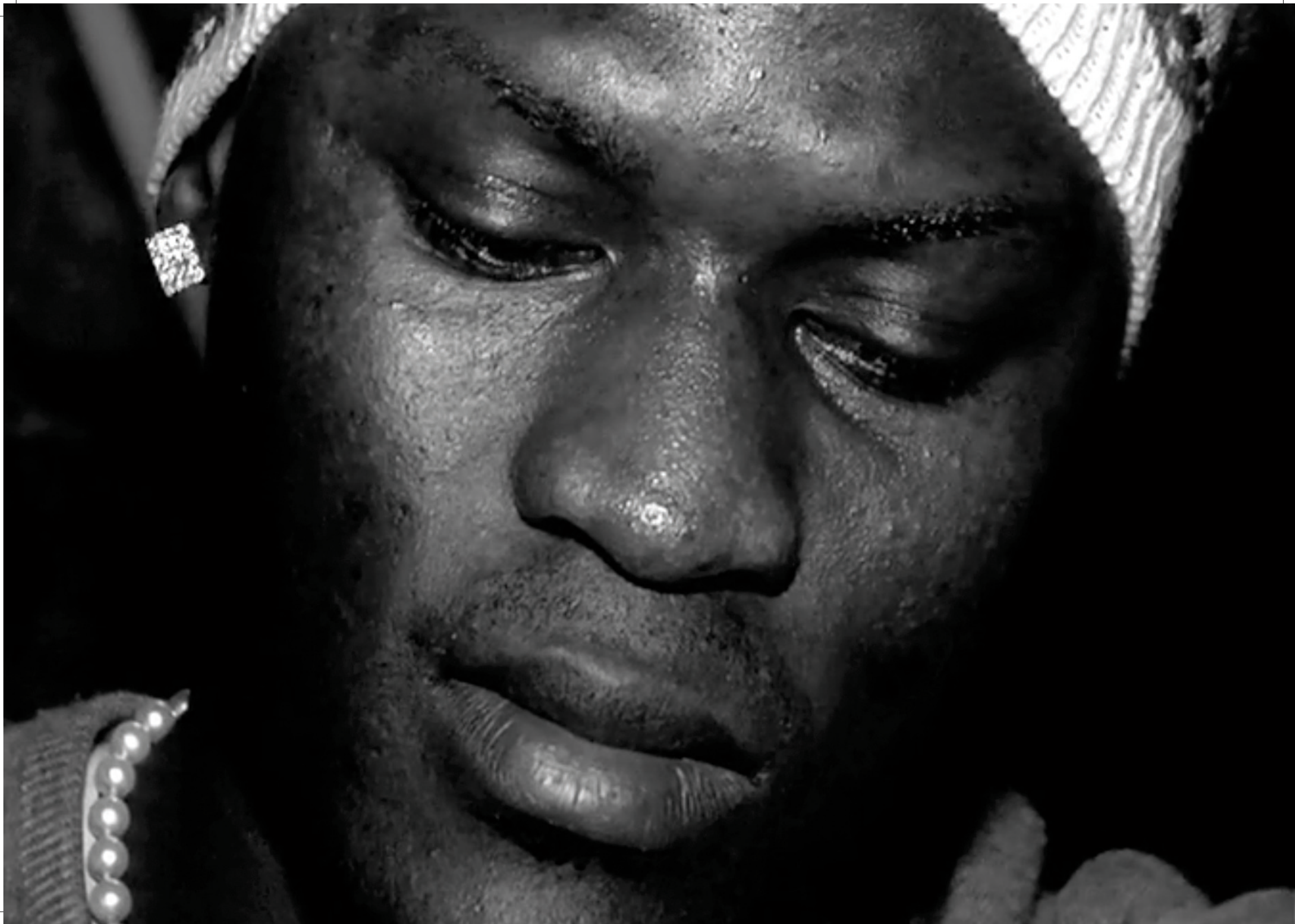




# PARIS EST UNE FÊTE

UN FILM EN 18 VAGUES  
DE SYLVAIN GEORGE





# PARIS EST UNE FÊTE

UN FILM EN 18 VAGUES  
DE SYLVAIN GEORGE

France — 2017 — 95 minutes — DCP

**SORTIE NATIONALE LE 12 AVRIL**

Matériel à télécharger sur [www.zeugmafilms.fr](http://www.zeugmafilms.fr)

## DISTRIBUTION

ZEUGMA FILMS - Michel DAVID  
[distribution@zeugma-films.fr](mailto:distribution@zeugma-films.fr)  
01 43 87 00 54

## PROGRAMMATION

Marie BIGORIE  
[bigorie@gmail.com](mailto:bigorie@gmail.com)

## PRESSE

Stanislas BAUDRY  
[sbaudry@madefor.fr](mailto:sbaudry@madefor.fr)  
06 16 76 00 96







# SYNOPSIS

Un film poème en 18 vagues, comme autant de scènes pour décrire Paris et ses paysages urbains traversés par un « jeune mineur étranger isolé », les attentats, les roses blanches, l'état d'urgence, le bleu-blanc-rouge, l'océan atlantique et ses traversées, les volcans, la beat-box, la révolte, la colère, les violences policières, un chant révolutionnaire, le silence, et la joie... Rien que la joie.

# FICHE TECHNIQUE

Un film de Sylvain George.

Image, son, montage : Sylvain George.

Mixage son : Ivan Gariel.

Avec Mohamed Camara.

Voix du Dehors : Valérie Dréville

Voix de l'Exil : Saul-Melchior George-Pelissier.

Citations : *Liberté d'action* et *Premières impressions* de Henri Michaux ; *Vies* de Arthur Rimbaud ; *Les Confessions* de Saint Augustin ; *Terre des Hommes* de Antoine de Saint-Exupéry.

Traduction : Lucile Pouthier.

Première manifestation :

29 novembre 2015, manifestation contre l'état d'urgence.

Deuxième manifestation :

9 avril 2016, manifestation des étudiants contre la loi El Khomry.

Troisième manifestation :

10 avril 2016, manifestation « Apéro chez Valls. »

Avec le soutien de Hors Piste, et de la Fondation Abbé Pierre.

Graphisme : Stéphane Rozencwajg.

# BIOGRAPHIE DE SYLVAIN GEORGE

Sylvain George cinéaste, metteur en scène et écrivain. Après des études de 3<sup>ème</sup> cycle en philosophie, droit et sciences politiques, et cinéma, il réalise depuis quelques années des films radicaux, poétiques, politiques et expérimentaux, sur les thématiques de l'immigration et des mouvements sociaux notamment.

Il collabore avec des artistes renommés pour leur art et leur engagement : Archie Shepp, William Parker, Valérie Dréville, Okkyung Lee, John Edwards, John Butcher, Serge Teyssot-Gay, Sylvain Luc...

Ses films ont été sélectionnés et distingués dans de nombreux festivals nationaux et internationaux, distribués dans les salles de cinéma, et circulent également dans les lieux underground et réseaux militants.

Il enseigne à l'Institut de Science politique de Paris (IEP), réalise des masterclass et workshop à travers le monde.

« La politique des films de Sylvain George est d'abord de montrer la capacité des individus et des petites communautés qui sont là de se comporter en sujets de l'histoire »

Jacques Rancière « Eclats de lumière », Trafic n° 86.

# FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

## • *L'Impossible - Pages Arrachées* -

Super 8, 16mm, vidéo. Noir et blanc et couleurs. 104 mn.

Noir Production. 2009.

## • *Qu'ils reposent en révolte (Des Figures de Guerres I)*

Vidéo. Noir et blanc. 145 mn.

Noir Production. 2010.

## • *Les Eclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)*

Vidéo. Noir et blanc et couleurs. 84 mn.

Noir Production. 2011.

## • *Vers Madrid - The Burning Bright (Un film d'inactualités)*

Vidéo. Noir et blanc et couleurs. 106 mn.

Noir Production. 2012-2014

## • *Paris est une fête - Un film en 18 vagues*

Vidéo. Noir et blanc et couleurs. 95 mn.

Noir Production. 2015-2017.

# ENTRETIEN AVEC SYLVAIN GEORGE

*Paris est une fête - Un film en 18 vagues constitue un « marqueur profond » des événements récents en France et en Europe — la prétendue « crise » des réfugiés, les attentats, Nuit Debout. Le film se fonde sur une logique de dé-liaison et de ré-articulation (articulation, par exemple, entre la figure du réfugié et celle de l'insurgé). En même temps, il concrétise une synthèse des motifs et des formes qui traversent votre œuvre depuis No Border (Aspettavo che scendesse la sera) (2005-2008). Dans quelle mesure le système narratif et esthétique de Paris est une fête, structuré lui aussi par un principe de fragmentation (les « vagues ») et de recomposition (la totalité, la synthèse), vise-t-il à exprimer ce « temps des émeutes » et de « réveil de l'histoire », dans les mots d'Alain Badiou ?*

Le film traite de problématiques qui traversent la France et l'Europe depuis des années, avec une attention plus précisément portée sur l'année 2015/2016, au cours de laquelle il a été réalisé.

Il invite au départ à suivre les traces, les pas, d'un jeune « mineur étranger isolé » selon la terminologie en vigueur, d'une « figure de l'exception » pour reprendre une expression de Benjamin Fondane, Mohamed de son prénom, en provenance de Guinée, et attaché à survivre et dessiner ses lignes de fuite. Par là-même on découvre des paysages urbains et interstices, des hyper-lieux et des hors-lieux, dans Paris intra-muros, la proche banlieue comme ailleurs, à New York par exemple, traversés par les attentats, l'état d'urgence, un certain nombre de motifs et de gestes propres à la mondialité contemporaine...

Différentes scènes viennent se télescoper, différentes vagues viennent se répondre les unes avec les autres selon un principe de mise en tension, jusqu'à composer un tableau non exhaustif, écrire une partition, inachevée à dessein, d'un certain état du monde. Comme exemple, la place de la République est un motif récurrent du film. Elle est une figure spatiale ambivalente, inclusive et exclusive, qui désigne la centralité du pouvoir tout comme les interstices, marges, zones, qui en sont privés; un lieu où se donnent à voir par les multiples limites imposées, la violence de la Ville, comme de celle de l'Etat (et notamment vis-à-vis des « naufragés sans spectateurs » : évacuations des réfugiés de multiples nationalités, des sans-domiciles fixes, des clochards...), la mise en place de dispositifs sécuritaires, la présence massive des forces de police...; un lieu qui peut être un lieu de rassemblement et de recueillement pour les gens après les attentats, un mausolée, mais qui cependant renvoie violemment à d'autres « jeunesses » et parias, morts sans sépultures dans les mers et déserts, les canaux de Calais, incendiés dans les hôtels et squats insalubres, errants dans les rues des grandes villes, pourchassés et enfermés dans les zones de relégation (Clichy-sous-Bois, Aulnay-sous-Bois, Vaulx-en-Velin...), et autres états d'invisibilité que les régimes d'ultra-visibilité des sociétés médiatiques ne rendent que d'autant plus criants; mais aussi un lieu que l'on pourrait qualifier d'hétérotopique, dans lequel se formulent des critiques radicales à l'endroit des pratiques politiques majoritaires des démocraties modernes, où se développent et s'expérimentent des réflexions et propositions pour de nouvelles formes de vie, de nouvelles esthétiques de l'existence, dans une

société véritablement « démocratique », c'est-à-dire fondée sur l'exigence absolue et inconditionnelle de l'égalité entre toutes et tous : un lieu comme une scène dialectique, où se retrouvent convoqués des éléments du passé proche ou lointain comme du présent, oubliés, enfouis, négligés, et dont la rencontre permet de créer de nouvelles configurations...

Le film dans son avancée, cherche à creuser, cerner, comprendre ces mises en tension, ces rapports dialogiques complexes, ces dialectiques entre proche/lointain, passé/présent, centre/périphérie, local/global, même/autre, sans jamais véritablement offrir de résolution. Il s'attache à réaliser un état des lieux parcellaire, troué, à dresser un constat, dont la trame se constitue de vides et de pleins. Cette cartographie spatiale qui s'esquisse peu à peu, et qui se double d'une cartographie temporelle, révèle des lignes de démarcations, des failles, des fissures sociales, esthétiques et politiques, mais aussi des points de connexion, d'articulation, de rencontres, des points communs.

Là où certains réclament la constitution d'un nouveau « grand récit », voire d'un récit ou roman national, générique, unificateur, organique, et prônant un concept d'identité permanent fondé, hier sur la notion de sang, aujourd'hui celle du sol – c'est le fondement anthropologique de la démocratie libérale – le film travaille à des récits d'espaces et de temps qui font la part de l'autre; des récits sur la longue durée, de populations, de vies appréhendées dans leur singularité, lors même qu'elles peuvent disqualifier, déqualifier, nier dans un présent considéré comme immédiat et forclos sur











lui-même - une sorte d'immanentisme du présent, marqué par une volonté de déliaison et d'inimitié entre les individus. Documenter des histoires, réaliser des récits multiples, pluriels, qui s'inscrivent dans une historiographie fondée, non sur le rêve scientifique de la continuité et de l'empathie/identification et donnant de la valeur au connu, mais sur le «réveil matérialiste» des discontinuités, et de l'attention et la compréhension/re-construction à ce qui vient, revient, et donnant de la valeur à ce qui est inconnu; c'est-à-dire qui articule tel événement du présent le plus urgent, avec l'image d'un passé qui s'impose, en une fulgurance, au moment du péril. On reconnaît là le projet du philosophe artificier Walter Benjamin d'aller à contre-courant de l'histoire officielle - c'est-à-dire aussi du récit qui peut être fait et donné de tels ou tels événements d'une actualité soumise à la loi des faits et de la causalité - et de la dynamiser au profit d'une autre version de l'histoire qui fait la part aux sans-noms, aux sans-parts : en 1979, Michel Foucault ne disait-il pas craindre que le problème des réfugiés «ne soit pas seulement une séquelle du passé, mais un présage de l'avenir» ?

Cette tâche de l'historien, qui peut être aussi celle de l'écrivain, du cinéaste, du chercheur, de «celui qui cherche»... , engage des processus et modes de connaissance nouveaux, des esthétiques nouvelles, tout comme des positionnements et postures éthiques et politiques. De nouvelles épistémologies, esthétiques nouvelles, en ce que des réalités à vif se doivent d'être attestées et traduites avec des outils appropriés, nécessaires, à forger, sous peine de tomber dans les pièges de la représentation, et produire des «irréalités» (c'est ce que nous enseigne magistralement des processus du type Occupy, Nuit Debout, les migrations... ). Des positionnements éthiques et politiques en ce que les politiques menées et décisions prises par nos «représentants», «démocratiquement élus», se doivent d'être critiquées car elles agissent au plus près de nos jours et de nos nuits, ont des consé-

quences qui viennent et reviennent comme des boomerangs dans nos vies quotidiennes (pourquoi prétendre vivre en sécurité ici quand on foment le désordre ailleurs ?), créant de multiples effets de sidération, de peur et terreur, de repli identitaire, de demandes de gestes autoritaires et exceptionnels comme conditions de la sauvegarde de notre liberté...

La forme «narrative» déployée, cette «historiographie» à contretemps, discontinue, et qui s'appuie sur les seuils, les ruptures... , prend donc à revers les discours idéologiques qui depuis plus de trente ans font en permanence le procès de la pensée critique, et disqualifient l'ouverture à l'autre, l'antiracisme car entendus comme menaces à l'identité nationale ; des combats idéologiques qui remettent en question le «commun», et dont il est permis de penser qu'ils produisent, à l'inverse, de la fragmentation sociale et politique, de l'éloignement, de la séparation, de la division.

Les «naufragés sans spectateurs» d'Irak, de Syrie, du Soudan, d'Érythrée, de Syrie, comme de Clichy-sous-Bois, d'Aulnay sous-Bois, des rues de Paris et ailleurs, échoués sur les récifs de la mo-

**«Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui; non qu'on éprouve si grand plaisir à regarder souffrir; mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent (...). Ô misérables esprits des hommes, ô cœurs aveugles !»**

dernité, sur les récifs de la «merdonité» comme disait Michel Leiris, sont nos contemporains et à ce titre, interpellent, demandent considération, poussent à une urgence d'action et de réflexion sur des questions qui concernent tout un chacun : comment habiter le monde ? Comment peut-on habiter un lieu ? Qu'est-ce qui signe l'appartenance d'un être à un lieu ? Comment vivre ? Ce sont là des questions qui touchent aux catégories de l'identité et de l'altérité, jamais résolues, toujours à reprendre, et que le film essaie de travailler.

Prenons par exemple la question de l'hospitalité qui revient régulièrement dans le débat public. On sait depuis les travaux du linguiste Emile Ben-

veniste que la notion d'étranger est écartelée entre les deux mots latins qui sont hospes et hostis. Le premier ayant donné le mot français hospitalité indiquant tout à la fois celui qui accueille et celui qui est accueilli; le second indiquant l'ennemi, la figure de l'hostile. Le paradoxe relevé par les travaux de Jacques Derrida est le suivant : comment l'hospitalité peut-elle à la fois être inconditionnelle et conditionnelle ? Comment accueillir l'étranger sans lui demander son nom, ni lui poser de questions, lors même qu'en ouvrant sa porte à celui-ci, on risque potentiellement de s'exposer à des risques, voir d'être atteint dans son intégrité physique et psychologique ? Pour ma part, l'hospitalité me semble une notion problématique en ce qu'elle implique, d'une part, une relation asymétrique entre la personne accueillante et la personne accueillie, une dépendance de cette dernière envers des règles extérieures, comme le fait d'être hébergé par exemple. D'où, une situation d'entre-deux, qui peut être inconfortable, et inégalitaire. Et d'autre part, le maintien d'une distance avec l'autre, l'étranger pour justement garder le rapport à l'altérité. Celui-ci serait donc à jamais

«l'autre», le «différent», le «pas d'ici», l'étranger. Le fait de pouvoir accueillir «chez soi», présuppose encore un concept d'identité fondé sur la notion de sol,

**Lucrèce**

sur un concept d'origine considéré comme arkhé, commencement, lieu premier de l'habité, image matrice à partir de laquelle tout procéderait.

Or ce concept n'est plus valide à mon sens. Plusieurs propositions ont été formulées, qui doivent être rediscutées bien sûr, mais restent significatives. Pour le dire brièvement, un philosophe comme Walter Benjamin, a redéfini ce concept comme processus, possibilité de re-définition permanente, et il utilise pour cela, l'image magnifique du tourbillon. Le présent, comme le passé, sont perpétuellement interrogés, creusés par l'origine-tourbillon. Celui-ci déploie, dans le temps et l'espace, des images, des vagues d'images, d'images-

tourbillon, qui viennent se télescoper et former une constellation. Chez Deleuze, l'individu est défini, non plus par son essence ou son espèce, mais par sa puissance d'affecter et d'être affecté, par ses réseaux de relations intensives. Il est moins un «être» permanent qu'une certaine manière de se comporter, d'agir et de réagir, un certain système d'intensités.

Dans sa traduction politique et plastique, l'affirmation du primat du multiple et du devenir dans la vie doit être inséparable d'une attitude éthique appropriée qui consiste à être à la hauteur de l'événement, à le vouloir intensément, quitte à se «dissoudre» en lui. Cela peut signifier une redéfinition du concept d'hospitalité entendu comme possibilité toujours offerte pour tout un chacun de pouvoir habiter le monde, où il le souhaiterait, quand il le souhaiterait, indépendamment d'une pseudo origine ethnique, sociale ou politique. L'acte «d'accueillir» n'aurait alors de sens que dans la mesure où accueillant l'«autre», on s'accueille soi-même comme être impermanent. Comment, en se mettant en retrait pour accueillir la venue de l'autre, celui-ci dans le même temps, se mettrait lui-même aussi en retrait, pour nous «accueillir.» Cela signifie aussi une redéfinition de la démocratie, basée sur une exigence «d'égalité» : une démocratie impermanente, que certains nomment «sauvage», «insurgeante»...

**Les notions de «passage» et d'«image dialectique» me semblent appropriées pour définir votre cinéma et, tout, particulièrement, *Paris est une fête*. Ce film scrute l'«état d'exception» — qui, selon Giorgio Agamben, constitue une «technique de gouvernement» devenue «la règle» — à travers une logique du passage (géographique, temporelle, entre systèmes de représentation, le visible et l'invisible). Puis, son complexe système narratif relie l'expérience sensible du présent, l'histoire politique, l'histoire culturelle (Hemingway cité dans le titre de *Paris est une fête*,**

**mais aussi Rimbaud et Michaux), l'histoire du cinéma (les symphonies urbaines des années 1920, le cinéma soviétique, la déstructuration du newsreel, forme filmique paradigmatique du cinéma politique), tout en figurant un autre avenir possible...**

Nous vivons à présent depuis des années dans l'état d'urgence. Un état d'urgence décrété au lendemain des attentats survenus au Bataclan, soit le 13 novembre 2015, et qui s'est vu prolongé cinq fois en une année jusqu'à devenir un état d'urgence quasi permanent, un état d'exception, puisqu'il est censé prendre fin le 15 juillet 2017 et que l'on ne sait toujours pas s'il sera prolongé une sixième fois. La France connaîtra ainsi sa plus longue période d'état d'urgence ininterrompue – vingt mois – depuis la création de ce régime d'exception pendant la guerre d'Algérie. On constate donc que le régime autrefois réservé aux colonies, un régime exceptionnel, est rabattu désormais sur le territoire national des «démocraties» ultralibérales. Ce qui autorise le glissement autoritaire

**«Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles»  
Arthur Rimbaud**

indispensable au néolibéralisme pour continuer son déploiement dans cette phase de son histoire. Le terrorisme est l'opportunité historique qui permet d'y arriver, de déconstruire négativement la démocratie par l'abrogation des droits, par la proclamation de l'état d'exception, par la transformation policière des mécanismes de gestion du quotidien et de glisser vers un état sécuritaire. Le fait que la France serait en «guerre contre le terrorisme» est en effet une contradiction dans le terme, la marque d'une imprécision délibérée, puisque le fait d'être en guerre indique de pouvoir identifier de façon certaine l'ennemi à combattre. Or dans la perspective sécuritaire, il faut que l'ennemi reste dans le vague pour que n'importe qui, à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur, puisse être identifié comme tel. Sur une scène coloniale devenue mondiale, le citoyen devient alors un terroriste

en puissance, évoluant dans une zone incertaine, où dedans/dehors, public/privé se confondent ; et dans laquelle il doit à la fois se protéger contre des figures désignées clairement, les sempiternelles figures du bouc-émissaire – c'est-à-dire les étrangers, les roms, les pauvres... – mais aussi contre les figures non explicites : c'est-à-dire soi-même. De l'entretien de la haine de soi, de la peur...

Le projet de François Hollande et de son gouvernement, de se servir de l'état d'urgence pour mettre au pas les écologistes et les zadistes pendant la Cop21, ainsi que celui-ci l'avoue dans le livre de Gérard Davet et Fabrice Lhomme, a parfaitement réussi et atteint son objectif, et plus encore. Les chiffres, tels qu'annoncés par le rapport annuel de Amnesty international sont éloquentes : l'état d'urgence a permis 4 551 perquisitions sans autorisation judiciaire ; seules 0, 3% des mesures de l'état d'urgence ont conduit à une enquête judiciaire pour faits de terrorisme ; 612 personnes ont été assignées à résidence. Dans le même temps, la police a vu se renforcer son arsenal répressif, tout comme le fait de pouvoir agir avec un sentiment d'impunité rarement atteint, dans différents lieux centraux et périphériques, lors de manifestations qui peuvent être restreintes et interdites à tout moment.

Le fait que cette information n'ait guère provoqué d'échos, prouve combien les logiques à l'oeuvre sont efficaces, combien la demande d'un pouvoir autoritaire et rassurant est présente chez une majorité de citoyens. Cela rend d'autant plus importants et signifiants certains «gestes d'insurrections», ou refus de la norme : depuis la manifestation non autorisée, «sauvage», contre la Cop21 et l'état d'urgence dont les protagonistes avaient parfaitement compris les enjeux, jusqu'à certaines manifestations contre la loi «travail», l'émergence de nouveaux mouvements sociaux, les mobilisations et manifestations de solidarité de lycéens etc.

Ce qui est en jeu c'est peut-être la recherche d'une forme, ou de formes de démocraties propres à notre temps, prenant à sa charge l'en-



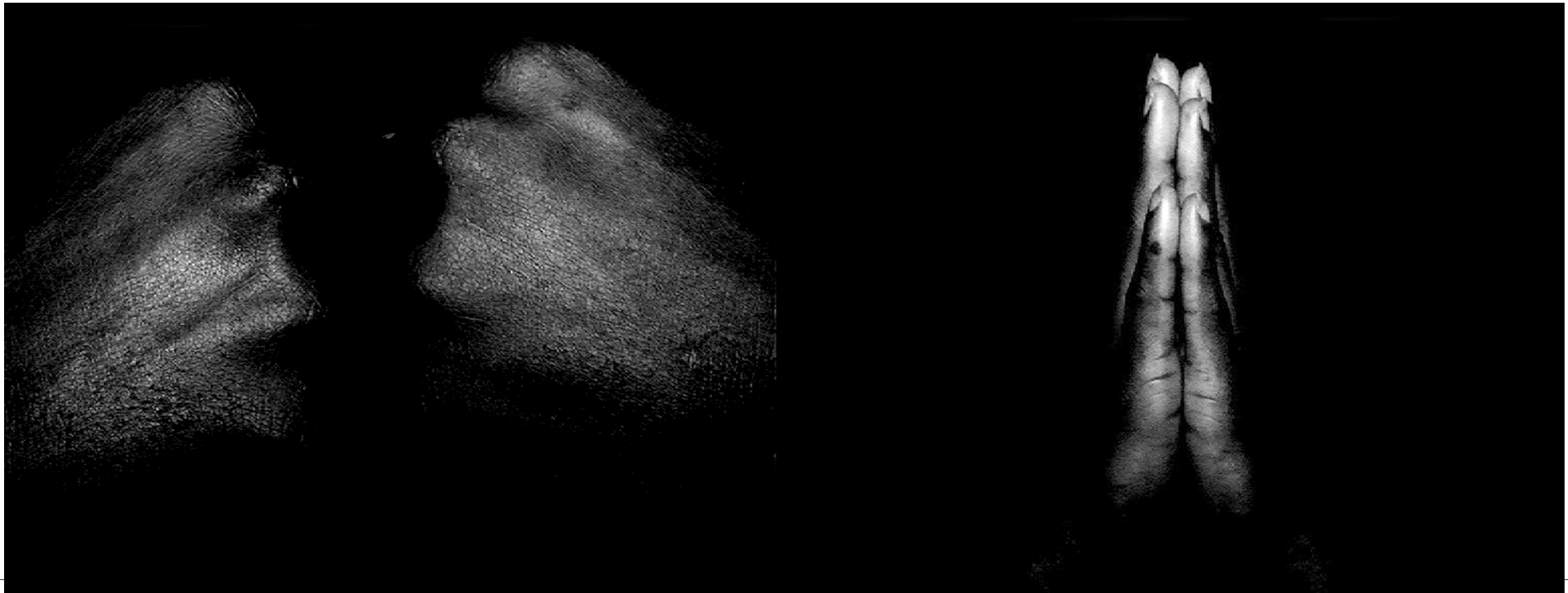


semble du vivant, tout ce dont nous héritons, tout ce dont nous dépendons pour notre propre survie en tant qu'espèce parmi d'autres espèces. Cette recherche pour ma part, et c'est là la reprise d'un héritage sans testament de personnes comme Walter Benjamin, Ossip Mandelstam, Paul Celan, Henri Michaux, mais aussi Martin Luther King, Nelson Mandela, Mahatma Gandhi, Occupy Madrid..., passe par la transformation de soi, la révolution de l'individu et ce, par le biais d'une sorte « d'ascétisme révolutionnaire ». L'ascétisme révolutionnaire ou une certaine forme de retrait, entendu comme force de décentrement du sujet logocentré, au profit d'un sujet ex-centré laissant la place vacante, d'un sujet-vacant. Cette forme de « retrait » est non productive en terme capitalistique, ne s'inscrit pas dans une logique de rendement et de résultat; mais elle est extrêmement productive puisque se situant sur un autre plan

d'immanence, dans lequel les notions de processus et d'expérimentation priment. Cette vacance permet d'accueillir la venue de l'autre, favorise les conditions de la rencontre avec les autres, la possibilité de l'advenir. Elle n'est donc pas une posture solitaire, aristocratique, passive, coupée du monde et des réalités les plus triviales, mais au contraire « dans » le monde, et extrêmement active en ce qu'elle oeuvre à la création d'une communauté toujours à venir, d'amiEs étrangers, d'amiEs qui passent.

Scruter ce qui advient, ce qui passe, du présent comme du passé le plus lointain, exige une attention que l'appareil cinématographique autorise; et par là-même favorise l'émergence et la création de nouveaux champs de sensibilité, de nouvelles esthétiques de l'existence.

Dans ce film, tout en étant attentif et filmant certains événements, j'ai mobilisé certaines ressources, références qui me permettaient de les déplier, les travailler, les développer, les comprendre. Ainsi certains motifs ont été constitués : le « motif Michaux » à partir d'un poème lu par une protagoniste de *Nuit Debout*; le motif « film de ville » et ses figures (électricité, lumière, surimpression, vitesse, etc.), à partir de certaines rues, et limites de la proche banlieue (la banlieue d'Aubervilliers, renvoyant au film du même nom de Elie Lotar; les Champs Elysées puis les interstices de la ville renvoyant au film « Rien que les Heures » de Cavalcanti; les images de New York renvoyant au film de « Manhattan » de Paul Strand...); le motif « insurrection » avec des jeux sur la décomposition du mouvement dans les manifestations et autres, renvoyant de façon indirecte aux expériences de Marey...





Un film est ce moment de cristallisation, cette constellation dialectique où de nouveaux processus de désubjection et de resubjection se donnent à voir, viennent battre en brèche, renverser dialectiquement, de façon carnavalesque, les mondes forclos et états d'exception, et laisser échapper quelques éclats comme autant de nouvelles lignes de fuites.

**Ces points de vue multipliés vont au-delà de la perspective humaine pour intégrer aussi des perspectives végétales, animales, minérales. Pourquoi la nature est-elle si présente dans *Paris est une fête* ?**

La critique de l'humanisme et de l'universalisme européen n'est pas une fin en soi, et ouvre sur des interrogations et conditions de possibilité d'une « politique sauvage ». C'est-à-dire une

politique qui non seulement reconnaîtrait autrui comme homme, mais reconnaîtrait aussi la pluralité des espèces animales, végétales, minérales, dans leur différence, étrangeté, mystère. Walter Benjamin remettait en question la hiérarchisation des êtres et des choses, la domination de l'homme sur la nature, l'exploitation de la nature par l'homme, et donc par conséquent, l'exploitation de l'homme par l'homme. Il appelait de ses vœux la définition d'un nouvel humanisme qu'il nommait, sans doute avec un peu d'ironie, l'humanisme réel. Ce dernier permettrait au contraire, via un certain usage de la technique, le développement des potentialités et virtualités de la nature.

C'est ce sublime projet, qui m'interpelle depuis des années, que j'essaie de travailler avec les moyens qui sont les miens, dans mes perspectives visuelles, en essayant d'entendre, de traduire

visuellement, ce qu'il appelait la « plainte muette de la nature »; en créant des champs de tension constitués par la mise en relation et en correspondance avec des éléments traditionnellement assignés à certaines places, forcément subalternes.

**Vos films antérieurs mettent essentiellement en place un système de circulation de la parole. Dans *Paris est une fête*, il s'agit plus que jamais de décomposer et de recomposer les gestes expressifs de ces Orestes contemporains. Pourquoi la caméra et le montage confèrent-ils ce poids à la gestualité ?**

Le film montre des personnes qui essaient de tracer leur ligne de fuite – « En avant, route ! », écrivait Rimbaud – et qui sont donc en lutte, d'une certaine façon, contre les places assignées, contre les représentations stigmatisantes, contre l'appau-



vrissement du langage, contre la brutalité qui vise à détruire toute forme de pensée critique et de développement de l'imaginaire...

Des personnes en lutte de façon très visible et manifeste lorsqu'elles participent à des manifestations par exemple, et qu'elles subvertissent dans le même temps les champs du réel et du symbolique : on ne peut qu'être saisi par la beauté de certains tags et graffitis : « Mort au symbolique, vive le réel », « Arrache la joie aux jours qui filent », « Si on se jette dehors avec le diable au corps, c'est qu'on refuse de vivre comme des morts », « L'autorité visuelle de ce texte est provisoire », « C'est pas la manif qui déborde, c'est le débordement qui manifeste »... Ou bien de façon plus discrète lorsqu'il s'agit par exemple d'un jeune migrant ayant décidé de quitter son pays...

Ces luttes donnent lieu à ce que Frantz Fanon nommait, dans le contexte des luttes anticoloniales, à des « fêtes de l'imaginaire », c'est-à-dire à la création d'espaces temps singuliers proches de certains états d'exception que Walter Benjamin pouvait repérer dans certains carnavals, et où la nécessité d'agir, la pauvreté des moyens, étaient accompagnés des joies, vertus et ressources de l'imagination. Ces fêtes, qui exigent avant tout de nouveaux rapports aux corps, et essentiellement le corps abîmé, avili, déshonoré, violé, détruit ; un corps-objet, inerte qu'il s'agit alors de ranimer, de réveiller, de remettre en mouvement, afin qu'il puisse de nouveau rayonner en corps-sujet, en corps souverain, en corps couronné.

Ainsi, lors des événements de la place Taksim en Turquie, ces nouveaux gestes protestataires, identifiables par tous, comme cette simple posture d'un homme à l'arrêt, les bras le long du corps, debout au milieu d'un terre-plein, d'une place, sur un trottoir la tête droite et fière, le regard droit...

L'attention accordée aux gestes dans le film vise avant donc tout à déplier les différents motifs de ces « fêtes de l'imaginaire », à réaliser une sorte

de catalogue de gestes, ainsi qu'à examiner différentes possibilités de transfigurations du corps. Ce corps dont les puissances restent insoupçonnées, à même de re-symboliser les univers meurtris par les certitudes et les antagonismes, et auquel Frantz Fanon, à la fin de *Peau noire, masques blancs*, adressait cette prière aussi troublante que magnifique :

« Ô mon corps fais de moi toujours un homme qui interroge. »

**Jacques Rancière identifie deux directions de l'image en mouvement : « celle qui ouvre sur les injustices du monde et celle qui transforme toute intrigue d'injustice en vibration sur une surface. » La coexistence entre une thématique de « justice » et une pratique de « justesse » permet de délimiter deux praxis de résistance cinématographique et leur possible synthèse : une résistance en termes de contenu et une résistance formelle. Ces deux directions ne sont pas nécessairement contradictoires. Paris est une fête exemplifie la jonction de ces deux modalités de résistance thématique et formelle à propos de vos films ?**

Il me semble qu'un cinéaste pour réaliser un film doit répondre de la façon la plus honnête et exigeante, à une profonde nécessité. Une nécessité impérieuse, vitale, qui le pousse à saisir une caméra et à se confronter à telles ou telles réalités inconnues pour parvenir à se « déclore », se re-définir, se re-positionner, rythmiquement, dans le temps et dans l'espace. Un film, dans sa forme, dans sa durée, dans son esthétique, résulte du processus de travail engagé, des découvertes réalisées... Ou plus précisément, il résulte d'une césure que le cinéaste opère dans un processus de connaissance infini, un acte d'actualisation et non d'achèvement, parmi de multiples virtualités... Les nécessités du réel engagent la création de nouvelles formes.

Dès lors, il me semble qu'à partir du moment où l'on est engagé dans ce type de processus, fait d'hésitations, de troubles et de déséquilibres, qui remet en question les voies toutes tracées, force les barrages, se fonde sur la notion de clinamen, d'écart et de déviation, il ne peut être possible de céder au règne du consensus, que cela soit dans les formats traditionnellement imposés aux films, comme dans le choix des sujets, ou la manière de les traiter. C'est pourquoi on peut sans doute parler de résistance. Il ne s'agit pas là de postures, de stratégies délibérées, de signes de distinction, mais bien plutôt de s'autoriser à explorer tous les possibles du vivre : « Non, pas question de paix : nous sommes inépuisables en expériences. » (H. Michaux).

**Qu'est-ce que le cinéma politique contemporain pour toi ?**

Le cinéma qui se saisit de l'activité humaine et qui montre, en des formes toujours nouvelles et dont le réel engage la création, qu'il y a une pluralité d'existences, de formes de vie, autres que la mienne.

Un cinéma qui reconnaît la possibilité pour autrui d'être un égal et partant, déclare inhabitable, et mortifie et allégorise les mondes dans lesquels les vies sont disqualifiées.

Un cinéma d'artificier, qui arrache la différence à la répétition, et invente de nouveaux rapports au présent et au passé :

« Cela signifie qu'il allume la mèche de l'explosif qui est enfoui dans l'Autrefois. »

Walter Benjamin,  
*Paris Capitale du XIX<sup>ème</sup> Siècle.*

**Entretien réalisé par Raquel Schefer**







