

NOTES FUGITIVES / GESTES CANNIBALES

(Extraits du journal de travail sur un film en cours :
Vers Madrid – The Burning Bright !)

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, - croquer 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

2011. Les rages cannibales.

... Les abords de la place font ressortir plus encore le caractère *exceptionnel* de celle-ci : devant les immeubles datant du XVIII^{ème} siècle, sous le regard et les heures en façade de briques rouges du Ministère de l'Intérieur, des orpailleurs et chercheurs d'or du monde moderne, en gilet jaune fluorescents, arpentent les rues en quête de nouveaux filons et découvertes ; des prostituées en fourreaux ou dentelles blanches et rouges, portent en leur ventre le recel d'une vie de misère plus froide encore. Là : des hommes de cire ? Un soldat ? Une buche ? Un bout de bois ? Un homme, une femme, grimés aux miracles de la rue, portant un vieux costume de Mickey, Donald, Riri, Fifi, Loulou, de Spiderman. Un homme de cinquante ans, la tête entourée d'un bonnet de laine rouge, une tétine à la bouche tandis que le corps disparaît dans un berceau à moins qu'il ne s'agisse d'un pilori. Hommes, femmes, immigrés, provenant d'Amérique latine le plus souvent, ou des entrailles et bas-fonds de l'Espagne toujours, suant sous la mousse et le synthétique, remontant vers l'air libre, comme une sortie de l'apnée, lorsqu'enfin le masque est déposé, et que la fatigue ruisselle... Oui, l'humiliation politique se dévoile encore et encore, siècle après siècle, génération après génération, année après année, pays après pays, ville après ville, rue après rue, et ces yeux vous fixent, et se détournent à la vue de la caméra, et le masque d'engloutir de nouveau la figure, afin de révéler plus encore le portrait du criminel comme celui de la victime. Ce geste kafkaïen, non empreint de honte, et que la caméra, l'enregistrant, redouble, désigne une honte pourtant, cette servante accomplie qui s'empourpre et donne à lire les dispositifs d'assujettissement : je me souviens que Joseph K. lorsqu'il va mourir « comme un chien » et que la lame du bourreau va

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. 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.

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

pénétrer son cœur, sent naître en lui le sentiment de la honte : « c'est comme si la honte devait lui survivre ». Mais quelle est le statut de cette honte ? Non pas peut-être cette « impossibilité radicale de se cacher à soi-même³ ». Ou encore « Le sifflet qu'avale Chaplin dans les *Lumière de la ville* fait éclater le scandale de la présence brutale de son être ; c'est comme l'appareil enregistreur qui permet de déceler les manifestations discrètes d'une présence que l'habit légendaire de Charlot dissimule d'ailleurs à peine... C'est notre intimité, notre présence à nous-même qui est honteuse... Ce que la honte découvre, c'est l'être qui se découvre. ⁴ » Non, si Joseph K. sent comme si « la honte devait lui survivre », c'est que, loin de dévoiler un être cantonné dans l'oubli, et la présence à soi, la honte révèle le moteur même de la condamnation, du jugement, de la peine, de la disparition : la subjectivité fermée sur soi et prédatrice, le logocentrisme...

Ici, Mickey, Minnie, Pluto... proposant contre argent aux touristes de se faire photographier en bonne « Disney Company. » Là, les immigrés d'Amérique du Sud et d'Espagne refusant de se faire filmer. Ici et là ces sujets que le costume défigure, désignent en un geste simple et politique la honte politique qui survit aux condamnés à vivre, comme aux morts ; ici et là ces sujets qui ne doivent être vu qu'aux prismes de la grande industrie culturelle et de la marchandise désignent en un geste simple et prophétique, de colère, de rage, « d'indignation », de nouveaux processus de subjectivation, de nouvelles figures de la subjectivité...

Minnie passe à côté de moi en regardant sa montre tandis qu'un «Eh attention ! Vous allez me rentrer dedans» lancé à mon attention par un « homme invisible » en costume noir à rayures blanches, chapeau de paille surplombant une paire de lunettes de soleil en suspension sur un visage de vent pur, manque de me faire trébucher sur une corde maintenant amarrée une partie du campement. A travers l'espace vide que devrait occuper un visage, j'aperçois sur la façade d'un des immeubles donnant sur la place Puerta Del Sol, un portrait démesuré, peint sur une toile plus grande encore, du général Franco, affublé de gigantesques oreilles noires, rondes et trop familières... les oreilles de Mickey (Encore Mickey !). A ses côtés, légèrement en dessous, quelqu'un a peint un tableau de Goya, « Saturne dévorant ses enfants », sur la façade d'un de ces immeubles maussades, dominant toujours et encore la place. Un slogan est peint en grosses lettres rouges, parachevant l'allégorie, comme un geste du diable : « No nos representan ! ».

2011. Bestiaire.

Je quitte la nuit. Ai tourné toute la nuit. Images d'hommes et de femmes dormant dans les rues, couvertures et cartons formant un lit de fortune devant ce qui fût, il y a peu, l'entrée d'une banque. Des ouvriers prennent le bus en rang serré. C'est un fait : le jour pointe. Je quitte la nuit. Rupture de quelques heures. Pour mieux redécouvrir une autre nuit noire et sourde. Au Prado, les *Pinturas negras* de Goya : *Hombres leyendo*, dont on dit que le tableau traite de réunions politiques clandestines ; *Saturno devorando a un hijo*, en écho aux fureurs politiques et économiques, aux jeux et aux gestes de nos sociétés⁵ ; et surtout *El perro*. Le chien. Le vaste *pan* de couleur désigne, à travers l'immensité, le détail, une petite tête de chien. Partant, à travers la non-présence et disparition de la figure humaine, elle dénonce le primat de l'homme sur la création. Le tableau œuvre à ce renversement, non simple constat brut et effréné de l'altérité, mais remise en question des partages du sensible, nature et culture, création et destruction... On pense aussi bien sûr au chien de Giacometti. On pense aussi au chien de Michaux. Michaux avait raison. On peut dormir en toute sécurité auprès d'un chien. Car il aboie, il hurle lorsque le danger est là⁶. Et le tableau de Goya est là pour le rappeler. D'un silence assourdissant. L'Homme – une certaine idée de l'Homme, au singulier, comme signe de la domination⁷ – est là, le danger est là, la violence est là, cognent et résonnent à travers l'espace et le temps, à nous en briser les tympanes. A moins qu'il ne s'agisse de

³ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, Montpellier, Ed. Fata Morgana, pp. 86-87.

⁴ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris Ed. Rivages, p.136.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « La Librairie du XXIème siècle », 2013.

⁶ Henri Michaux, « Voyage en grande Garabagne », in *L'espace du dedans*, Paris Ed. Gallimard, Coll. Poésie Gallimard, 1966, p.176.

⁷ Cf. Günthers Anders, *La bataille des cerises. Dialogues avec Hannah Arendt*, Paris, Ed. Payot & Rivages, Coll. Bibliothèque Rivages, 2013, p. 51 : « Pour tromper les humiliés, les dominants utilisent le singulier. En effet l' « anthropologie philosophique » ne parle guère des hommes au pluriel, mais presque toujours de l'Homme, avec un « singulier platonicien » en quelque sorte. »

l'HommeS qui vient, ceS chienS-hommeS, que rien ne consacre, mais qu'une place publique non loin de là, devine, entre le clair et l'obscur, l'ombre et la lumière, les ténèbres et le soleil. Qui a dit que l'Occident ne connaissait plus le temps des anges et des enfants, le temps des rages cannibales, le temps des gestes anthropophages⁸ ?

Insert-matériel 1 : De la construction d'une esthétique et d'une politique / De l'esthétisation du réel et du politique.

Lu *Aisthesis*⁹ de Jacques Rancière. Clés pour travailler la problématique « Esthétique (construction d'une esthétique)/Esthétisation du réel et du politique » (éléments à croiser bien sûr avec le texte de Walter Benjamin sur *L'œuvre d'art...*, et dans lequel apparaît le concept d'*aura* et le couple « Politisation de l'art/Esthétisation du politique »). 1) Question de l'autonomie de la modernité et de l'autonomie de l'art : Rancière esquisse une contre-histoire de la modernité et montre comment ce qu'on appelle le « modernisme », la modernité comme autonomie, est en réalité une liquidation du véritable modernisme. Depuis Greenberg et son article sur le kitsch (distinction entre *high art* et *low art*), l'œuvre d'art ne pourrait être liée à la culture populaire et marchande, et chaque art devrait rester concentré sur son matériau et son langage propres. A l'opposé, définition du « véritable » modernisme à travers les œuvres et projets de Emerson, Chaplin, Vertov, Agee... Ceux-ci essaient d'intégrer le tout de l'expérience dans l'œuvre d'art. 2) Projet de James Agee/Walker Evans *Louons maintenant les grands hommes*. Agee/Evans empruntent à la poésie whitmanienne pour réaliser un reportage sur la pauvreté en Alabama - reportage qui devait être réalisé en 6 semaines, et dont l'entreprise dura finalement 5 ans. Une partie du livre est consacré à la description des habitations : cloisons de bois, meubles etc., + phrases, textes sur les conditions de vie etc. : « Voir en chaque chose un objet consacré et une cicatrice : ce programme commande chez James Agee une description rendant sensible en même temps la beauté présente au cœur de la misère et la misère de ne pas pouvoir percevoir cette beauté.¹⁰ » A l'opposé, le reportage de Erskine Caldwell et Margaret Bourke-White, *You have seen their faces*, terminé, et pour cause, avant le projet de Agee/Evans, repose sur le principe d'esthétisation de ces vies et de leur décor. Les trois familles qu'Evans a photographié et Agee décrite sont dépossédées deux fois : par la misère où elles sont confinées et par la condescendance que leur inflige. Trop de gens savaient les œuvres que les métayers d'Alabama auraient dû aimer, et ce qu'ils auraient dû penser et faire. De quoi les exclure encore plus, si c'était possible. Ces sempiternelles positions de surplomb...

2011. Séquence « Noé ».

Il pleut, à torrent. Soudainement. Le ciel, noir, menace et terrifie. D'autant plus qu'il contraste avec le bleu brillant, la lumière puissante et aveuglante des jours précédents. La place ruisselle. La pluie drue, violente, s'abat en tombereaux sur les bâches du camp qui essaie de la contenir. Elle frappe en cadence le plastique, et le son est aussi dur que répétitif, se propage en écho d'un bout à l'autre du navire qui menace de sombrer. Les piliers de bois s'inclinent de plus en plus, les cartons ramollis par l'eau se transforment en une pâte informe, l'encre des tracts se dilue dans l'eau, ajoutant à la confusion et suivant en cela le programme à la lettre. Tout est si fragile. Les voix résonnent « Non ! Non ! Non ! Nous ne partirons pas ! » Et toutes et tous, tour à tour, ensemble, de s'armer de seaux, balais, serpillères, de vider les bâches, de recueillir l'eau en prévision du lendemain... Tout est si fragile. Que la résistance politique se double de cette composition avec les éléments les plus simples, naturels, et violents... La nef peut prendre l'eau, le bateau tanguer, voire chavirer, couler si rapidement. La scène est stupéfiante. Les gestes répondent à l'urgence du moment, sont pénétrés de cette immédiateté qui fait que chacun sait, sans aucune hésitation, ce qu'il doit faire, de lui-même, avec lui-même, comme avec l'autre. J'enregistre scrupuleusement ce qui pourrait être considéré comme un « presque rien » s'il fallait raisonner dans le temps perdu des horloges. J'enregistre des actions d'une simplicité évidente et Ô combien « héroïque », n'était

⁸ Cf. Walter Benjamin. « Karl Kraus », in *Œuvres II*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 2000, p.228-273

⁹ Jacques Rancière, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Ed. Galilée, 2011.

¹⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p.296.

le fait que l'adjectif là encore tromperait la langue *mineure* ici déployée, puisque rien ni personne ne se distingue en lignes et positions verticales et autoritaires, mais en rhizomes pluriels, qui prolifèrent et se démultiplient encore et encore. J'enregistre ces gestes *actuels* et *inactuels*, qui traduisent le développement des virtualités et potentialités de tous et de chacun. J'enregistre ces gestes *prophétiques*, qui se dessinent et se développent dans ce temps plein qui est le leur. Tandis qu'à l'instant du péril, du jugement dernier – n'est-ce point en effet toute l'histoire universelle qui fond à cet instant sur cette place ? - une jeune femme s'exclame en riant : « Ils nous ont envoyé la pluie, nous leur donnerons la tempête et le vent ! »

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 renvoi 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 « malfamé » 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 verrais 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*¹¹.

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 ! »)¹²

2011. Le lieu de personne.

La place alors. Ensuite. En elle- même : de bric et de brocs, bâches en plastique, bois et palettes, étudiants, actifs, retraités, chômeurs, sans-abris, accidentés du néolibéralisme et du Capital-Moloch. Ici cette jeune femme de dix-huit ans, Jordina, étudiante en philosophie ; là, Miguel, ce jeune homme de vingt-cinq ans, sans emploi, photographe, vivant chez ses parents tandis que la colère l'étouffe ; là encore Irène, une jeune femme, ingénieur de formation, dont le contrat n'a pas été reconduit et qui est aujourd'hui au chômage ; là encore Amadeo, sans emploi, vivant dans la rue depuis 10 ans...

Ici se construit, comme en un renversement dialectique, avec joie, vigueur, rigueur, une arche ouverte, un porche, un vase, où les énergies en permanence communiquent, se versent, se déversent, convergent, divergent, se partagent, se démultiplient, circulent, en flux toujours plus multiples et intenses, à l'opposé des *piliers* d'une société - hommes et femmes garants des institutions - et qui tremblent sur leurs fondations, secoués par la crise éthique, politique et financière. En quelques jours, en ce début du mois de mai 2011, des milliers d'hommes et de femmes de diverses générations, ayant traversés des temps et des époques communs ou différents, se sont retrouvés sur une place, au cœur de Madrid, au cœur de l'Espagne. Ils se sont retrouvés alors qu'ils ne se connaissaient pas le moins du monde jusqu'alors. Ils ne se connaissaient pas, alors qu'ils partageaient pourtant plus d'une chose en commun. Parmi celles-ci : le silence, l'isolement, la solitude, la destruction de l'image de soi. Anciennes et nouvelles générations ayant connu le franquisme, le post-franquisme, l'ultra-libéralisme. Jeunes et moins jeunes frappés par la *faillite* d'un système social et politique, voyant leur échec professionnel quitter la sphère publique pour investir la sphère privée : un chômeur on le sait, dans l'idéologie ultralibérale, n'est pas une personne qui ne trouve pas d'emploi, mais une personne « inapte » au travail. Des milliers de personnes donc, n'ayant aucun réseaux médiatiques pour faire entendre leur voix, se sont retrouvées sur une place pour exprimer des expériences personnelles, exposer des situations individuelles et collectives. Elles sont venues prendre place, afin de reprendre part à la vie collective, afin de reprendre la part qui leur a toujours appartenu et dont une minorité a toujours voulu les dessaisir : la parole, et à travers elle, le droit à l'existence. En quelques jours ce sont donc des centaines de campements qui ont surgi sur la plupart des places d'Espagne.

Insert-matériel 3 : De la Lutte des classes/Des singularités quelconques : La vie sans nom/vie nue ?

Vient de lire *La Méthode de l'égalité*¹³ de Jacques Rancière. Passage éclairant où se réactualise et s'articule les problématiques de la lutte de classes, de l'identité, et des mouvements sociaux dans le monde arabe et en Europe : « La désindustrialisation des pays industrialisés n'est pas simplement une nécessité technique. C'est une opération de la lutte des classes menée par la classe dominante. (...) Ceci a pour effet que ce qu'on voit maintenant, ce qu'on a eu dans tous les mouvements récents : la manifestation dans la rue de quelque chose comme le peuple en général, le peuple sans identité particulière, simplement la foule de ceux qui n'ont pas peur de descendre. Sur la place Tahrir où à la place Puerta Del Sol se réunissent simplement des gens.¹⁴»

¹¹ Spinoza parlerait là d'individu *éthique*.

¹² Angelus Silésius, *Le Pèlerin Chérubinique*, Paris, Ed. Aubier, 1946, pp.92-93.

¹³ Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Paris, Ed. Bayard, 2013.

¹⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 222-223.

Place Puerta del Sol, un *lieu* se définit en permanence. Un îlot peuplé de monde, qui irradie et qui pourtant est étrangement désert. Le centre est vide, un décentrement anthropologique ayant été opéré ! Le sujet existe en se retirant et en laissant la place à l'autre. La vie collective, la vie commune se définit par l'affirmation de l'irréductibilité de chacun, et la mise en partage de tous avec chacun. Les hiérarchies sont abolies, les relations verticales ne sont plus de mise, et les débats dans les quartiers, les réunions politiques improvisées dans les rues, les assemblées générales de plusieurs milliers de personnes laissent jaillir les paroles, resplendissent aux lumières de la nuit tombée, traduisent la teneur des multiples réunions tenues par les « commissions action, communication, éducation, migration, service sanitaire, cuisine, information, santé mentale, genre, travail, culture, spiritualité » : remise en question du système politique représentatif ; abolition du bipartisme ; abolition des privilèges de la classe politique ; conditions de possibilités d'une démocratie réelle ; conditions de possibilités de la démocratie participative ; droits des femmes ; droits des enfants ; droit au logement ; contrôle des banques ; mesures à adopter contre le chômage...

Aux camps biopolitiques se dessinent et se substituent une place, des voix, un espace « hétérotopique¹⁵ » ludique et « enfantin », comme le cinéma lui-même enfin, parfois, peut l'être...

Insert-matériel 4 : Du cinéma enfantin.

Idée : reprendre et développer l'idée du « Cinéma enfantin » que l'on a commencé à travailler dans *Stanze*. A relier aux concepts de « Chambre de mon enfance » et « Réalité du rang le plus bas » chez Tadeucz Kantor + Image dialectique chez Walter Benjamin (Préface épistémocritique du livre sur le drame baroque/Section N du *Livre des Passages/Théâtre d'enfant prolétarien*) + Notion de *Scène* chez Jacques Rancière (précisément dans : *Aisthesis* (dégager la notion de «vie sans raison»)/*Moments politiques/La mésentente/Aux bord du politique*) : politique cinématographique du *retrait* ou comment l'espace laissé vacant donne lieu et place à la *création*, un nouvel humanisme. Processus en tous points contraire à celui qui prévaut à la définition de l'humanisme au 16^{ème} siècle.

... aux corps assujettis, des corps hérétiques, des corps hétérotopiques et nomades ; un corps-étincelle, à l'instar de celui de cette jeune femme aux cheveux noirs de jais, à la peau blanche, aux yeux pénétrants, Julia. Julia, dansant un court instant le flamenco au cœur d'un vaisseau de bois, ce futur point d'information - voté en assemblée, et qui devra rester sur la place lorsque le camp sera levé. Julia, répondant cette nuit venue aux larmes et cris de braises de cet après-midi de fournaise où, en cortège, des centaines de personnes s'étaient rendus aux abords du Congrès pour protester contre l'investiture d'un député. Et tandis que la rue retrouvait sa pleine souveraineté, que les corps, pacifiquement, imposaient un rapport de force, la police ne tardait pas à intervenir à grand renfort de matraques, blessant tels ou telles jusqu'au sang, pour dégager le plus rapidement possible la voie et laisser passer une ribambelle de berlines grises ou noires... Le retour vers la place voyait les manifestants exprimer leur colère en poings et pieds frappés, et martelés, sur une barrière de tôle. La ville est tambour, frappée en plein cœur - et c'est l'Espagne tout entière qui résonne, comme scène de bataille.

Le soir venu donc, au cœur de la cathédrale à ciel ouvert : Julia. Et c'est une odalisque qui peu à peu se découpe d'un fond noir que la lumière favorise. Et c'est un météore qui traverse l'espace avant de disparaître dans une tente Quechua, les bras défiant le ciel, s'élevant et se rabaissant doucement en un ovale qui vient défier l'ovale de la place, jouant là de l'idée du simple équilibre et de la répétition de la figure comme chorégraphie du motif atomique ; les mains tournant et se retournant sur elles-mêmes, et tournant encore, pour tourner de nouveau, et ne s'arrêter une fraction de seconde que pour mieux venir caresser l'air une nouvelle fois... ; tournant de nouveau encore... ; les pieds martelant le sol, en des rythmes aussi variés que déterminés, le corps prenant flamme, brûlant tout partage établi, comme rêve d'une forme prenant corps, en un ballet continu et cosmique, à moins qu'il ne s'agisse de ces cérémonies non encore ritualisées, de ces gestes aussi purs que maladroits et qu'il ne faudrait jamais voir codifier. Des gestes-ruptures, sauvages et

¹⁵Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, Tome IV, Paris, Ed. Gallimard, 1994, pp.752-762.

incandescents. Juste à côté de la tente rouge-embrasée, sous les mélodées des guitares, violons, didgeridoo, se tient un couple de garçons enlacés, les jambes entremêlées, qui s'embrasse à pleine bouche, qui se lèche à pleine langue, qui se pelote et qui se caresse, le visage et le sexe à pleine mains, le souffle court, la jouissance en révolte, les corps en révolution, les yeux comme des astres dansant à l'éternité, l'humeur joyeuse et communicative, la beauté... forcément convulsive. C'est le temps de l'amour-Satan : le printemps comme le « réveil politique des sexes » dirait-on en paraphrasant Pasolini, et l'exhalaison d'une ivresse dans sa teneur profonde : le doux parfum de la subversion.

La fête, en la place, se livre là en sa définition première : balance dialectique, jeux des plateaux, émergence d'autres scènes¹⁶, et non pas comme interruption d'un temps profane et convocation du sacré. Elle est, pleine et entière, signe de ces discontinuités de l'histoire, moments en dehors du « progrès » homogène et vide, abrogation du temps et présent mythique. Ce sont elles, ces discontinuités, qui forment les véritables chances de changement, les véritables chances d'innervation du corps collectif, c'est-à-dire de révolution, le véritable « progrès ». La fête, en la place, est un des signes de la praxis politique de l'homme moderne et innervé. Elle est ce travail de l'immanence qui contredit les noces sanglantes et guerres passées, de l'individu séparé de lui-même comme des autres, de la perte de l'expérience, et des nuits d'anéantissement¹⁷.

Insert-matériel 5 : De l'oubli de Copernic ?

Question : intégrer dans le film un extrait des dialogues d'été entre Hannah Arendt et Gunther Anders sur « l'oubli » de Copernic dans la philosophie occidentale, et l'égoïsme de l'Homme ?

« Elle me regarda de nouveau sans le moindre amour.

- « ... que *nous exprimé*ment les hommes, nous jouons dans cette immense astro-entreprise un rôle spécial, mieux, le rôle d'une élite cosmique. «
(Pause)
- « Tu estimes donc » demanda-t-elle sans voix, « que nous sommes tout à fait sans importance. Et inconnus ? Et de purs vantards ? Des vantards métaphysiques ? »
- J'approuvai du chef. « Oui. C'est une expression qui nous va comme un gant (...). *Notre philosophie*, qu'il s'agisse de celle de Marx ou de Nietzsche ou de Scheler – autant de noms picorés arbitrairement, comme déjà dit – est demeurée pré-copernicienne (bien que chronologiquement post-copernicienne) et *débouche uniquement sur un vaste et vain égoïsme*. «
(...)
- « Qui a intérêt à ce que nous les humains nous nous prenions trop au sérieux, métaphysiquement ? »
- « Ah enfin ! », m'écriai-je alors joyusement (...)
- « Eh bien ? »
- « *Il est pratique pour les détenteurs du pouvoir, la classe supérieure, de consoler ceux qui en sont dépossédés, les classes inférieures, lesquels n'occupent le centre* » à aucun égard, ni politiquement, ni économiquement, et aussi de se persuader eux-mêmes (étant donné qu'il est plus commode de croire aussi à ses propres mensonges), que *tout de quelque manière*

¹⁶ Cf. Jacques Rancière, *Aisthesis*, op. cit. Chez Jacques Rancière, la scène consiste en une élaboration narrative complexe. Elle a trait à l'événement en tant que, surgissant dans l'espace du politique (et de l'esthétique), il reconfigure les forces qui travaillent cet espace.

¹⁷ « Rien ne distingue davantage l'homme antique de l'homme moderne que son abandon à une expérience cosmique que ce dernier connaît à peine (...). Les rapports de l'Antiquité avec le cosmos s'instauraient d'une autre façon : dans l'ivresse. Or, l'ivresse est l'expérience par laquelle nous nous assurons seuls du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre. Mais cela signifie que l'homme ne peut communiquer en état d'ivresse avec le cosmos qu'en communauté (...). Lors des nuits d'anéantissement de la dernière guerre les membres de l'humanité étaient ébranlés par un sentiment qui ressemblait à la béatitude des épileptiques. Et les révoltes qui suivirent cette guerre furent la première tentative pour se rendre maître de ce nouveau corps (...). L'être vivant ne surmonte le vertige de l'anéantissement que dans l'ivresse de la procréation. » Walter Benjamin, « Vers le planétarium », in *Sens unique* (1928), Paris, Ed. Maurice Nadeau, 1978, p. 227 et 229.

Plus généralement, sur la notion d'ivresse en philosophie, voir aussi Jean-Luc Nancy, *Ivresse*, Paris, Ed. Payot & Rivages, Coll. Bibliothèque Rivages, 2013.

« tourne autour d'eux ». En d'autres termes : *cultiver l'anti-Copernic émotionnel* est en même temps, voire en première ligne, *une méthode d'aveuglement politique*.¹⁸ »

Cette fête, cette ivresse bachique qui envahit toutes les parties, ouvre à la communauté des *hommes toujours à venir*, singuliers et pluriels, nécessairement. La place est ce lieu *vide*, ce centre désert, ce lieu de personne, où chacun se développe, s'épanouit et rayonne en se retirant, en laissant la place aux autres, à *l'autre-comme-à-soi-même*. Place Puerta del Sol est ce lieu où se re-définissent les subjectivités comme les conditions de la vie commune, où les hommes s'accomplissent esthétiquement et politiquement, en une révolution, politique, copernicienne.

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

¹⁸ Günther Anders, *op. cit.*, pp.49-51.

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 événements 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 XXème 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 15 M 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 XXIème 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) ; et s'impose notamment au vu d'un certain nombre de sujets, et de situations filmés susceptibles de former un ensemble filmique cohérent. Un film porte en lui les traces de son processus de création. Sa forme se trouve donc définit 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 figures 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 étrangers ¹⁹ ; 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'actualité* ²⁰ de 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 peuples²¹...

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 Fabbri ²². 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 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 XXème 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* ²³ »

« *Quiconque se bat pour la classe exploitée est dans son propre pays un émigré* ²⁴ »

¹⁹ 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.

²⁰ Arthur Rimbaud, *Lettre dites « du voyant »* : Rimbaud à Paul Demeny, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie, 1973, p.201.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, Peuples figurants, L'œil de l'histoire*, 4, Paris Ed. De Minuit, Coll. Paradoxe, 2012, p.141.

²² Véronique Fabbri, *L'Enfance de la ville, Essai sur Walter Benjamin*, Paris, Ed. Hermann, Coll. « Philosophie », 2012, pp. 38-44.

²³ 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.

²⁴ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, Ed. La Fabrique, 2003, pp.77-7

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. ²⁵ »

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^{ème} siècle se pose entre mémoire et utopie. Et avec elle, la libération, solaire, de tous et de chacun.

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 temps ²⁶, 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 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 eux, 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. » Car il en va

²⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'Histoire », in *Œuvre III*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, p.430.

²⁶ 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.

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.