

NOTES SUR UN FILM SUR CENT

[+ 89 Sylvain George]

Noire production



Strepsiade : *Au nom de Zeus, je t'en prie,
dis-moi, Socrate, quelles sont ces femmes
qui font entendre un chant si respectable ?*

Socrate : *Pas du tout ; mais les Nuées célestes,
grandes divinités des hommes oisifs,
qui nous suggèrent pensée, parole, intelligence,
charlatanisme, loquacité, ruse, compréhension.*

[*Les Nuées*, Aristophane]

Un véhicule de la police française. Quelques flics groupés à la portière ouverte de ce même véhicule. L'un d'eux passe à côté de la caméra. Cut. Une personne habillée en civil marche au pas de l'agent qui l'accompagne. Arrivé au niveau du véhicule, des voix : « *Good morning, Sir.* » « *Where are you from ?* » Cut. Un second homme – capuchon rabattu – sort d'un bâtiment abandonné, derrière lui un agent matraque en main. Cut. La portière se referme. Une voix : « *Il reste encore une place, à la rigueur...* » Une autre : « *Là, là, là, là... Tu rentres là-dedans. Là !* » Quelques CRS marchent le long de la façade de la vieille usine. Une pancarte surplombe le lieu : « *Le spécialiste du bois à votre service* ». Suivies de deux CRS, deux autres personnes marchent vers la camionnette banalisée. Une autre entre dans celle-ci. Entre deux échanges, une blague : « *C'est la police française !* » Rires. Au loin, le vent souffle le faible ronronnement du camion pendant que deux policiers y sont accoudés. Bond dans l'intérieur vétuste du bâtiment en question : le cadre en bois d'une entrée au pied de laquelle un arrosoir gît en silence, une bâche en plastique recouvre une fenêtre, une étoffe de tissu... Le lieu à présent vide de ses occupants (des immigrés sans papiers qui y trouvaient refuge) se retrouve soudainement habité : au loin, derrière une machine délabrée, la silhouette d'une femme marchant de dos en face d'un mur en briques auquel sont accrochés des sacs de courses LIDL pleins. Elle se baisse, comme pour prendre quelque chose.

Cut. La même femme de dos. Elle porte un bébé dans les bras. On voit clairement à l'image qu'elle ne désire pas être filmée à visage découvert et c'est précisément pour cette raison qu'elle tourne le dos à la caméra. Mais la caméra travaille. Outre les zones d'ombre qui entourent le geste cinématographique du film, c'est-à-dire les prémices qui constituent l'existence même de ses images et ses sons (comment le cinéaste est-il arrivé sur les lieux en question ? Vit-il auprès de ceux qu'il filme sur place ? Comment parvient-il à filmer des agents de police en pleine opération ? Est-ce par hasard ou est-ce le fruit d'ardues négociations administratives en vue d'une autorisation en bonne et due forme ? À quel moment a-t-il décidé de filmer ? Etc.), Sylvain George ne dessert que le filandreuse silence qui incrimine ses propres images et ses propres sons, et ce du fait que ces derniers n'opèrent nul rendu (par quelque matière sonore et visuelle) quant au processus par lequel ces mêmes images et ces mêmes sons sont nés, et par la suite donnés à être vus et entendus dans leur forme définitive. Présomptueusement mus par l'ahurissant constat d'une Europe apeurée devant l'inévitable flux de présences en perpétuel déplacement (dont elle-même en a porté la nature à sa force exponentielle), ils sont là, sans questions. Indubitablement présents de tout leur poids. Car la séquence de la femme au visage inconnu portant l'enfant est significative d'un procédé filmique – et les Sylvain George sont légion ! – qui, au-delà de sa forme finale, élude l'interrogation de la genèse même d'une écriture : son élan, c'est-à-dire les réflexions qui en étendent le questionnement critique et qui en sous-tendent par là même la nécessité de leur monstration suivant un procédé donné, en l'occurrence celle d'une mécanique image/son. Dans sa volonté à rendre « visible » une réalité politique dite « invisible » (celle d'un vaste accord économique autour d'une expérimentation géo-politico-démographique) au moyen de l'inhérente figure du « guerrier » (acteur) qu'il oppose à celle tant rebattue de l'« immigré » (victime), George fait fi de l'essentiel rapport filmeur/filmé qui, en dépit de l'assise discursive dont le film est subrepticement porteur, présuppose une proximité – quand bien même toute relative, voire minimale – entre le regardeur et le regardé. Or la séquence de la femme qui couvre son visage véhicule l'expression même d'un refus : celui d'un régime d'images (le reportage télé tel qu'il a toujours été pratiqué sous l'égide de l'Information-Tous-Azimuths au même titre que le documentaire tel qu'il a souvent été appréhendé de par sa volonté d'action), c'est-à-dire d'une pensée monstrative qui ne tient compte que de ce qui est donné à être vu et entendu au détriment même de ce qui est vu et entendu. C'est en cela que la forte suspicion qui entoure le procédé du film de George tient à l'entêtement d'images et de sons qui ne s'attèlent qu'à la tâche révélatrice d'un champ d'actions (et des rapports de force qui les déploient, du reste connus de tous... sauf cécité) dont ils se veulent les humbles porteurs, somme toute le reflet du pur produit de la pensée même de l'auteur ; car en décidant de laisser tourner la caméra (du plan plus général au plan rapproché) sur la femme qui se détourne fermement de son œil, c'est le visage de l'enfant – puisque c'est par l'innocence du regard de celui-ci que le film se soustrait aisément à la question du « visible » et de l'« invisible » – qui finit indéniablement par revêtir les douloureux traits de l'adulte affermi par une caméra qui s'efforce captieusement d'en saisir la trace tangible, et par là même d'en consolider l'assujettissement de par le refus de celui-ci à se laisser filmer dans son apparence visuelle propre, c'est-à-dire par son visage. Hormis la crainte de la personne d'être éventuellement reconnue par la famille et les proches qui ignorent tout des contraintes qu'elle rencontre, c'est la toile de l'identification – c'est-à-dire celle du fichage comme instrument de prédilection coercitive des Pouvoirs – qui est désignée ici comme la ferme suspension (par le geste du filmeur, le temps d'un plan) d'une opacité opérative : celle de l'offensif plan de consistance vital qu'établissent les corps en mouvement. Là où la télévision – comme outil calibré d'individualisation – floute policièrement LES visages pour subjectiviser moléculairement LE faciès, George liquide la transcendance même de ces visages en en accentuant démesurément la présence. D'où le singulier consensus des fronts antagonistes autour d'une même complaisance monstrative : TOUS DEUX VEULENT LA TRACE ; S'IL LE FAUT, ILS LA VOUDRONT CONTRE ELLE. Ainsi l'Empire – vaste corps étendu sans empereur, c'est-à-dire de tout son pouvoir

anonyme – renouvelle sa foudroyante puissance de frappe chaque fois qu'il se trouve matérialisé par un « réflexe de gouvernement » dans les entrelacs biopolitiques continus. Ici, un film qui formule de manière prévisible son propre naufrage politique. Un film qui explose la mitoyenneté des regards – et des échanges susceptibles d'en découler – en relayant l'effacement de son geste par l'exposition forcée de sa bien-pensance taillée pour la circonstance, livrant ainsi une figure dérivée de la Migration : une guerre *lointaine car localisée*, affection endémique suivant les Cycles de la Dépression, rapportée dans la triste tradition du témoignage à laquelle il voulait initialement déroger, à savoir celle d'un régime de visibilité dominant. Car l'exhortation axiomatique du noir et blanc censée instaurer dans une certaine mesure une mise en relation égalitaire entre les corps et les gestuelles, notamment par le contraste, et qui se veut ici une opposition à ce même régime d'images médiatiques en couleurs – au même titre que sa supposée « distance permettant un rapprochement » (dixit Sylvain G.) –, constitue une fausse radicalité du fait qu'elle jette un tracé irrévocable entre les strates d'un certain visible édicté par le dispositif télévisuel et celles d'un certain visible prescrit par ladite approche documentaire. Ce faisant, c'est le pensable immanent au visible que George inscrit dans le champ de l'allégorie interprétative (*l'écrasante couleur* et *le conscient noir et blanc*), adoptant par là même le jargon de ses ennemis déclarés jusqu'à en entériner la thèse : l'omniprésente couleur étant pour ceux-là un exutoire aux faits qui sont donnés à voir et entendus (ruse dont la télévision s'est érigée en porte-voix) ; le renoncement de George à celle-ci par le noir et blanc permanent et légèrement contrasté comme étant l'indispensable signal technique d'une distance réflexive. Dans les deux cas de figure, le tissu perceptif se heurte à une éthique à double tranchant qui fait que les deux approches (informative et artistique) se rejoignent sur le terrain du discours qui sous-tend la problématique d'un rattachement à la *parole*, c'est-à-dire à celle d'une *image* des Migrants : la pantomime misérabiliste pour le premier, l'accroche guerrière pour le second. Pourtant, l'attitude à laquelle se trouve confronté George (malaise devant cette machine qui enregistre les gestes primaires, les regards fuyants, les visages qui se cachent...) aurait pu – et à plus d'un titre – pousser l'auteur à questionner son geste filmique, car rien de sa mécanique images/sons n'esquisse l'itinéraire (économique, administratif, humain, etc., c'est-à-dire celui de toute une politique de l'image) intrinsèque à la matière même du film jusqu'à ceux pour qui tout regard intrus est des plus suspects (des criminels *Grands reportages* de TF1 aux nébuleuses *Nuées* de George lui-même) ; et les Migrants portent un regard fort lucide sur leur image, c'est-à-dire sur l'hypothétique devenir de leur chair. En cela, cette caméra – d'où qu'elle vienne, quel qu'en soit le « bord » –, en filmant des personnes en train de manger autour d'une poêle, de préparer un ersatz de café, de vivre une foi entre deux descentes, etc., s'arroge le droit (au nom d'une aspiration) et le devoir (au nom d'une nécessité) d'une monstration suivant la matrice d'un régime de pensées qui n'est l'exclusivité éthique que du seul auteur, mais que l'auteur lui-même s'efforce de faire passer pour une communion verbale, telle la collectivité d'une parole placée au-dessus de toute remise en question. Soyons clairs : ce qui place le film dans une ambiguë fragilité relève principalement du prérequis philosophique de l'image et du son pris dans une *idée* qui – avant même leur existence, c'est-à-dire avant même la nécessité qui les déploie – leur est préalablement imposée. C'est là donc l'« évidente légitimité » d'un énoncé qui se suffit à lui-même du fait qu'il se place en rupture de ban avec les canaux omnipotents, et ce au nom d'un indispensable (et nous en convenons) déplacement du curseur oculaire/auditif à opérer en vue de réaliser les territoires nouveaux de la conflictualité en cours ; ce que George ne parvient pas à décliner filmiquement, car plaçant les penchants en deçà même des prédicats. Il n'est là nullement question de noyauter le procédé en question par une approche didactique et explicative – Les Grandes Instances de l'Intox nous en sauront gré : nous ne rognons point leur gagne-pain –, mais bien de repenser les points de bascule de celui-ci, c'est-à-dire de sécréter les forces agissantes en circulation par l'image et le son depuis ce qui est vu et entendu et non l'inverse, d'en pénétrer les contorsions et non d'en supputer les formes sensibles, d'en confronter les paroles et non d'en uniformiser la pensée, d'en sonder les interstices et non d'en délimiter

les oscillations, d'en délivrer les spasmes et non d'en étreindre les volontés. C'est donc par l'expression d'une pleine subjectivité détachée des corps qui l'habitent que le « geste Sylvain George » consacre l'absolu mutisme d'entre les balancements incessants de ces derniers : pleurs. La mère de dos reprend l'enfant dans ses bras consolateurs. Les pleurs s'amenuisent. Chuchotis, puis timide éclat de rire. La femme de dos assise devant la tente, l'enfant à côté. Matelas de fortune, hardes usées. Nonobstant les indélébiles morsures, les traces d'une vie qui s'organise : au milieu de l'entrepôt désaffecté, une tige métallique se mue en portemanteau, une surface couverte d'un drap au blanc immaculé qu'entourent quatre fines lattes de bois et dans laquelle se trouve un tapis de prière crée l'espace religieux, une poussette fait office de roule-pratique, une bobine de tuyau vide s'improvise en table, les cadres en bois d'une cabine ouverte devient la loge où sèche le linge... L'art du détournement qui devient art de survie. À ce moment précis, George tient entre les mains le repeuplement des lieux par l'inaliénable désir de vie : singulière séquence où, les fourgons de flics une fois leurs cages remplies, des humains sortent des Limbes de la mémoire pour reconquérir les faisceaux lumineux que dessinent au grand jour les fenêtres du plafond – ici, le silence retentit tel le cri lancinant d'une victoire. Ils se nettoient le visage et dépoussièrent leurs vêtements, font un feu de bois et de plastique et procèdent aux ablutions, dressent les sièges pour le manger et assaisonnent le maigre repas. L'espace d'un instant, infime, la caméra semble faire corps aux filmés. Mais il n'en est rien. Le visage qui mange se tourne vers la caméra – presque s'il en a oublié la présence, mais... elle est là. Il se détourne aussitôt. Un autre visage en saisit le poids du regard, il se cache derrière son camarade. À peine qu'un fort probable échange autour de l'« assidue caméra » (?) commence dans une langue que le film ignore que... CUT ! Nous ne saurons jamais. Logique. Dans sa ferme volonté bienséante à apposer le scellé « résistance » au flux des corps et aux mouvements que ces derniers exercent, George résilie tout susurrement et limoge toute prise de contact, il congédie tout risque et proscrie tout écart, il intimide tout retour et neutralise toute position, il dissout toute confusion et annule toute présence. Hormis la sienne, car la caméra est là ; les filmés ne l'ont pas décidé, la caméra si. Que reste-t-il ? La Migration comme « phénomène » ; somme toute le si affligeant égrènement de SES « cas isolés » portant les noms de « Soudan », d'« Éthiopie », d'« Érythrée »... à présent si reconnaissables sur les murs glaiseux de l'Histoire des Manœuvres Stratégiques. Aux grandiloquents éclats de voix de Valérie Dréville et son éculé « révolutions nécessaires », le silence à nouveau : celui aveugle d'un *geste*, celui orphelin de sa *pensée* ; celui cinglant d'un *commun* aux battants clos.

Valence (Espagne),
vendredi 21 septembre 2012