet n'a pu se faire au 104 pour diverses raisons, et nous avons réalisé dans ce lieu, une simple, mais belle, lecture de textes de mon journal de bord. Puis elle m'a indiqué qu'elle souhaitait ne pas abandonner l'idée de cette forme un peu expérimentale, proposé de soumettre le projet en Avignon, où nous l'avons finalement créé dans des délais extrêmement courts en 2011. Les images inédites montées pour cette forme, tout comme la musique qui venait dialoguer avec elles, figurent parmi les séquences qui forment le film *Les Eclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)*.

Loin de tout esprit de clôture, de repli sur soi, ce types d'expériences, avec Archie Shepp comme avec d'autres musiciens ou Valérie Dreuille, et que je souhaite développer plus avant à l'avenir, notamment dans le champ de l'art contemporain, favorisent une profonde *remise en jeu* des ensembles filmiques, permettent de discuter et de reformuler continument, constamment, les hypothèses esthétiques et politiques émises.

Il n'y a peut-être pas d'autres issues aujourd'hui, face à la violence du monde et des images, pour « surmonter le temps dans le temps » (Schiller), que de *fuir*, d'arpenter les paysages dangereux, de raturer le vif (quitte à raturer le moi et ses doubles), et d'expérimenter des « images violentes » et souveraines.

« ... j'objecte à être tué en temps de guerre.¹⁷ »

¹⁷ Jacques Vaché, *Lettres de guerres*, Paris Ed. Au Sans Pareil, 1919, p. 21